

Naturalmente un manoscritto: Cide Hamete e l'anonimo manzoniano

Chini Marta

La relazione tra i *Promessi Sposi* e il *Don Chisciotte* di Cervantes, può apparire, a prima vista, un luogo comune. Basta sfogliare una delle tante edizioni commentate dei *Promessi Sposi*, specialmente le più recenti, per accorgersi di quanto il nome di Cervantes ricorra in rapporto a personaggi, lessico o strutture narrative del romanzo italiano¹. Si è portati a pensare che la teoria di un'influenza cervantina sui *Promessi Sposi* sia stata fin dal principio accettata all'unanimità, e senza riserve. Non è così. A cavallo tra gli ultimi decenni dell'800 e i primi del '900, intorno a questo tema si è scatenato un dibattito critico vivacissimo, serrato, a tratti anche aspro, che è andato ad attenuarsi solo in tempi più recenti. Dall'intervento di d'Ovidio del 1885² al *Manzoni e Cervantes* di Girardi del 1972³, gli elementi su cui sostenitori e detrattori dell'influenza cervantina sui *Promessi Sposi* si danno battaglia risultano in fondo sempre gli stessi: la biblioteca di don Chisciotte in rapporto a quella di don Ferrante, il ruolo giocato da osti e osterie, lo scontro don Chisciotte-Sancio e don Abbondio-Perpetua (inteso come conflitto tra follia e buon senso), l'ironia, e, naturalmente, il «motivo dell'anonimo»⁴, ossia la finzione del manoscritto ritrovato, a cui entrambi gli autori fanno ricorso. Su quest'ultimo elemento di contatto ho concentrato la mia attenzione, tentando di mettere in luce un dato immeritabilmente tralasciato dalla maggior parte degli studiosi, ossia la presupposizione fondamentale, nel dialogo narratore-primario autore del *Chisciotte* e dei *Promessi Sposi*, del Turpino ariostesco⁵.

E' d'Ovidio il primo ad identificare nel topos del manoscritto ritrovato il principale punto di contatto tra Manzoni e Cervantes:

Dove il Manzoni imitò più direttamente il Cervantes è, a parer mio, nell'aver finto di trascrivere il suo libro da un manoscritto anonimo del seicento. [...] Ora, la finzione che il Manzoni fa, d'aver trascritto la sua *storia* (sic) da un'anonimo secentista, e *l'origine del suo libro esposta con un'ingenuità pari all'*

¹ A titolo di esempio si veda il commento ai *Promessi Sposi* a cura di Luperini-Brogi, Einaudi, Milano, 1998, spec. p. 8 e quello a cura di Raimondi-Bottoni, Milano, G. Principato, 1987, volontariamente centrato sulla ricerca intertestuale.

² F. d'Ovidio, *Manzoni e Cervantes*, memoria letta alla R. Accademia di Scienze morali e politiche di Napoli nell'8 Marzo 1885, ora in *Studii Manzoniiani*, Modena, Caserta., 1928, pp. 79-80.

³ E. N. Girardi, *Manzoni e Cervantes*, in *Manzoni reazionario: cinque saggi sui Promessi Sposi*, Bologna, Cappelli, 1972.

⁴ B. Sanvinsenti, *Ariosto, Cervantes e Manzoni*, in «Convivium», IV, 1932, 5, p. 668.

⁵ Per una storia del topos del manoscritto ritrovato nelle letterature europee si veda M. Farnetti, *Il manoscritto ritrovato, Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società editrice Fiorentina, 2005. Per l'espedito del primo autore nei cantari e nel *Furioso*: M. C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1987, e S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini-Fazzi, 2001.

importanza del libro medesimo, sono certo dovute a diretta imitazione del Cervantes.⁶

L'obiezione più significativa, sintetizzata da Francesco Torraca, è facilmente intuibile: Manzoni non aveva bisogno di andare a ricavare l'espedito del manoscritto proprio da Cervantes quando tanti e tanti l'avevano usato:

«ch'era divenuto uno di quei mezzucci, che compongono il patrimonio comune degli scrittori, come certe formole, certe maniere di entrar in materia, certe maniere di presentare concetti e fatti, delle quali uno si serve senza nemmeno sospettar di porre i piedi sulle pedate altrui»⁷.

