

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



## PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 11 / Issue no. 11

Giugno 2015 / June 2015

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 11) / External referees (issue no. 11)***

Franco Arato – Università di Torino

Giuseppe Chiecchi – Università di Verona

Fabio Forner – Università di Verona

Mara Santi – Universiteit Gent

William Spaggiari – Università Statale di Milano

Anna Tylusińska-Kowalska – Uniwersytet Warszawski

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2015 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### Speciale Ottocento

TESSERE DI TRAME. LA CITAZIONE NEL ROMANZO ITALIANO DELL'OTTOCENTO

a cura di Fabio Danelon

<i>Presentazione</i>	3-15
<i>Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle "Ultime lettere di Jacopo Ortis"</i> CECILIA GIBELLINI (Università di Verona)	17-46
<i>Citare (e non) nei "Promessi Sposi". Storia e invenzione</i> CORRADO VIOLA (Università di Verona)	47-76
<i>Il linguaggio degli affetti. "Fede e bellezza" e il romanzo di Gertrude</i> DONATELLA MARTINELLI (Università di Parma)	77-96
<i>Scrivere e riscrivere. Modi della citazione nelle "Confessioni d'un Italiano"</i> SARA GARAU (Università della Svizzera Italiana)	97-121
<i>"Mai, inteso nominare". La citazione in "Dio ne scampi dagli Orsenigo"</i> SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano)	123-144
<i>Citazioni e autocitazioni nel "Mastro-don Gesualdo"</i> GIAN PAOLO MARCHI (Università di Verona)	145-166
<i>Processi intertestuali nel "Piacere"</i> RAFFAELLA BERTAZZOLI (Università di Verona)	167-192
<i>Reminiscenze e citazioni letterarie in "Piccolo mondo antico"</i> TIZIANA PIRAS (Università di Trieste)	193-210

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] <i>Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance</i> , edited by G. di Bacco and Y. Plumley, Volume Two: <i>Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture</i> , Liverpool, Liverpool University Press, 2013 LUCA MANINI	213-217
--	---------

[recensione/review] Antonio Liruti da Udine, *Sonetti sopra le tragedie di Vittorio Alfieri*, Edizione critica a cura di M. Lettieri e R. M. Morano, Prefazione di G. Bárberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014  
CATERINA BONETTI

219-222



CORRADO VIOLA

## CITARE (E NON) NEI “PROMESSI SPOSI”.

### STORIA E INVENZIONE

“Variabilità degli elementi stilistici. È la permanente dialettica, negli scrittori ‘di verità’, fra movimenti vòlti alla verità del concetto e movimenti vòlti alla bellezza dell’espressione.”

G. Contini, *Rinnovamento del linguaggio letterario*

#### 1. *Au seuil*

S’impone subito una perimetrazione d’ambito, che naturalmente finirà anche per fissare – con qualche vantaggio operativo – una prima, provvisoria definizione dell’oggetto: ma in linea del tutto pragmatica, beninteso, e piuttosto a titolo d’ipotesi di lavoro che non sulla base o ai fini di una sistemazione teorica comunque fondata e orientata. E cioè: la citazione nei *Promessi sposi* come ripresa esplicita, tipograficamente marcata da appositi indicatori (virgolette, corsivo, corpo minore)<sup>1</sup> e

---

<sup>1</sup> Si veda B. Mortara Garavelli, *La parola d’altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 67.

praticata dall'autore come "intenzionale procedimento letterario",<sup>2</sup> di un testo 'firmato' di altro autore.

Non dunque il territorio vasto ed esplorato – largamente, per quanto mai compiutamente – delle fonti più o meno occulte e non dichiarate (o dichiarate solo allusivamente): alimentino esse, più sotterraneamente, il livello diegetico,<sup>3</sup> oppure fecondino, più in superficie ma in maniera più circostanziata, quello formale, producendo calchi, imitazioni, contaminazioni, riprese, prestiti, emulazioni, plagii, parodie, parafrasi, rifrazioni, echi, reminiscenze culturali;<sup>4</sup> o anche interessino entrambi i piani. Ma neppure altre forme di più circoscrivibile intertestualità, come quei testi non firmati di autore anonimo collettivo e con valore di verità generale che sono i proverbi.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. A. Jacomuzzi, *Problemi dell'intertestualità*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di A. Marino, con una premessa di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1990, p. 50.

<sup>3</sup> Di "trame e intrecci" come veri "universali" o "grandi sintagmi diegetici", e dunque come macroelementi di una topica del narrare, discute a proposito di fonti C. Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1992, p. 21.

<sup>4</sup> L'elenco, va da sé, potrebbe continuare, e sono termini di senso e impiego non sempre univoco, a rigore non allineabili perché non tutti omogenei, anche se in parte sovrapponibili e di fatto sovrapposti e talora affiancati a 'citazione', più o meno lecitamente, come illustrano con efficacia le due tavole grafiche riprodotte in R. Finnegan, *Why do We Quote? The Culture and History of Quotation*, Cambridge, OpenBook, 2011, p. VI e p. 213. Quanto al terzultimo di questi fenomeni di ripresa mimetica, rinvio a V. Boggione, *Citazioni e rifrazioni. Da Manzoni a Gozzano*, in corso di stampa negli Atti del XV Convegno MOD su *Letteratura della letteratura* (ringrazio l'autore per avermi anticipato la lettura del dattiloscritto). Per il penultimo basti ricordare un piccolo classico, l'articolo pascoliano del 1896 *Eco d'una notte mitica*, che coglie la traccia della virgiliana "ultima notte di Ilio" sotto il velame della manzoniana "notte degli imbrogli" (cfr. G. Pascoli, *Prose*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946, vol. I, p. 131). Si veda M. Castoldi, "Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo". *Rileggendo "Eco d'una notte mitica" di Giovanni Pascoli*, in "Studi sul Settecento e l'Ottocento", I, 2006, pp. 57-69. Per l'ultimo tipo di ripresa, sempre in prospettiva manzoniana, è specifico A. Mazza, *Reminiscenze culturali e similitudini manzoniane*, in "Aevum", XXXVIII, 1964, pp. 202-214.

<sup>5</sup> Si veda G. Gorni, "Un'Iliade di guai": *la parte dei proverbi nei "Promessi sposi"*, in "Cenobio", XXXV, 1986, pp. 319-330.

E ancora: le citazioni testuali dirette prodotte dal narratore prima che dai suoi personaggi, per quanto anche queste seconde, è appena il caso di precisarlo, ascrivibili come sono, evidentemente, all'autore, istituiscano una sorta di interdiscorsività citazionale tutt'altro che priva di interesse, sia in sé, ad esempio come aspetto non secondario della caratterizzazione dei personaggi (si pensi, per Renzo, al *latinorum* di don Abbondio e di altri conculcatori degli umili, o alla tecnica manzoniana del *discours évoqué*<sup>6</sup> nell'*Addio, monti*), sia in rapporto alla diversa e concorrente 'citazionalità' dell'autore.<sup>7</sup>

E, infine, le citazioni della Quarantana più che del *Fermo e Lucia* e della Ventisettana: non tanto perché il riconoscimento, ormai comune alla critica, della piena autonomia dei tre stadi redazionali (anche del *Fermo*,<sup>8</sup> che in passato si tendeva invece a considerare come abbozzo preparatorio dei *Promessi sposi*) sconsigli una comparazione (tutt'altro!); quanto piuttosto per ragioni pratiche di comprimibilità della non scarsa materia nella misura breve di un saggio, oltre che a minima garanzia di coerenza, specificità e determinatezza del discorso.

---

<sup>6</sup> Da intendersi come rielaborazione autoriale del discorso diretto o verbalizzazione del monologo interiore di un personaggio, il dispositivo è dichiarato dal romanziere, soprattutto nei momenti salienti della narrazione, e non senza proteste che hanno il sapore di *excusationes non petitae*. Cfr. per esempio A. Manzoni, *I romanzi*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro, Collaborazione di E. Paccagnini per la *Storia della Colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002, vol. II, t. II: *I promessi sposi* (1840), p. 164 (VII): "Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini". L'edizione citata riproduce anastaticamente la Quarantana (Milano, Guglielmini e Redaelli).

<sup>7</sup> Tanto per il *discours évoqué* quanto per il termine derridiano *citationnalité*, di cui però mi valgo qui, in senso non tecnico, come insieme definito delle modalità citazionali di un'opera o un autore, rinvio a U. Tuomarla, *La citation mode d'emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1999, rispettivamente pp. 75-76 e p. 227.

<sup>8</sup> Si veda per esempio L. Toschi, *Si dia un padre a Lucia. Studio sugli autografi manzoniani*, Padova, Liviana, 1983 e Id., *Percorsi testuali del "Fermo e Lucia"*, in *Atti della Giornata di studi nel II centenario della nascita di A. Manzoni (Roma, 16 maggio 1985)*, Roma, II Università di Roma, 1987, pp. 61-84.