L'argomentazione di Torraca sembrerebbe giustificata considerando la straordinaria diffusione del manoscritto ritrovato, che percorre l'intera storia delle letterature occidentali dai cantari ai romanzi cavallereschi fino ad imporsi nell'800 grazie al romanzo storico. La risposta più convincente arriva circa settanta anni dopo, da Giovanni Getto, che come d'Ovidio identifica nel motivo dell'Anonimo il punto di contatto più vistoso fra *Don Chisciotte* e *I Promessi Sposi* e mette a fuoco un nodo essenziale: l'espedito del primo autore «già impiegato con estrema moderazione dall'Ariosto nell'*Orlando Furioso*» è stato largamente imitato nel corso del Settecento e del primo Ottocento, ma «tale pretesto era rimasto qualcosa di estrinseco, posto sulla soglia del libro, e subito dimenticato». «Nessuno» continua Getto «aveva saputo sfruttare questa occasione poetica con la sapienza e l'impegno che si riconoscono in Cervantes e, sulle sue orme, in Manzoni»⁸. L'affinità tra i due romanzi, sostiene Getto, è rintracciabile non tanto nella scelta di utilizzare l'espedito del manoscritto, che Manzoni avrebbe potuto ricavare da esempi più a portata di mano (dai romanzi di Scott al *Platone* di Vincenzo Cuoco) ma piuttosto nel modo in cui il topos viene declinato.

Prima di scendere nel vivo del confronto, e mettere in evidenza come Cervantes e Manzoni utilizzano le proprie fonti fittizie, vorrei tracciare alcune considerazioni preliminari sui loro primi autori i quali, a differenza di Turpino preso in prestito da una lunga e fertile tradizione, sono originali e nascono in funzione dei rispettivi romanzi. Cide Hamete Benengeli è musulmano, e scrive in arabo. Per questo motivo il narratore dovrà valersi della traduzione spagnola di un morisco, assoldato al mercato di Toledo per 25 libbre d'uva passa e due staia di grano, sulla cui base avverrà la «riscrittura»⁹. Il traduttore, anch'esso maschera di Cervantes, interviene sul testo in più di una occasione, esprimendo dubbi sull'originale o glossando le parole del moro. Il romanzo, per

⁶ D'Ovidio, *Manzoni e Cervantes*, pp. 83-4.

⁷ F. Torraca, *Di alcune fonti dei Promessi Sposi*, in *Scritti critici*, Napoli, Perrella, 1907, p. 532.

⁸ G. Getto, *I drammaturghi spagnoli e Cervantes*, in *Manzoni Europeo*, Mursia, 1971, p. 380.

⁹ M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, a c. di C. Segre e D. Moro Pini, trad. di F. Carlesi, A. Mondadori Editore, 2007, cap. IX.

come offerto al lettore, è quindi il risultato degli sforzi congiunti di almeno tre¹⁰ individualità distinte, ognuna delle quali revisiona e manomette la versione precedente. Anche il manoscritto dell'Anonimo necessita di una traduzione, dato che la lingua, anche se comprensibile al narratore-editore, non è adeguata alla materia narrata e non sarebbe gradita al lettore contemporaneo. Quello che per Cervantes si poneva come problema linguistico è invece nei *Promessi Sposi* un problema stilistico: il manoscritto dell'Anonimo è saturo di «concettini», «idiotismi lombardi a iosa», «grammatica arbitraria», «periodi sgangherati» e «qualche eleganza spagnola»¹¹, in larga parte ricavata dal Chisciotte, che è stato sottoposto da Manzoni ad uno spoglio linguistico¹².