## 2. *L'Anonimo citato e l'Anonimo parafrasato*

Vero è, d'altronde, che il romanzo si presenta fin dalla soglia come intertesto. A esordire citando, infatti, è già l'*Introduzione*, ossia quel paratesto che trascrivendo *ad verbum* dal “dilavato e graffiato autografo”<sup>9</sup> propone la maschera dell'Anonimo, e dunque contiene l'atto fondativo del testo stesso o, per meglio dire, della sua finzione. Il fatto che di finzione letteraria si tratti (perciò, in fondo, di autocitazione) non sposta i termini del discorso: sia perché la citazione come procedimento testuale si colloca sul piano dell'intenzionalità, l'unico che qui importa; sia perché, nello specifico, è proprio quella finzione ‘citante’ che duplicando il ruolo del romanziere fonda la natura dialettica dell'opera, ossia quel “misto di storia e d'invenzione”<sup>10</sup> che ne è la cifra.

Sorta di “icona dominante”<sup>11</sup> del romanzo, la citazione iniziale dall'Anonimo ne anticipa e riepiloga *in limine* il contenuto e come tale viene quasi ad assumere figura e funzione di epigrafe: per sede, modalità di ostensione, attacco argutamente sentenzioso. Per sede: precede il testo distinguendosi tipograficamente anche se non si colloca in esergo, e insiste fra il titolo e la seconda parte dell'*Introduzione* dove l'autore parla in persona propria esponendo le ragioni della nuova “dicitura”,<sup>12</sup> dopo il

<sup>9</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 6 (*Introduzione*).

<sup>10</sup> Cfr. Id., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991, p. 287.

<sup>11</sup> Cfr. E. Bacchereti, *Icone del testo. Epigrafi letterarie nel Novecento*, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 25-26 ottobre 2001, a cura di A. Dei e R. Guerricchio, Roma, Bulzoni, 2008, p. 85. Più in generale sull'epigrafe si veda G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, traduzione di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 141-157.

<sup>12</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 7 (*Introduzione*).

*cecidere manus* da lui dichiarato di fronte all'“eroica fatica”<sup>13</sup> della trascrizione. Per modalità di ostensione: è prospettata *ex abrupto*, scevra di ogni preparazione introduttiva che la raccordi al testo citante, sorprendendo il lettore con il suo “giungere inattesa e dall'esterno”.<sup>14</sup> Infine, per il tono arguto dell'attacco: accampa subito l'aforisma concettoso della “Historia” come “guerra illustre contro il Tempo”, presentandolo quasi come un'epigrafe nell'epigrafe o meglio come *l'epigrafe dell'epigrafe*.

Ha scritto uno dei maggiori teorici della citazione, con enfasi che non sarebbe forse spiaciuta all'Anonimo manzoniano, che “*l'épigraphie est la citation par excellence, la quintessence de la citation, celle qui est gravée dans la pierre pour l'éternité, au fronton des arcs de triomphe ou sur le piédestal des statues*”.<sup>15</sup> Si può dire allora, volendo continuare la metafora, che Manzoni, incidendo sulla soglia dell'opera le parole dell'Anonimo, consacrò fin da subito la citazione come procedimento strutturale del suo romanzo? Una risposta fondata non può esimersi da una concreta verifica sul testo. Ma si può premettere fin d'ora un'osservazione generale e rilevare che nel corso dell'opera questa larga disponibilità verso la parola altrui tende inevitabilmente a ridursi: un po' come avveniva nel manoscritto secentesco, dove la “grandine di concettini” dell'esordio, teste Manzoni, faceva gradualmente spazio a uno stile “più naturale e più piano”.<sup>16</sup>

Tale riduzione, del resto, va a scapito quasi esclusivo dell'Anonimo. È infatti quest'ultimo a raccogliere un numero relativamente esiguo di

---

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, p. 6 (*Introduzione*).

<sup>14</sup> Cfr. G. Ruozi, *La citazione*, in *Id.*, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1992, p. 221, che trae il concetto da Elias Canetti aforista di *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*.

<sup>15</sup> Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 337.

<sup>16</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), *cit.*, p. 6 (*Introduzione*).

menzioni, per lo più denunce di omissioni o reticenze (come il biasimo per i nomi tralasciati di luoghi o personaggi) ossia dei difetti dello “scartafaccio”<sup>17</sup> come fonte storica. Certo, Manzoni non manca di registrarne e talora commentarne alcune moralità, delle quali la più rilevante esprime il “sugo di tutta la storia”.<sup>18</sup> Mi riferisco qui alla conclusione esposta dai due scrittori, l’Anonimo e Manzoni, quella che si condensa nella metafora vagamente dantesca dell’inferno “che non può trovar posa in su le piume”,<sup>19</sup> per quanto cambi il proprio letto con altri che immagina a torto più comodi: immagine coniata dall’Anonimo e ribadita dal consenso del romanziere (“È tirata un po’ con gli argani, e proprio da secentista; ma in fondo ha ragione”);<sup>20</sup> non alla successiva “conclusione” trovata da Renzo e Lucia dopo “lungo dibattere”, circa l’inevitabilità dei “guai” che la “fiducia in Dio [...] raddolcisce” e “rende utili per una vita migliore”.<sup>21</sup> Ma si tratta a quell’altezza (perché solo allora, conclusa la narrazione, è possibile farlo), di calare la maschera sia pure parzialmente, con un ammicco ironico ben manzoniano, ricomponendo in una sorta di finale *reductio ad unum* il proprio ruolo sdoppiato: non più necessario per il fatto stesso che non c’è più nulla da narrare.

Più rileva, semmai, che le poche chiamate in causa dell’Anonimo non siano in alcun caso citazioni in senso stretto, presentate cioè nella forma codificata del corsivo o delle virgolette, com’è invece quella iniziale e come pure sarebbe stato possibile anche nel prosieguo dell’opera. A dar conto di questo mutamento di rotta basterà addurre, per ora, la proclamata rinuncia alla trascrizione del manoscritto e l’opzione alternativa per un rifacimento della “dicitura”, come l’autore dichiara e direi persino

---

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 7 (*Introduzione*).

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 746 (XXXVIII).

<sup>19</sup> Cfr. D. Alighieri, *Purgatorio*, VI, 150.

<sup>20</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 744 (XXXVIII).

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 745 (XXXVIII).

sceneggia nella seconda parte dell'*Introduzione*: il tono è sornione e manierato, quasi di "capocomico" argutamente intento, sul proscenio, alla *captatio benevolentiae* del "rispettabile pubblico".<sup>22</sup> Optando per la citazione parafrastica della fonte presentata come principale, il rifiuto della citazione diretta si fa da subito costante e imprescrittibile. Tuttavia è proprio questo rifiuto a far spazio alle citazioni da altri testi che troviamo nel romanzo: non fittizi né anonimi, questi, ma reali e di autori storicamente esistiti e nominabili, i soli degni di aver luogo nell'opera anche nella forma autentica del riporto diretto. La testualità fittizia dell'Anonimo viene così a ricollocarsi sotto il dominio del narratore e dell'invenzione: la parafrasi, riformulando il testo originario, fonda a tutti gli effetti un testo altro rispetto al suo antigrafo, firmato da un autore diverso. Ecco allora che può emergere una testualità non anonima, storicamente accertabile, determinata, passibile di prelievi letterali, in nessun modo imputabili di falsificazione; testi citabili, come si vedrà, anche nel senso giuridico del termine, convocati a deporre davanti al tribunale dell'autore che giudica e manda secondo il doppio statuto del proprio ruolo: narrativo e saggistico, letterario e storiografico.

### 3. *Oltre Shakespeare*

Precisamente da questa duplicità può partire l'indagine, per notare come anche le citazioni si dispongano grosso modo in due gruppi distinti, a seconda che interessino il piano letterario dell'invenzione o quello documentario della storia. Applicando una distinzione in uso per la metafora, si potrebbe forse parlare di citazioni 'emozionali' (connotative) e

---

<sup>22</sup> L'immagine, adibita però a una riflessione linguistico-morale di altro segno, è manzoniana: "quello che i poeti chiamavan volgo profano, e i capocomici, rispettabile pubblico" (cfr. *ivi*, p. 593, XXXI).

citazioni ‘nozionali’ (denotative).<sup>23</sup> Le prime, dalle quali sarà bene iniziare, sono decisamente meno numerose, reliquie sopravvissute alla decisa rastremazione della letterarietà intervenuta tra il *Fermo e Lucia* e *I promessi sposi*.