Ma mentre lo statuto dell'Anonimo manzoniano è definito e coerente dal principio alla fine del romanzo, Cide Hamete, introdotto nel nono capitolo della *Prima Parte*, acquisterà un ruolo strutturato solo nella *Seconda*. La promozione del moro da «cane»¹³ infedele a «filósofo mahoméico»¹⁴, constatabile anche grazie al significativo aumento dei riferimenti, si accompagna ad una trasformazione della dialettica metanarrativa: Cide Hamete, divenuto molto più inaffidabile e incurante dei cambiamenti dei personaggi (fino a commettere madornali errori di valutazione), è ora prevalentemente elogiato dal narratore, che nella *Prima Parte* rifiutava esplicitamente la sua autorità:

CAP 9: se a questa [storia] si può far qualche critica circa la sua verità, sarà, se mai, che il suo autore era arabo, e che è vizio comune di quella gente d'esser bugiardi; ma siccome ci sono tanto ostili, c'è da credere, se mai, che abbia piuttosto diminuite che esaltate le imprese di Don Chisciotte.

Solo nella *Seconda Parte* Cervantes, che ha realizzato retrospettivamente le possibilità narrative offertegli dallo scrittore arabo¹⁵, riordina i «livelli di consapevolezza» organizzando un sistema gerarchico che, esattamente come nei *Promessi Sposi*, determina la superiorità di narratore e lettore, uniti da un vincolo di complicità, sul primo autore e sui personaggi, divenuti oggetto di derisione. È degno di attenzione che in entrambi i casi l'autorevolezza del primo autore sia minata fin dalle premesse: Cide Hamete è arabo e, come ci ricorda Cervantes, è «vizio comune di quella gente d'esser bugiardi», l'Anonimo è invece secentesco, a pieno titolo inserito nell'humus culturale del suo secolo. La scelta di costruire un cronista poco affidabile per definizione, e mettersi poi ad ostentare

¹⁰ Quattro, se consideriamo «el proprio original desta historia» citato nel capitolo 44 della *Seconda Parte* una versione precedente al manoscritto di Cide Hamete. A questo proposito cfr H. Macing, *Cide Hamete Benengeli VS Miguel de Cervantes, The Metafictional Dialectic of Don Quijote*, «Cervantes», I-II, 1981, e F. W. Locke, in «Cervantes», I, p.54.

¹¹ A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, 1987, *Introduzione*.

¹² Vedi C. Cantù, *Reminiscenze su A. Manzoni*, Milano, 1882, vol I, p. 207.

¹³ Cervantes, *Don Chisciotte, Prima Parte*, cap. 9 «In questa [storia] si troverà tutto ciò che si può desiderare di più interessante; e se vi mancassero fatti importanti, per conto mio ritengo che sia colpa di quel cane del suo autore».

¹⁴ Ivi, *Seconda Parte*, cap. 53.

¹⁵ Vedi R. M. Flores, *The Role of Cide Hamete in Don Quixote*, in «Bulletin of Hispanic Studies», LIX, 1982, p. 5

ironicamente l'autorità, non è un'operazione molto dissimile da quella di Ariosto che prende in prestito da Boiardo un Turpino già divenuto emblema dell'inattendibilità narrativa.

Il primo punto su cui vorrei impostare il confronto riguarda quello che Genette definisce «funzione testimoniale»¹⁶, che si espleta quando il narratore si appella al primo autore come garante della veridicità della materia narrata. La menzione di una fonte fittizia, antica e quindi vera, è una delle più importanti tecniche di autenticazione impiegate dai narratori di cantari cavallereschi, al di fuori di qualsiasi intento ironico: la scelta di inserire riferimenti alla fonte proprio quando la narrazione si fa più inverosimile non contrasta col desiderio del canterino che questa sia percepita come vera. Saranno gli eredi colti della tradizione cavalleresca, da Pulci a Boiardo fino ad Ariosto, a risemantizzare in funzione parodica i riferimenti a Turpino come autorità indiscutibile. Formule antifrastiche molto frequenti nell'*Innamorato*, come «Turpin, che mai non mente in alcun loco» oppure «Turpin, che dal ver non se diparte»¹⁷ sono accolte e riutilizzate anche da Ariosto: «Il buon Turpin, che sa che dice il vero, // e lascia creder poi quel che a l'uom piace»¹⁸. Da questo schema derivano moltissimi dei riferimenti cervantini alla veridicità di Cide Hamete Benengeli o della sua historia: forme come «verdadera historia», «tan grande como puntual historia» compaiono frequentemente, e il nome stesso del primo autore si presenta spesso legato a epiteti iperbolici che ne ostentano l'attendibilità: «historiador arabigo», «coronista desta grande historia», «puntualissimo escrudñador de los àtomos desta verdadera historia». Questa proliferazione aggettivale è assente in Manzoni che si limita ad agganciare al suo primo autore il possessivo «il nostro autore», «il nostro manoscritto», «il nostro Anonimo» (o, più raramente «il mio Anonimo»). La veridicità della cronaca dell'Anonimo, nei *Promessi Sposi*, non è mai dichiarata in modo esplicito ma piuttosto presupposta all'interno di forme di richiamo all'auctoritas più complesse, legate alla «funzione di regia».