Ecco allora, avanguardia di questo sparuto drappello, la famosa citazione shakespeariana del capitolo VII: “Tra il primo pensiero d’una impresa terribile, e l’esecuzione di essa, (ha detto un barbaro che non era privo d’ingegno) l’intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure”.<sup>24</sup> La storia, qui, è prossima a un vero *tournant*: accompagnato da Tonio e Gervaso, Renzo arriva alla “casetta” di Lucia per andare con lei e Agnese alla canonica e sorprendere don Abbondio con il matrimonio clandestino. Ancora una volta la citazione “giunge inattesa e dall’esterno”, segnata soltanto dall’accapo tipografico dopo la frase che precede (“Arrivarono alla casetta di Lucia, ch’era già notte”).<sup>25</sup> Non abbiamo la vignetta di Francesco Gonin, ma possiamo immaginarla: Renzo che avanza cauto ma risoluto “nelle tenebre crescenti”, con i due fratelli al suo fianco o appena indietro ai quali dà “sottovoce ora un ricordo, ora un altro, ora all’uno, ora all’altro”,<sup>26</sup> giungendo in prossimità dell’uscio. E potremmo trasportare le figure su un palcoscenico e immaginare un momentaneo congelarsi dell’azione, i personaggi immobilizzati in scena, fermati per un istante nei loro gesti e posture; mentre fuori campo, dal suo cantuccio, ecco intervenire la voce pacatamente riflessiva del narratore-commentatore, che attinge alla propria enciclopedia una citazione utile a segnalare una prossima discontinuità nel racconto, un subitaneo trasorsi dell’inquadratura *ab extra ad intra*, dall’esteriorità delle vicende narrate

---

<sup>23</sup> Si veda J. Cohen, *Strutture del linguaggio poetico*, Introduzione di M. Pazzaglia, traduzione di M. Grandi, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 127 ss. e pp. 216 ss.

<sup>24</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 136 (VII).

<sup>25</sup> Cfr. *ibidem* (VII).

<sup>26</sup> Cfr. *ibidem* (VII).

all'interiorità dell'analisi psicologica (e parallelamente dallo spazio esterno del villaggio – celeberrimo, appena prima, il quadretto del “brulichio”<sup>27</sup> vespertino – all'interno della casa di Lucia e Agnese). È tutto introspettivo, infatti, il passo immediatamente successivo: “Lucia era, da molte ore, nell'angosce d'un tal sogno”, con quel che segue di raffinata microscopia psicologica, fino alla ripresa dell'azione in esterno, con l'irremissibile avviarsi della “brigata avventuriera” verso la canonica “come a cosa stabilita, irrevocabile”.<sup>28</sup>

Ma venendo al testo vero e proprio della citazione si potrà notare come essa suggerisca un raffronto impertinente, implicitamente accostando nel segno dell'angoscia dei congiurati il Marco Bruto del *Julius Caesar*, inquieto alla vigilia del progettato tirannicidio,<sup>29</sup> e Lucia, esitante di fronte al matrimonio a sorpresa, meno per connaturato difetto di coraggio (“sospirò, e ripetè: ‘coraggio,’ con una voce che smentiva la parola [...] il cuore manca alle promesse che aveva fatte con più sicurezza”)<sup>30</sup> che per integrità morale (“o la cosa è cattiva, e non bisogna farla; o non è, e perché

<sup>27</sup> Cfr. *ibidem* (VII).

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, p. 137 (VII).

<sup>29</sup> Cfr. W. Shakespeare, *Julius Caesar*, in *The Riverside Shakespeare*, Textual Editor G. Blakemore Evans, Boston, Houghton Mifflin Company, 1974, p. 1112: “Between the acting of a dreadful thing / and the first motion, all the interim is / like a phantasma or a hideous dream” (II, i, 63-64). Manzoni leggeva però la versione francese di Pierre Le Tourneur: “Entre la première pensée d'une entreprise terrible et son exécution, tout l'intervalle est comme une vision fantastique, ou un rêve hideux” (cfr. Id., *Œuvres complètes*, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition revue et corrigée par F. Guizot et A. P[ichot], Paris, Ladvocat, 1821, t. II, p. 367). Ed è possibile una reminiscenza montiana: “Tra la primiera genitrice idea / di perigliosa impresa, ed il momento / dell'eseguire, l'intervallo è tutto / fantasmì, e bolle de' pensieri il flutto” (cfr. V. Monti, *Il bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*, Parma, Co' tipi bodoniani, 1806, p. 92, VI, 237-240). Pur mancando nei *Promessi sposi* i consueti marcatori grafici, l'evidente fedeltà del riporto e l'esplicita dichiarazione della fonte legittimano a pieno titolo l'arruolamento del passo manzoniano nel novero delle citazioni *stricto sensu*.

<sup>30</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 132 (VII) e p. 137 (VII).

non dirla al padre Cristoforo?”).<sup>31</sup> Suggestisce, dicevo, ma non esplicita, con decisa attenuazione del possibile effetto caricaturale di un simile paragone *outré*: il primo termine del confronto è infatti taciuto. Nel *Fermo* invece lo dichiarava a chiare lettere questa didascalia, che la polemica romantica e cristiana di Manzoni contro l'idoleggiamento della (falsa) virtù classica consiglia di leggere piuttosto come biasimo del progetto sanguinario di Bruto che come rilievo della pavidità e più dell'intransigenza morale di Lucia: “Un matrimonio clandestino era per Lucia Zarella quello che l'uccisione d'un dittatore per Marco Bruto”.<sup>32</sup> E sembrerebbe trattarsi, nel *Fermo*, non tanto di un caso di sublimazione iperbolica (l'umile filatrice sollevata al rango dell'eroe tragico), quanto di una duplice prosaicizzazione, della storia romana e della pur ammiratissima tragedia shakespeariana, abbassate al livello modesto di una microstoria paesana, di un intrigo minuscolo che “non va oltre il progetto, onestissimo, di un matrimonio clandestino”.<sup>33</sup> Non *exemplum*, dunque, ma qualcosa come un suo rovesciamento parodico.

*I promessi sposi*, per contro, omettendo il *comparandum*, sembrano porsi al di là di un confronto dialettico tra i due generi coinvolti nel paragone, la tragedia e il romanzo. In essi, ed è proprio quell'omissione a segnalarlo, lo stato d'animo che Shakespeare aveva attribuito a Bruto può predicarsi di Lucia del tutto pacificamente, senza che vi sia alcuna sottolineatura dell'abnorme insito in quel paragone: a differenza dunque di quanto accadeva nella ricordata didascalia del *Fermo*, nella quale l'esplicito raffronto (fra Lucia e Bruto da un lato e il matrimonio clandestino e il tirannicidio dall'altro) accusava il paradosso nel momento

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, p. 116 (VI).

<sup>32</sup> Cfr. *Id.*, *I romanzi*, cit., vol. I: *Fermo e Lucia*, p. 145 (I, vii).

<sup>33</sup> Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui “Promessi Sposi”*, Torino, Einaudi, 2000 (1<sup>a</sup> ed. 1974), p. 241.

stesso in cui ne disinnescava la carica con gli strumenti dell'arguzia giocosa. Ora invece l'abilitazione a conferire ai propri personaggi, per quanto umili, lo spessore che la tradizione riservava a quelli alti della tragedia, addirittura la potente verità psicologica degli eroi shakespeariani, non ha più bisogno di alcun esorcismo autoironico per essere riconosciuta al romanzo. E il paragone viene surrogato *in toto* dalla citazione. Ecco allora che la caricatura, e insieme lo sguardo ironico che la osserva distanziandosene e distanziandocela, si trasferiscono fuori dal confronto per depositarsi in ciò che *I Promessi sposi* aggiungono rispetto al *Fermo e Lucia*, ossia nell'attribuzione di paternità consegnata alla parentesi del "barbaro non privo d'ingegno": per l'appunto nel grottesco di quest'ossimoro saldando frettolosamente i conti. Vero è, tuttavia, che l'ossimoro in questione non allude immediatamente o soltanto al noto giudizio volterriano,<sup>34</sup> ma postula la mediazione di tutta una serie di sue riprese polemiche, quelle filo-shakespeariane dei maggiori critici romantici.<sup>35</sup> E ai venticinque lettori del romanzo (lettori elettivi se non proprio lettori-modello, coincidano o meno con l'immediato *Zielgruppe* dell'autore)<sup>36</sup> l'allusione doveva riuscire alquanto trasparente, quasi

---

<sup>34</sup> Cfr. Voltaire, *Lettre...à l'Académie Française (1778)*, in Id., *Irène. Tragédie en cinq actes*, in Id., *Théâtre*, Paris, Pierre Didot et Firmin Didot, 1801, t. XII, p. 19: "Shakespeare est un sauvage avec des étincelles de génie qui brillent dans une nuit horrible". Si veda C. Apollonio, *Manzoni critico di Shakespeare*, in "Otto/Novecento", 6, 1977, pp. 5-30.

<sup>35</sup> Si veda E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi Sposi"*, cit., p. 239, che allinea il "Conciliatore", *De l'Allemagne* di Madame de Staël, la *Vie de Shakspeare* di François Guizot e il *Cours de littérature dramatique* di August Wilhelm von Schlegel, quest'ultimo ripreso esplicitamente dallo stesso Manzoni. Cfr. A. Manzoni, *Materiali estetici*, in Id., *Scritti linguistici e letterari*, t. III: *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991, p. 28: "S'ode [...] dire ad ogni giorno che Shakespear è un genio rude e indisciplinato [...] Questa opinione tanto ripetuta è espressamente e lungamente confutata dal sig. Schlegel".

<sup>36</sup> Si veda S. S. Nigro, *I promessi sposi*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 440-442.

un'antonomasia rievocativa di tutto un ampio dibattito, cruciale per la nuova estetica del Romanticismo.

Un duplice riferimento, dunque, è attivo nella citazione che Manzoni chiude fra parentesi: quello, dissenziente, alla frase di Voltaire e l'altro, consenziente, alle sue successive contestazioni romantiche; e il secondo, con il soccorso aggiunto degli ulteriori riporti che sottintende, non fa che ribadire la connotazione ironica<sup>37</sup> del primo. Anche per questo si può dire che la citazione esaminata sia senza meno un'indicazione di poetica romanzesca: "tradurre Shakespeare nello stile del realismo romantico".<sup>38</sup> Un'indicazione che all'altezza dei *Promessi sposi* può ormai darsi come realizzata.

#### 4. Citazione come 'impresa'

Analoghe istanze metanarrative sono evidenti in altre citazioni che di primo acchito verrebbe fatto di considerare meno funzionali, se non decisamente esornative e persino pretestuose. È il caso del prelievo di un verso dai *Lombardi alla prima Crociata* di Tommaso Grossi, la cui apparente gratuità ha qualcosa del paragone di san Carlo Borromeo con Archimede e Carneade presente nel panegirico letto da don Abbondio all'inizio del capitolo VIII. Anche qui, come per Lucia e Bruto, si tratta di un paragone, ma questa volta esplicito e degradante: quello del Griso,

---

<sup>37</sup> Di "frase ironica" parla Manzoni in una lettera al suo traduttore inglese, che ingenuamente aveva preso per una critica a Shakespeare la qualifica di "barbaro". Cfr. A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, vol. I, p. 481 (lettera a Charles Swann, 25 gennaio 1828). Il passo era già nella Ventisettana.

<sup>38</sup> Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi Sposi"*, cit., p. 244.

inviato suo malgrado da don Rodrigo a Monza nonostante la taglia di “cento scudi” sulla sua testa:

“ [...] camminava come il lupo, che spinto dalla fame, col ventre raggrinzato, e con le costole che gli si potrebber contare, scende da’ suoi monti, dove non c’è che neve, s’avanza sospettosamente nel piano, si ferma ogni tanto, con una zampa sospesa, dimenando la coda spelacchiata,

Leva il muso, odorando il vento infido,

se mai gli porti odore d’uomo o di ferro, rizza gli orecchi acuti, e gira due occhi sanguigni, da cui traluce insieme l’ardore della preda e il terrore della caccia.”<sup>39</sup>

Anche in questo caso il paragone e la citazione si applicano a un personaggio esitante di fronte a un’incombenza cui preferirebbe sottrarsi (uscire da un luogo protetto verso un altro percepito come estraneo e potenzialmente ostile). Il verso è incorporato – si direbbe calettato – a tutti gli effetti nella sintassi del periodo manzoniano, del quale condiziona persino la struttura (il modulo presente + gerundio + oggetto, “Leva [...] odorando il vento”, anticipato in “si ferma [...] dimenando la coda” e appena variato nella sequenza “s’avanza sospettosamente nel piano”). Non è irrilevante che nella Quarantana il verso sia collocato a centro pagina, in corpo minore e a pieno sbalzo; né tanto meno che Manzoni abbia deciso di affidarne la sottolineatura al bulino di Gonin. Tra esso e il seguito, infatti, calibrata esattamente per dimensione sulla lunghezza del verso, campeggia un’incisione scrupolosamente mimetica di quel lupo, raffigurato nell’atto di fiutare eventuali pericoli con una zampa alzata. È una sorta di didascalia a ruoli invertiti, con la scritta (il verso del Grossi) che, anziché seguire, precede l’illustrazione la quale è invece posta in calce, come in un raddoppio iconico del testo che può ricordare le pagine di certe stampe popolari o per l’infanzia, con la loro evidente ricerca di facile

---

<sup>39</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 227 (XI), anche sopra.

memorabilità. Manzoni, è noto, optando con la Quarantana per un'edizione illustrata intende destinarla a un pubblico più largo e sensibile all'“attrattiva delle vignette”,<sup>40</sup> a tutela di precisi obiettivi commerciali e in linea con l'idea di un romanzo popolare o di un “libro per tutti”.<sup>41</sup>

Ma si può pensare anche a un emblema, degradato in caricatura, del Griso. Ecco allora l'animale in icona con quell'unica zampa alzata e le tre altre poggiate cautamente a terra, come un'insegna araldica rovesciata in parodia (gli animali rampanti delle armi gentilizie ne poggiano a terra una sola), mentre la *devise* del verso supplisce alla mancanza del cartiglio con la collocazione in alto e il perfetto dimensionamento della scritta sull'immagine. Viene a mente per analogia l'araldica animale e animalesca, altrettanto deteriore e suddivisa quasi canonicamente in ‘quarti’, che contorna il portone del palazzotto di don Rodrigo:

“Due grand'avoltoi, con l'ali spalancate, e co' teschi penzoloni, l'uno spennacchiato e mezzo roso dal tempo, l'altro ancor saldo e pennuto, erano inchiodati, ciascuno sur un battente del portone; e due bravi, sdraiati, ciascuno sur una delle panche poste a destra e a sinistra, facevan la guardia, aspettando d'esser chiamati a goder gli avanzi della tavola del signore.”<sup>42</sup>

Ed è appena il caso di ricordare l'ampio bestiario di cui il Griso è titolare: cane che scorta una mandra di porci, segugio in branco con la coda tra le gambe, can da pagliaio e, in autoritratto gnomico di zelante servitore

---

<sup>40</sup> Cfr. Id., *Tutte le lettere*, cit., vol. II, p. 120 (lettera a Giacomo Beccaria, dicembre 1839). Si veda F. Mazzocca, *Manzoni illustrato e Manzoni illustratore*, in *Manzoni scrittore e lettore europeo (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, 8 febbraio-31 marzo 2001)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria – De Luca, 2000, pp. 79-96.

<sup>41</sup> Si veda D. Isella, *Idea di un romanzo popolare*, in Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 37-52 e V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio su “I Promessi Sposi”*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

<sup>42</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 87 (V).

(“Lasci fare a me”),<sup>43</sup> “cuor di leone, gamba di lepre”.<sup>44</sup> Ci si potrebbe perfino domandare se oltre alla qualifica ironica di “fidatissimo”<sup>45</sup> cui rinvia il milanese *gris*, il soprannome *griso* non alluda per caso anche al colore del pelo dell’animale in emblema.<sup>46</sup> Ancora, e più sottilmente, nel dispositivo iconico-verbale che forma l’insegna araldica del “signor Griso”<sup>47</sup> potremmo anche leggere un’allusione all’aiuto prestato da Tommaso Grossi (che fra il 1822 e il 1836 visse in casa Manzoni come segretario) nella designazione onomastica dei bravi.<sup>48</sup> Altrettanto interessanti sono le parole che fanno immediato seguito alla citazione-similitudine:

“Del rimanente, quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una diavoleria inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita, e farà un bel rumore; e io l’ho preso, perché mi veniva in taglio; e dico dove, per non farmi bello della roba altrui: che qualcuno non pensasse che sia una mia astuzia per far sapere che l’autore di quella diavoleria ed io siamo come fratelli, e ch’io frugo a piacer mio ne’ suoi manoscritti.”<sup>49</sup>

Anche qui, come nella parentesi del “barbaro non privo d’ingegno”, l’ironia è esterna alla citazione: occasionata o suscitata da essa, le si accompagna in un testo parallelo che lo scrittore affianca alla citazione per commentarla: uno spazio adiacente, di secondo grado, che ospita l’obliquo

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*, p. 131 (VII).

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, p. 227 (XI).

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, p. 129 (VII).

<sup>46</sup> Cfr. F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Stamperia Reale, 1814, vol. I, s. v. Sullo zoomorfismo nei romanzi manzoniani si veda F. de Cristofaro, “Un animale selvaggio addomesticato”. *Il bestiario manzoniano in movimento*, in “Intersezioni”, XXI, 1, 2001, pp. 61-62.