Oltre che come semplici testimoni i primi autori del *Chisciotte* e dei *Promessi Sposi* sono chiamati in causa dal narratore per mettere in risalto, e giustificare, l'organizzazione interna del discorso narrativo. Da Cide Hamete e dall'Anonimo dipendono:

1. la quantità e la precisione delle informazioni riportate.
2. la gestione dei personaggi.
3. la scelta di aprire o chiudere digressioni, quindi di ricondursi all'intreccio principale.

Il primo punto, relativo alla quantità di informazione, è strettamente connesso all'asse

¹⁶G. Genette, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 303-5.

¹⁷M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, Torino, Einaudi, 1995, libro I, canto 24, ottava 53, e *Ivi*, Libro II, canto 7, ottava 1.

¹⁸L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Torino, Einaudi, 1992, canto 26, ottava 23.

reticenza/minuziosità: per quanto riguarda l'Anonimo, la reticenza sembra essere la sua caratteristica più spiccata. A proposito del castello dell'Innominato:

CAP 20: Tale è la descrizione che l'anonimo fa del luogo: del nome, nulla; anzi, per non metterci sulla strada di scoprirlo, non dice niente del viaggio di don Rodrigo, e lo porta addirittura nel mezzo della valle, appiè del poggio, all'imboccatura dell'erto e tortuoso sentiero.

Gli ospiti di Lucia, dopo la liberazione:

«CAP 25: Poco distante da quel paesetto, villeggiava una coppia d'alto affare; don Ferrante e donna Prassede: il casato, al solito, nella penna dell'anonimo».

Formule come «il manoscritto non dice», «il nostro autore non descrive», «la storia non dice» compaiono frequentemente, spesso rinforzate da lamentele da parte del narratore, costretto a compensare le informazioni mancanti con l'ausilio di altre fonti, o della propria inventiva:

CAP 9: Ma ciò che la circospezione del pover'uomo ci ha voluto sottrarre, le nostre diligenze ce l'hanno fatto trovare in altra parte. Uno storico milanese (Josephi Ripamontii, *Historiae Patriae*, Decadis V, Lib. VI, Cap. III, pag. 358 et seq.) che ha avuto a far menzione di quella persona medesima,[...].

Anche nel *Furioso* Ariosto utilizza la tecnica della collazione dei testimoni, simulando una discordanza di fonti e una razionale valutazione del narratore su quale tra le varie possibilità sia la più credibile. Questa dinamica di incertezza «filologica» tra più fonti è presa in prestito anche da Cervantes, specialmente nei primi capitoli della prima parte, quando ancora il narratore non è entrato in possesso manoscritto di Cide Hamete Benengeli, che sarà poi promosso a unico cronista.¹⁹

Se l'Anonimo pecca per difetto, occultando numerose informazioni, il problema di Cide Hamete Benengeli sembra essere di segno contrario: il narratore ci lascia capire che il moro è fin troppo esaustivo nella sua narrazione:

CAP 16: Infatti Cide Hamete Benengeli fu uno storico molto minuzioso e molto esatto in tutte [sic.] sue notizie; come si può chiaramente vedere da quelle stesse finora riportate, che egli non volle passar sotto silenzio, sebbene fossero così minute e peregrine.

Cervantes inserisce in alcune occasioni delle limitazioni ironiche, a questa esattezza, sempre di stampo ariostesco:

¹⁹A titolo di esempio si veda il cap. 1 della *Prima Parte*, che riporta le incertezze dei cronisti sul vero nome di Don Chisciotte.

«CAP 2. 60 : [...] al termine di questi sei giorni lo colse la notte, mentre s'era allontanato dalla strada maestra e si trovava in un bosco fitto di querci o di sugheri, perché in questo Cide Hamete non osserva la solita precisione delle altre volte».

«CAP 2.68: Don Chisciotte, appoggiato al tronco di un faggio o di un cerro (perché Cide Hamete Benengeli non precisa che albero fosse)[...]».

I dettagli iperrealistici e la precisione numerica rientrano a pieno titolo nelle formule di autenticazione dei canterini, e Ariosto non manca di volgere in parodia anche questo aspetto: Orlando, liberata Isabella, scaglia un grosso tavolo contro i suoi carcerieri e Turpino indica il numero preciso dei superstiti: «Quei che la mensa o nulla o poco offese//(e Turpin scrive a punto che fur sette)»²⁰; oppure, rispetto alla strage che Orlando compie in difesa di Zerbino Turpino si fa contabile: «Di cento venti (che Turpin sottrasse//il conto), ottanta ne periro almeno»²¹. Altre volte invece il primo autore del *Furioso* si rivela inesatto, o reticente, abbandonando il narratore nella più nera ignoranza, come nel caso della sortita notturna di Cloridano e Medoro: «Quattro altri uccide appresso all'indovino,//che non han tempo a dire una parola://menzion dei nomi lor non fa Turpino,//e 'l lungo andar le lor notizie invola»²². Ma se la struttura del rapporto narratore-primo autore è, tra Manzoni e Cervantes, simile (insistere sulla penuria o sull'eccesso di informazioni sono modi, già sperimentati da Ariosto, per ostentare l'artificialità dell'opera) diverse sono le motivazioni. Cervantes sta replicando, in chiave parodica, un atteggiamento tipico dei narratori dei cantari e dei romanzi cavallereschi, cioè la sistematica insistenza su dettagli concreti, forniti allo scopo di avvalorare una narrazione inverosimile. Manzoni invece provvede il suo autore di una caratteristica tipicamente secentesca: il timore di rendere note le ingiustizie e denunciare gli ingiusti, approfittando per condurre tra le righe una critica alla censura (ottocentesca) di cui lui stesso è stato in più di una occasione vittima.

Una delle declinazioni della «funzione di regia» riguarda la gestione dei personaggi, congedati attraverso il richiamo al manoscritto o al suo estensore:

«PS CAP 14: Che avvenisse poi di questo suo proponimento non lo dice il nostro autore, il quale, dopo avere accompagnato il pover'uomo in castello, non fa più menzione dei fatti suoi».

«DQ CAP 2.65: e nello stesso giorno lasciò la città sul medesimo cavallo sul quale aveva sostenuto lo scontro, e tornò a casa senza che gli succedesse nulla degno d'esser raccontato in questa veridica storia».

L'apertura o la chiusura di digressioni:

²⁰Ariosto, *Orlando Furioso*, canto 13, ottava 40.

²¹Ivi, canto 23, ottava 62.

²²Ivi, canto 18, ottava 175.

PS CAP 19: Da questo scrittore [Ripamonti] prenderemo qualche altro passo, che ci venga in taglio per confermare e dilucidare il racconto del nostro anonimo, col quale tiriamo avanti.

DQ CAP 2. 14: Quanto a Don Chisciotte e Sancio ripresero la strada di Saragozza sulla quale li lascia la storia per raccontare chi erano il Cavaliere dagli specchi e il suo naselluto scudiero.

Nel *Furioso*, per giustificare digressioni e trapassi narrativi, Ariosto fa riferimento all'autorità di Turpino, con grande consapevolezza terminologica:

Turpin, che tutta questa istoria dice
fa qui digresso, e torna in quel paese
dove fu dianzi morto il Maganzese²³.