<sup>47</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 135 (VII).

<sup>48</sup> Cfr. *Id.*, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, pp. 367-368 (lettera a Tommaso Grossi, agosto 1824).

<sup>49</sup> *Id.*, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 228 (XI).

metaromanzo della “cantafavola”.<sup>50</sup> Quel “venire in taglio”, ad esempio, può ben essere allusione al processo di calettatura – per riprendere il tecnicismo – cui Manzoni ha sottoposto il verso del Grossi. Innanzitutto mutando in lupo la “leena” dell’amico, ma anche speziando di pimenti grossiani gli immediati dintorni della citazione, come in quel “*rizza gli orecchi acuti, e gira due occhi sanguigni, da cui traluce insieme l’ardore della preda, e il terrore della caccia*”, dove s’intravede senza fatica la filigrana dei *Lombardi alla prima Crociata*:

“Come *leena* che de’ figli al nido  
stormendo approssimarse oda la *caccia*,  
e de’ veltri il latrar diffuso e il grido  
de’ cacciator correnti alla sua traccia,  
leva il muso odorando il vento infido,  
soffia e di cupo fremito minaccia;  
*erte le orecchie*, digrignando i denti,  
*ritto il pel*, l’ugne stese e gli *occhi ardenti*.”<sup>51</sup>

Così il manzoniano lupo smagrito che “scende” dai monti e “s’avanza [...] nel *piano*” può serbare qualcosa dello spandersi di una “*malconcia*” torma di nemici, “*ululando per tutta la pianura*” e portando “sfidanza / in ogni accolta schiera che s’avanza”.<sup>52</sup> Non stupisce allora che proprio un “lupo digiuno” appaia in Grossi poco oltre,<sup>53</sup> e che più avanti

---

<sup>50</sup> Cfr. Id., *Tutte le lettere*, cit., vol. III, p. 387 (lettera ad Alfonso Della Valle di Casanova, 30 marzo 1871).

<sup>51</sup> Cfr. T. Grossi, *I Lombardi alla prima Crociata. Canti quindici*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1826, p. 123 (X, 16). Sottolineature nostre. È il secondo fascicolo: il poema uscì in tre fascicoli distinti nella primavera del 1826, poi riuniti in volume entro lo stesso anno dal Ferrario, mantenendo però l’autonoma numerazione di pagine. Si può notare un altro adattamento, davvero minimo, operato da Manzoni sul testo grossiano: l’inserimento della virgola tra “muso” e “odorando”, assente nella stampa originale dei *Lombardi*.

<sup>52</sup> Cfr. *ivi*, p. 125 (X, 22). Anche le bandiere lombarde si sbandano “per l’immenso *piano*”: cfr. *ivi*, p. 130 (X, 37). Sottolineature nostre.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, p. 129 (X, 35).

Solimano fuga “*bestemmiando* [...] Macometto”<sup>54</sup> e suggerisca così a Manzoni (nel passo appena precedente la citazione grossiana) di far incamminare il Griso “*bestemmiando* [...] Monza e le taglie e le donne e i capricci de’ padroni”.<sup>55</sup>

Insomma, Manzoni prende dal Grossi più di quanto dichiara. La citazione diretta emerge su una distesa di citazioni occulte, solo *îlot textuel*<sup>56</sup> segnalato in un tratto di mare irto di scogli sommersi. Che dunque in quel suo voler “dire dove, per non farsi bello della roba altrui”, in quel voler garantire al prelievo la competente forma della citazione esplicita (riporto testuale autentico e attribuzione di paternità), il romanziere non si limiti a legittimare con l’arguzia ironica che gli è propria l’omaggio troppo scoperto reso a un amico (caso non isolato nel romanzo)<sup>57</sup> ma finisca anche

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 133 (c. X, ott. 46). I Turchi, si noti, “il seguitavan nella fuga empiedo / di pianto i monti e d’ululato orrendo” (*ibidem*).

<sup>55</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 227 (XI). La maledizione preconizza il Griso come “traditore infame” del proprio signore: cfr. ivi, p. 630 (XXXIII). Non mancano anche altrove le tracce di una contaminazione più estesa: per esempio nelle parole introduttive all’elogio del cardinal Federigo (“A questo punto della nostra storia, noi non possiam far di meno di non fermarci qualche poco, come il viandante, *stracco* e tristo da un lungo *camminare* per un terreno arido e *salvatico*, si trattiene e perde un po’ di tempo *all’ombra d’un bell’albero*, sull’erba, *vicino a una fonte d’acqua viva*”) si può cogliere, pur nel *tòpos* del riposo del viandante, qualche consonanza con Grossi (“e infaticato al suo *cammin* ritorna: / talor *sul margin d’una viva fonte / all’ombra d’alti platani* soggiorna / le *stanche* membra a ristorar nell’ore del più cocente intollerando ardore. // Boschi attraversa di non tocche fronde / che crescon lungi d’ogni sguardo umano, / varca lande *selvatiche*, feconde / di dolci frutti e di fresch’erbe invano”. Cfr. ivi, p. 414 (XXII) e T. Grossi, *I Lombardi alla prima Crociata*, cit., p. 9 (XI, 6-7, fascicolo III). I commenti segnalano un passo della quinta lezione di eloquenza tenuta da Vincenzo Monti a Pavia nel 1802, possibile ipotesto comune a entrambi, Manzoni e Grossi.

<sup>56</sup> Si veda J. Authier-Revuz, *Remarques sur la catégorie de l’îlot textuel*, in “Cahiers du français contemporain”, 3, 1996, pp. 91-115. Assumo peraltro l’espressione in senso lato, intendendola come citazione testuale virgolettata inserita in un cotesto fitto di citazioni implicite, anziché nella sua accezione più strettamente tecnica di frammento di discorso diretto entro un cotesto in discorso indiretto.

<sup>57</sup> Altre pubbliche ma invero meno effuse confessioni di sodalità riguardano Enrico Acerbi, medico “diligente quanto ingegnoso” di cui è citata in nota un’opera sulle malattie contagiose, e Giovanni Torti (“i servitori [...] rimasti, pochi e valenti come i versi di Torti”), luogo quest’ultimo che ricorda un passo dell’*Ivanhoe* scottiano

per assolversi da un'(auto)imputazione che si potrebbe definire di eccessiva disponibilità alle suggestioni letterarie, riaffermando precisamente con la citazione il pieno controllo dei propri mezzi espressivi? Che, detto altrimenti, il romanziere esorcizzi così la propria *anxiety of influence*? E che dire della decisione di conservare alla “diavoleria” pubblicata nel 1826, pochi mesi dopo il primo tomo della Ventisettana, la qualifica di “inedita” ancora nella Quarantana? Che sia legata, questa scelta, alla precisa volontà di mantenere quella sorta di ricusazione del plagio – appunto il “dico dove, per non farmi bello della roba altrui”, ma anche il “che qualcuno non pensasse [...] ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti” – che altrimenti, sanando l'anacronismo, sarebbe inevitabilmente caduta? Che sia insomma legata all'esigenza di affermare con forza la propria autorialità nel momento stesso in cui, alla coscienza dell'autore prima che a noi lettori, essa si rivela più debole, più compromessa con la parola altrui (perché alle prese con modelli e soluzioni – la tragedia shakespeariana, il poema epico-storico grossiano – già percepiti come affini)?

Da questo punto di vista vanno anche messe in conto le parole con cui Manzoni, tre mesi prima d'iniziare la composizione del *Fermo e Lucia*, preannunciava i *Lombardi* a Claude Fauriel del 29 gennaio 1821:

“Grossi, auteur d'*Ildegonda* a commencé des études pour un poème d'un genre nouveau en Italie [...] Son intention est de peindre une époque par le moyen d'un *fable* de son invention, à-peu-près comme dans *Ivanhoe*. Il placera les personnages dans la première Croisade [...] s'attachant à connaître et à peindre ce qui a été [...] . Je voudrais bien entendre votre avis sur ce système d'inventer des faits pour développer des moeurs historiques d'invention. Il me semble que c'est une ressource très heureuse de cette poésie [...] ressembler les traits caractéristique d'une époque de la société, et les

---

introduttivo di una citazione da Samuel Coleridge: (“pour emprunter quelques vers d'un poète, notre contemporain, qui en a écrit trop peu”). Cfr. rispettivamente A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 543 (XXVIII) e p. 565 (XXIX) e W. Scott, *Ivanhoe, ou le retour du croisé*, traduit de l'anglais..., Paris, Charles Gosselin – Ladvocat, 1822, vol. I, p. 172.

développer dans une action, profiter de l'histoire sans se mettre en concurrence avec elle, sans prétendre faire ce qu'elle fait mieux [...]”.<sup>58</sup>

Questo progetto letterario, è fin superfluo osservarlo, sarà il medesimo del Manzoni romanziere. E ancor più esplicito sarà l'annuncio del 3 novembre allo stesso Fauriel: Grossi attendeva al “deuxième chant du roman poétique sur les croisades”.<sup>59</sup> Vero è però che già all'altezza del *Fermo* e più ancora della Ventisettana quel progetto di romanzo storico in versi doveva apparirgli superato; tanto più che anche Grossi da parte sua, ultimando senza troppa convinzione e persino con fastidio nel 1831 la sua ultima novella in versi d'ambientazione storica, *Ulrico e Lida* (“una donna a cui si è voluto bene una volta e colla quale si vorrebbe pur finirla”),<sup>60</sup> si volgeva al romanzo pubblicando nel 1834 *Marco Visconti*: un romanzo di modello manzoniano, sia pure incline allo scenografismo storico-folcloristico e “fortemente riscottizzato”.<sup>61</sup>

Potrebbe allora aver ragione Ermenegildo Pistelli, a sottolineare la “molta finezza” e “bontà per l'amico” di cui Manzoni avrebbe dato prova citando “uno dei pochi versi veramente belli” dei *Lombardi*, reso “anche più bello” per averlo applicato “al suo lupo spelacchiato, magro, sospettoso, insomma vivo e vero, invece che a quella *leena* convenzionale”.<sup>62</sup> O un critico più recente, a parlare di un *repêchage*

---

<sup>58</sup> A. Manzoni – C. Fauriel, *Carteggio*, a cura di I. Botta, premessa di E. Raimondi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, pp. 286-287.

<sup>59</sup> Cfr. *ivi*, p. 315. Sottolineatura nostra.

<sup>60</sup> Cfr. T. Grossi, *Carteggio 1816-1853*, a cura di A. Sargenti, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni – Insubria University Press, 2005, vol. I, p. 458 (lettera a Luigi Rossari, 22 maggio 1831). L' *Ulrico e Lida* uscirà peraltro anni dopo, nel 1837, anch'essa per i tipi del milanese Ferrario.

<sup>61</sup> Cfr. G. Bardazzi, *Tommaso Grossi tra storiografia e modelli scottiani*, in *Romanzo storico. Intermittenze del modello scottiano*, Pisa – Genève, ETS – Slatkine, 1996, p. 135.

<sup>62</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, novamente riveduti nel testo e annotati da E. Pistelli, con un ritratto e un autografo, Firenze, Sansoni, 1923, p. 149 (nota del curatore).

archeologico, una sklovskiana parodia del “procedimento logoro”, un “sotterfugio da ventriloquo” con cui Manzoni farebbe “risuonare d’un timbro equivoco la parola già fossile del collega”, stilizzando sé stesso, il sé stesso del *Fermo*, in quella ripresa di un repertorio “frusto” e “obsoleto”.<sup>63</sup> Il che, ovviamente, non toglie credito a ipotesi più economiche, come quella che la “diavoleria” grossiana continui a esser detta inedita anche nella Quarantana “soprattutto per conservare il vanto di una lettura dell’opera in anteprima, per privilegio di intima amicizia”.<sup>64</sup> Comunque sia, basti qui ribadire quanto già si è osservato a proposito di Shakespeare: il fatto cioè che il romanzo storico manzoniano, citando, dichiara i propri predecessori; quelli confessabili, s’intende, dei quali il romanziere può riconoscersi al contempo allievo e critico, evocandoli appunto tramite citazione esplicita. “Ogni scrittore”, ha scritto Jorge Luis Borges, “*crea i suoi precursori*”.<sup>65</sup>

##### 5. Una citazione apparente e una citazione impossibile: Achillini e Cicerone

A questa provvisoria messa a punto sembra contraddire un’altra citazione ‘esornativa’. Siamo nella seconda parte di un capitolo, il XXVIII, tematicamente bipartito tra carestia e guerra e di materia integralmente ed esclusivamente storica (non v’interviene alcuno dei personaggi

---

<sup>63</sup> Cfr. F. de Cristofaro, “*Un animale selvaggio addomesticato*”. *Il bestiario manzoniano in movimento*, cit., p. 61, con riferimento a V. Šklovskij, *Teoria della prosa* [1925], Prima edizione integrale, Con una prefazione inedita dell’autore e un saggio di J. Mukařovský, Traduzione di C. G. de Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, p. 60.

<sup>64</sup> Cfr. A. Manzoni, *I romanzi*, cit., vol. II, t. I: *I promessi sposi* (1827), p. 848 (nota del curatore).

<sup>65</sup> Cfr. J.-L. Borges, *Kafka e i suoi precursori*, in Id., *Altre inquisizioni*, traduzione di F. Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 160.

d'invenzione); come poi i capitoli XXXI e XXXII, densi di riporti documentari, invero più sunti e rifusioni che citazioni dirette. Descritto il lazzeretto e prima di introdurre sulla scena, "nuovo flagello" dopo la "carestia",<sup>66</sup> i "demòni" razziatori di quell'esercito alemanno che traverserà il territorio di Lecco per "portarsi all'impresa di Mantova",<sup>67</sup> il romanziere ragguaglia il lettore sui preliminari della guerra, dalla caduta della Roccella all'invasione dei Grigioni e della Valtellina. Come avviene di regola quando si aggira, per dirla con l'Anonimo, "tra Labirinti de' Politici maneggj, et il rimbombo de' bellici Oricolchi",<sup>68</sup> la narrazione si fa ironica e persino canzonatoria. Il passo che qui ci interessa allinea in sequenza, ma si può ben dire in *climax*, tre calibrati sberleffi: si apre qualificando di "importanti" e di veramente degne del "titolo di storiche" le sole vicende diplomatiche e belliche; verso la metà deplora la scarsa o meglio nulla udienza dei "pareri de' poeti" da parte di principi e potenti;<sup>69</sup> chiude descrivendo l'ingloriosa partenza da Milano del principale promotore della guerra, don Gonzalo, che i Milanesi salutano con lanci di sassi, torsoli e bucce, tra "fischiate" e lazzi beffardi, mentre i "trombetti, uomini di formalità",<sup>70</sup> non cessano di suonare fomentando quel caloroso congedo popolare che abbatte "l'Heroe di nobil Prosapia"<sup>71</sup> dal suo piedistallo di cartone.

A metà dell'episodio storico-polemico, appunto nel commento ironico sui pareri politici dei poeti, si legge:

"Fu in questa occasione che l'Achillini scrisse al re Luigi quel suo famoso sonetto:

---

<sup>66</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 545 (XXVIII).

<sup>67</sup> Cfr. *ivi*, p. 550 e p. 548 (XXVIII).

<sup>68</sup> Cfr. *ivi*, p. 5 (*Introduzione*).

<sup>69</sup> Cfr. *ivi*, p. 545 (XXVIII).

<sup>70</sup> Cfr. *ivi*, p. 547 (XXVIII).

<sup>71</sup> Cfr. *ivi*, p. 6 (*Introduzione*).

Sudate, o fochi, a preparar metalli:

e un altro, con cui l'esortava a portarsi subito alla liberazione di Terra santa. Ma è un destino che i pareri de' poeti non siano ascoltati: e se nella storia trovate de' fatti conformi a qualche loro suggerimento, dite pur francamente ch'eran cose risolte prima."<sup>72</sup>

Qui la citazione non dà luogo a dichiarazioni di poetica narrativa. Introduce sì una riflessione di portata generale sui limiti dell'*engagement* dei poeti e soprattutto della vana retorica celebrativa della poesia cortigiana, asservita alla logica anticristiana del *belli graviores esse curas*; ma quella riflessione non si lega specificamente al verso citato, che di per sé non alimenta uno sviluppo ideativo della narrazione, diversamente dai due casi esaminati sopra. Ci si può persino chiedere se di citazione davvero si tratti, per lo meno nel senso stretto del termine: perché, nonostante i consueti marcatori grafici (qui il corpo minore centrato e introdotto dai due punti) e l'esplicita attribuzione di paternità, il verso non è addotto in quanto tale, a motivo del proprio contenuto o del proprio stile, ma sta per il sonetto nel suo complesso, con funzioni di mero titolo; tant'è vero che la menzione è parallela e in tutto omologa all'altra che segue, relativa al secondo sonetto dell'Achillini, che si risolve in una semplice designazione del componimento attraverso una breve sintesi senza citazione. Più dispositivo retorico – metonimico – che non procedimento letterario, dunque.<sup>73</sup>

Ciò non toglie, naturalmente, che dietro l'evocazione dei due componenti achilliniani si possa scorgere lo spettro dell'Anonimo e del suo stile tronfiamente e adulatoriamente secentista (la solita "avversione

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 545 (XXVIII).

<sup>73</sup> Si veda A. Jacomuzzi, *Problemi dell'intertestualità*, cit., pp. 52-54.