Sia Cide Hamete che l'Anonimo, pur rivendicando il ruolo di storici imparziali, hanno preoccupazioni di efficacia narrativa e selezionano il materiale, omettendo elementi non necessari all'«intelligenza del racconto»:

PS CAP 26 Qui l'anonimo ci avvisa che non fu questo il solo abbozzamento di que' due personaggi, né Lucia il solo argomento de' loro abbozzamenti; ma che lui s'è ristretto a questo per non andar lontano dal soggetto principale del racconto.

DQ CAP 2.12 L'amicizia tra le due bestie [Ronzinante e il Grigio] fu così stretta, così unica nel suo genere, che stando ad una traduzione tramandataci di padre in figlio, l'autore di questa veridica storia vi avrebbe consacrato dei capitoli interi; ma poi, per conservare il decoro e la serietà dovuta a una storia tanto eroica, non ce li avrebbe messi [...].

oppure scegliendo di integrare con informazioni che ritengono rilevanti:

PS cap 37: Di donna Prassede, quando si dice ch'era morta, è detto tutto; ma intorno a don Ferrante, trattandosi ch'era stato dotto, l'anonimo ha creduto di estendersi un po' più; e noi, a nostro rischio, trascriveremo a un di presso quello che ne lasciò scritto.

«DQ CAP 2. 62: Ma Cide Hamete Benengeli volle subito darne la spiegazione per non tenere in ansia la gente, chè non dovessero credere che in quella testa ci fosse davvero uno straordinario e magico mistero».

Nel canto XXVIII del *Furioso*, dedicato alla novella misogina di Jocondo e Astolfo, troviamo, oltre che la segnalazione esplicita di una digressione, l'origine di questa procedura:

²³Ivi, canto 23, ottava 38.

Lasciate questo canto, che senza esso
può star l'istoria, e non sarà men chiara.
Mettendolo Turpino anch'io l'ho messo,
non per malivolenza né per gara.

L'appello al primo autore si configura qui come una delega ironica di responsabilità, che ha lo scopo di enfatizzare la totale arbitrarietà delle scelte dell'autore reale.

In alcuni casi nei *Promessi Sposi* e nel *Chisciotte* ci si richiama al nome del primo autore per indicare metanarrativamente l'intreccio principale:

PS CAP 31 Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontar gli avvenimenti principali di questa calamità; nel milanese, s'intende, anzi in Milano quasi esclusivamente [...].

DQ CAP 2.28 La quale [la storia], continuando il suo pettinato, ritorto e annaspato filo, ci racconta che, mentre il curato si preparava a consolare Cardenio [...].

E' significativo, in questo caso, l'impiego di una metafora (il filo della storia) molto cara ad Ariosto, e che nella memoria di Cervantes è una sorta di segno distintivo dell'autore del *Furioso*:

ma perchè varie fila a varie tele
uopo mi son, che tutte ordire intendo,
lascio Rinaldo e l'agitata prua
e torno a dir di Bradamante sua.²⁴

Un'ultimo accenno spetta alla «funzione ideologica» realizzata quando il primo autore interviene sul testo commentando fatti o personaggi, come una sorta di depositario del senso comune, formulando massime e sentenze generali che vengono dal narratore scrupolosamente riprodotte. Scrive Manzoni:

«CAP 18: La strada dell'iniquità, dice qui il manoscritto, è larga; ma questo non vuol dire che sia comoda: ha i suoi buoni intoppi, i suoi passi scabrosi; è noiosa la sua parte, e faticosa, benchè vada all'ingiù».

Nel *Don Chisciotte* Benengeli, a cui viene ceduta la parola, si guadagna così il titolo di «filòsofo mahomètico»:

CAP 2. 53: Credere che in questo mondo le cose debbano sempre rimanere ferme, è credere l'impossibile. Anzi sembra che tutto vi si muova in circolo: alla primavera segue l'estate, all'estate l'autunno, all'autunno l'inverno e poi di nuovo la primavera. Soltanto la vita umana corre al suo fine più veloce del tempo, senza speranza di rinnovamento, se non nell'altra vita che non ha limiti.