[...] per lo stile barocco”)<sup>74</sup> o addirittura leggervi l’“autoironia” manzoniana verso la sua stessa poesia civile.<sup>75</sup> A ben guardare invero, già il primo caricaturale accenno alla guerra per la successione di Mantova nel capitolo V del romanzo (“Quel pover’uomo del cardinale di Riciliù tenta di qua, *fiuta* di là, *suda*, s’ingegna”)<sup>76</sup> sembra contenere, come un ideale centone anticipato o una sorta di riserva seminale, l’eco del verso-titolo di Achillini e quello del verso-citazione di Grossi; con una risonanza ulteriore, per quest’ultimo, nella metafora zoomorfa che appena precede (“il conte duca è una volpe vecchia”).<sup>77</sup>

Non vera e propria citazione ma generica sentenza gnomica è invece il “*cedant arma togae*” del capitolo XIII, dove lo scrittore è il semplice garante dell’applicabilità della massima alla situazione narrativa.<sup>78</sup> È tuttavia interessante che Manzoni si riferisca al motto latino con il termine “citazione”, presente così per l’unica volta in tutto il romanzo: come citazione egli doveva considerarlo, sia pure in senso estensivo, dandone per scontata la paternità ciceroniana.<sup>79</sup> È però il cotesto in cui il frammento viene incorporato a fornire elementi utili sulle intenzioni di quell’innesto.<sup>80</sup> Giunti tardi, i soldati spagnoli portano “il soccorso di Pisa” a Ferrer venuto a salvare il vicario di provvisione dalla folla inferocita: il gran cancelliere

---

<sup>74</sup> Cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi. Storia della colonna infame*, edizione a cura di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi – Gallimard, 1995, p. 991 (nota dei curatori).

<sup>75</sup> Id., *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1988, p. 641 (nota dei curatori).

<sup>76</sup> Cfr. Id., *I promessi sposi* (1840), cit., p. 98 (V). Sottolineature nostre.

<sup>77</sup> Cfr. *ivi*, p. 87 (V).

<sup>78</sup> Si veda U. Tuomarla, *La citation mode d’emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, cit., p. 54.

<sup>79</sup> Si veda M. T. Cicerone, *Philippicae*, 2, 20; Id., *In Pisonem*, XXX; Id., *De officiis*, I, XXII, 77. È un’autocitazione che Cicerone trae da un suo poema in esametri andato perduto, *De suo consulatu*.

<sup>80</sup> Si veda U. Tuomarla, *La citation mode d’emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, cit., p. 71.

saluta l'“uffiziale” che comanda quel drappello di “micheletti” con un ironico “*beso a usted las manos*”, che l'ufficiale intende nel suo reale significato (“m'avete dato un bell'aiuto!”).<sup>81</sup> A questo punto, intervenendo direttamente, l'autore inserisce la citazione:

“Era veramente il caso di dire: *cedant arma togae*; ma Ferrer non aveva in quel momento la testa a citazioni: e del resto sarebbero state parole buttate via, perchè l'uffiziale non intendeva il latino.”<sup>82</sup>

Con divertito paradosso lo scrittore segnala e persino esibisce nella sua sceneggiatura (ancora una volta i personaggi sembrano muoversi su un palcoscenico) una sorta di *adynaton*. Vestendo per un attimo i panni di un osservatore esterno, egli suggerisce la battuta che non sarebbe dovuta mancare al copione, il *mot propre* che il personaggio avrebbe dovuto pronunciare per essere convenzionalmente e letterariamente in situazione. Allo stesso tempo però, e qui sta il paradosso, la dichiara impossibile proprio perché doppiamente inappropriata: in rapporto alla situazione psicologica di Ferrer che “non aveva in quel momento la testa a citazioni”, ma anche alle competenze linguistiche del suo interlocutore che “non intendeva il latino”. Sullo sfondo dell'eterno contrasto tra Reale e Ideale, Manzoni registra insomma lo scarto fra il migliore dei testi possibili (o le ragioni della scrittura) e le esigenze dei fatti sempre restii a trasporsi senza alterazioni in letteratura. Tra fatti e letteratura, il realismo cristiano del romanziere opta con decisione, e persino volontaristicamente, per i primi.

Non diversamente, altrove, egli sottolinea la difformità tra personaggio ideale e personaggio reale, come avviene con fra Cristoforo

---

<sup>81</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., pp. 267-268 (XIII).

<sup>82</sup> Ivi, p. 268 (XIII).

impacciato di fronte a don Rodrigo<sup>83</sup> o col marchese succeduto allo stesso don Rodrigo, tanto “brav’uomo” da “far compagnia agl’ invitati, e anzi [...] servirli” ma non così umile da fare “una tavola sola” con “quella buona gente”.<sup>84</sup> Il che equivale ad affermare l’ insufficienza dello scrittore, o per lo meno di uno scrittore ligio alle convenzioni letterarie, rispetto allo storico. Con un ben manzoniano ammicco ironico, naturalmente: che andrà riferito alla natura *ficta* di quello stesso reale che in quanto *fictio* è piuttosto un verisimile, e alla consapevolezza che ne hanno tutte le parti in gioco. Con analogo ammicco, iniziando proprio il racconto dell’assedio alla casa del vicario che si chiude con il “*cedant arma togae*”, il narratore precisava:

“Il meschino girava di stanza in stanza, pallido, senza fiato, battendo palma a palma, raccomandandosi a Dio [...] Sali in soffitta; da un pertugio guardò ansiosamente nella strada, e la vide piena zeppa di furibondi [...] Lì rannicchiato, stava attento, attento se mai il funesto rumore s’affievolisse, se il tumulto s’acquietasse un poco [...] Poi, come fuori di sé, stringendo i denti, e raggrinzando il viso, stendeva la braccia, e puntava i pugni, come se volesse tener ferma la porta... Del resto, quel che facesse esplicitamente non si può sapere, giacché era solo; e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c’è avvezza.”<sup>85</sup>

Si disegna insomma, ancora una volta sul piano metanarrativo ma questa volta con una citazione proposta e insieme rinnegata, una poetica del romanzo che l’istanza del vero allontana programmaticamente da ogni esteriore convenzione e da ogni impiego retorico della letteratura. Non a caso la massima ciceroniana occorre in un capitolo il cui protagonista, Ferrer, è un personaggio linguisticamente bifido, sul doppio e contrapposto

---

<sup>83</sup> Cfr. *ivi*, p. 90 (V): “L’uomo onesto in faccia al malvagio, piace generalmente (non dico a tutti) immaginarselo con la fronte alta, con lo sguardo sicuro, col petto rilevato, con lo scilinguagnolo bene sciolto. Nel fatto però, per fargli prender quell’attitudine, si richiedon molte circostanze, le quali ben di rado si riscontrano insieme. Perciò, non vi maravigliate se fra Cristoforo [...] stesse con una cert’aria di suggezione e di rispetto”.

<sup>84</sup> Cfr. *ivi*, p. 740 (XXXVIII).

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 254 (XIII).

registro delle verità sussurrate in spagnolo e delle frasi demagogiche proclamate in italiano: figura tutta risolta nell'abilità retorica – *verba* e *actio* – di imbonire la folla. Proprio a lui si sarebbe attagliato il motto latino che Manzoni gli nega. Se evita di farlo trilingue, non sarà forse per mantenergli più netta la taccia morale della duplicità di parola, quella stessa che Renzo, tra i fumi del vino, pure intuirà alla fine del capitolo successivo, scambiando per *latinorum* lo spagnolo del navigato politicante?<sup>86</sup>

### 6. *Il tribunale della storia*

Se, come abbiamo visto, l'“invenzione” dei *Promessi sposi* è molto parca di citazioni, la “storia” se ne avvale largamente proprio sul piano denotativo e documentario: si comincia con la trascrizione delle *gride* sui bravi nel capitolo I e si continua in tutto il romanzo ovunque la narrazione tenda al saggio o ne venga surrogata, fino al capitolo XXXII (l'ultimo *de peste*) che precede la sezione finale con lo scioglimento della vicenda. Nel loro complesso queste citazioni possono apparire meno interessanti rispetto a quelle ‘connotative’ che si sono esaminate, e anche laterali rispetto alla prospettiva dell'intenzionalità letteraria. Esse si spiegano quasi senza residui entro il saggismo storiografico che le compagina, servendosene come indispensabili pezze d'appoggio in vista di una costruzione più ampia, al pari dei riassunti ricavati, si badi, dalle stesse opere. È del resto una scelta precisa e dichiarata dell'autore all'inizio del capitolo XXXI:

“E in questo racconto, il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di

---

<sup>86</sup> Cfr. *ivi*, p. 287 (XIV): “Eppure, anche Ferrer... qualche parolina in latino... *siés baradòs trapolorum*... Maledetto vizio!”.

far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto.”<sup>87</sup>

Queste citazioni documentarie implicano ovviamente una riflessione sull'uso delle fonti storiche secentesche da parte di Manzoni,<sup>88</sup> in particolare sulla sua scelta di concedere forma di riporto testuale fedele ed esplicito ad alcuni passi di quelle opere, riservando ad altri lo statuto della parafrasi o magari della fedele traduzione dal latino. Lo stesso romanziere, del resto, aggiunge:

“Non intendiamo di riferire tutti gli atti pubblici, e nemmeno tutti gli avvenimenti degni, in qualche modo, di memoria. Molto meno pretendiamo di rendere inutile a chi voglia farsi un'idea più compita della cosa, la lettura delle relazioni originali: sentiamo troppo che forza viva, propria e, per dir così, incomunicabile, ci sia sempre nell'opere di quel genere, comunque concepite e condotte.”<sup>89</sup>

In queste parole Manzoni confessa, in fondo, l'attrazione anche letteraria per i vari Giuseppe Ripamonti, Francesco Rivola, Alessandro Tadino, Agostino Lampugnani, Lorenzo Ghirardelli, Pio La Croce e altri 'anonimi'.<sup>90</sup> Né davvero si può negare l'esistenza di un "secentismo

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 583 (XXXI).

<sup>88</sup> Si veda E. Parrini, *La narrazione della storia nei "Promessi Sposi"*, Firenze, Le Lettere, 1996 e T. Nunnari, *"Il più di quello studio se n'è andato..."*. *Le fonti storiche dei "Promessi sposi"*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.

<sup>89</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 584 (XXXI).

<sup>90</sup> Si veda E. N. Girardi, *Manzoni e il Seicento*, in Id. – G. Spada, *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 11-31. Per altri storici secenteschi che Manzoni non nomina nel romanzo ma sicuramente utilizza come fonti (Luca Assarino, Girolamo Brusoni, Pietro Giovanni Capriata, Giuseppe Ricci, Alessandro Ziliolo) si veda O. Besomi – I. Botta, *Lecture riposte del Manzoni*, in *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, a cura di P. Di Stefano e G. Fontana, Bellinzona, Casagrande, 1993, pp. 15-54. È interessante anche l'ipotesi secondo cui Manzoni, nelle ricerche intraprese dopo la lettura dell'*Historia del cavalier perduto* di Pace Pasini, avrebbe probabilmente avuto in visione tra il 1820 e il 1821 (forse tramite l'archivista veneziano Agostino Carli Rubbi) un fascicolo processuale del 1605-1607 relativo a fatti e personaggi singolarmente affini, anche nell'onomastica, a quelli narrati nel romanzo. Si veda C. Povolo, *Il Romanziere e l'Archivista. Da un processo veneziano del Seicento all'anonimo manoscritto dei Promessi Sposi*, Venezia, Istituto

manzoniano”, di una “simpatia” dell’autore romantico per un certo “esteriorismo scenografico” barocco, che lo induce ad accogliere all’interno del suo romanzo più di un elemento di grana sostanzialmente secentesca:

“ [...] lo stile traslato e solenne (sia quello delle *gride* e di altri documenti che il Manzoni trascrive e suntegge direttamente, sia quello che si avverte in trasparenza sotto la parlata di personaggi di qualità, come il cardinal Federigo), la concezione prammatica e tendenziosa della storiografia, l’intonazione provvidenzialistica della religione.”<sup>91</sup>

L’avvio del capitolo XXXI, come una sorta di seconda introduzione alla parte più eminentemente storica del romanzo, contiene un giudizio sulla fruibilità dei materiali narrativi e archivistici consultati (“tutte le relazioni stampate, più d’una inedita, molti documenti, come dicono, ufiziali”)<sup>92</sup> che ripete i modi dell’*Introduzione* iniziale al romanzo. E se questa riguardava il piano dell’“invenzione” e rilevava nell’Anonimo un difetto di *elocutio*, quella storica rileva soprattutto un difetto di *dispositio* nelle antiche testimonianze: la loro “strana confusione di tempi e di cose”, il loro “continuo andare e venire, come alla ventura, senza disegno generale, senza disegno ne’ particolari”.<sup>93</sup> Se dunque per la storia non valgono le censure relative alla “dicitura”, le citazioni testuali delle fonti sono ammesse e persino raccomandabili, apprezzabili anche dal punto di vista dell’*elocutio*: si pensi all’elegante timbro liviano e in certo modo già ‘manzoniano’ di un Ripamonti,<sup>94</sup> ma anche a certe cronache scritte “con le

---

Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1993 (Memorie della Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, vol. L).

<sup>91</sup> E. N. Girardi, *Manzoni e il Seicento*, cit., p. 17 (anche sopra).

<sup>92</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 584 (XXXI).

<sup>93</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>94</sup> Cfr. Enzo Noè Girardi sottolinea, fra i tratti “già ‘manzoniani’” del Ripamonti, lo “stile misurato sul vero”, l’attenzione per gli “aspetti interiori e sociali della storia”, il “realismo” e infine “una certa misura di quello spirito critico che anticipa l’illuminismo così come quello del Manzoni lo continua, conciliandolo con un contegno di

gomita",<sup>95</sup> com'è il caso del Tadino, quasi che l'autore vi apprezzi proprio quell'incondito e impolito che come tale restituisce più vivida e immediata l'immagine dei fatti e del tempo. Il pregio che ne consiglia la citazione è allora il loro stigma di verità, quella stessa "forza viva" che si può trovare nel racconto di un testimone oculare: del Ripamonti, ad esempio, Manzoni elogia particolarmente "quella castigatezza e [...] quella semplicità, che da se stessa si attacca alle parole dove è espresso il vero".<sup>96</sup>

Facendosi storico di quelle testimonianze vive e preziose, il romanziere se ne fa anche e insieme giudice, vagliandole alla luce di un "metodo" di comprovata validità e "proposto da tanto tempo": quello "d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare".<sup>97</sup> Si tratta infatti di scrivere una "storia dell'idee e delle parole"<sup>98</sup> (nel *Fermo e Lucia* aveva parlato di una "storia dell'animo umano")<sup>99</sup> che sia in grado di accertare motivi e ragioni di una psicosi collettiva, il diffondersi di pregiudizi deliranti e autoinganni nefasti, dai quali nessuno di "noi uomini in generale" è mai immune, per il fatto stesso che "parlare, questa cosa così sola", è sempre "più facile di tutte quell'altre insieme".<sup>100</sup> Vengono di qui le tante citazioni che si addensano nei capitoli storici e particolarmente in quelli dedicati alla peste (XXXI e XXXII): un *modus citandi* che chiama a giudizio quelle testimonianze per valutarne ragioni e veridicità, citandole a deporre di fronte al tribunale dell'autore. Si pensi solo a un esempio trascelto quasi a caso fra i molti possibili, quello della diceria (fra le tante mistificazioni diffuse dalla *vox populi* in tempo di peste) che la

---

partecipazione e di sensibilità cristiana". Cfr. E. N. Girardi, *Manzoni e il Seicento*, cit., p. 36.

<sup>95</sup> Cfr. A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, cit., p. 510 (III, v).

<sup>96</sup> Cfr. *ivi*, p. 428 (III, ii).

<sup>97</sup> Cfr. *Id.*, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 602 (XXXI).

<sup>98</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>99</sup> Cfr. *Id.*, *Fermo e Lucia*, cit., p. 428 (III, ii).

<sup>100</sup> Cfr. *Id.*, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 602 (XXXI).

recrudescenza del contagio seguìta alla solenne processione con il corpo di san Carlo fosse stata provocata da “polveri venefiche e malefiche” attaccatesi ai vestiti e ai piedi scalzi dei fedeli. Qui Manzoni chiama in causa la testimonianza di uno dei cronisti contemporanei, il Lampugnani, dandone in nota gli estremi bibliografici precisi:

“Vide pertanto’, dice uno scrittore contemporaneo, ‘l’istesso giorno della processione, la pietà cozzar con l’empietà [*scil.* di chi aveva sparse le polveri], la perfidia con la sincerità, la perdita con l’acquisto’. Ed era in vece il povero senno umano che cozzava co’ fantasmi creati da sé.”<sup>101</sup>

La citazione-deposizione, pur ritenuta degna di ripresa come testimonianza viva e parlante della mentalità dell’epoca, è rigettata come falsa nel contenuto e rettificata dall’autore-giudice. La polemica non si alimenta però, né qui né in altri passi simili, di alcuna ironia; si stempera, semmai, in un sentimento dolente di compassione umana e cristiana. Ma, come si vede, con questo *modus citandi* siamo già alla *Storia della colonna infame*.

---

<sup>101</sup> Cfr. *ivi*, p. 611 (XXXII), anche sopra.

Copyright © 2015

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /*  
*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*