²⁴Ivi, canto 2, ottava 30.

In entrambi i casi la distanza culturale tra narratore e primo autore, che è superiorità del primo sul secondo (perché infedele o perché secentesco), è sfruttata per rafforzare il valore di una riflessione filosofica. Dietro la maschera dell'Anonimo o del moro il lettore può intravedere il volto del vero autore: un pensiero intuitivamente giusto e saggio, come la fatica del male, o la tragica finitezza dell'uomo, diventa, proprio perché espresso da una fonte sospetta, universale.

In genere però i narratori dissentono dalle opinioni espresse dai propri doppi, e le riportano senza apparente commento. A proposito della cultura di don Ferrante:

«CAP 27: in grado di discorrere ex professo del maleficio amatorio, del maleficio sonnifero, del maleficio ostile, e dell'infinite specie che, pur troppo, dice ancora l'anonimo, si vedono in pratica alla giornata [...]»

La stregoneria, la cui esistenza narratore e lettore dei *Promessi Sposi* rifiutano con illuministico scetticismo, è, secondo l'Anonimo, «scienza», costituita da fatti verificabili e misurabili, che «si vedono in pratica alla giornata». Allo stesso modo, nel *Chisciotte* un giudizio a proposito di Sancio, che il lettore sa essere di origini umilissime:

«CAP 20: L'autore di questa storia arguisce da queste lacrime e da questa determinazione che Sancio doveva essere di buona famiglia [...]».

Anche in questo caso lo scopo del narratore, che riporta le opinioni espresse dal proprio doppio senza apparente commento, è stimolare la complicità del lettore.

Piuttosto che rimanere, discretamente, sulla soglia del testo (come accade alla maggior parte degli autori di manoscritti ritrovati, primo tra tutti quello scottiano dei *Romanzi di Waverley*) l'Anonimo, figura ingombrante quanto Benengeli, sconfinava dagli spazi della cornice per instaurare col narratore un costante «corpo a corpo», costruendo così un secondo romanzo: la cronaca della composizione dei *Promessi Sposi*, la storia del suo farsi. Per l'autore dei *Promessi Sposi* tuttavia l'esperimento del romanzo storico, cioè il tentativo di creare un genere capace di armonizzare storia e finzione letteraria si conclude in uno scacco intellettuale. La finzione letteraria, scrive Manzoni nel discorso *Del romanzo storico*, portato avanti in parallelo alle ultime stesure del romanzo, è destinata a vincere: non appena poste in contatto la finzione fagocita la storia, la corrompe, alterandone irrimediabilmente lo statuto e facendo del romanzo storico «un componimento in cui riesce impossibile ciò che è necessario» perché «il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio»²⁵. E' ancora più significativo quindi che Manzoni abbia scelto di utilizzare, come struttura portante del suo romanzo, un espediente che fin dalla sua prima apparizione, attraverso la lingua baroccheggianti e involuta dell'Anonimo, rivela invece il massimo grado di letterarietà, e quindi di

²⁵A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000.

artificio. Un espediente sviluppato in modo da far risuonare, almeno all'orecchio di un lettore-letterato, altra letteratura: il *Chisciotte*, il *Furioso*, il romanzo cavalleresco tutto. I debiti nei confronti del *Chisciotte*, per quanto vistosi e precisi, non assumono mai lo statuto di citazioni: Manzoni preferisce utilizzare l'allusività per tessere rapporti con i suoi «venticinque lettori» piuttosto che con altri libri e non sfrutterà mai il nome di Cervantes, o di altri, per stabilire una dialettica intertestuale, strategia di cui si fa invece largo uso nel romanzo spagnolo. E certo non si può parlare (cosa che i primi detrattori come Torraca cercavano di prevenire) di plagio. L'ultima parola, a distanza di centotrent'anni, spetta a d'Ovidio:

«Mi basta concludere che, se il Manzoni ha rubato da altri scrittori in quella maniera che ha fatto dal Cervantes, e' diventa peccato il non rubare o disgrazia il non saper rubare alla maniera sua».²⁶

²⁶d' Ovidio, *Manzoni e Cervantes*.

