

Viatico

Persino Mallarmé considerava anomali i libri illustrati. La loro natura ibrida di «immagini e testo», la divaricazione disorientante tra le due forme d'espressione, disturberebbe, sacrificandolo, lo «spirito del lettore»: lo spazio mentale, unico, della lettura. Escludeva, Mallarmé, che lo scritto e il figurato potessero funzionare assieme, e vantaggiosamente, nello «svolgimento» del «testo»; e che l'arte in figura potesse fare parte della scrittura, della testualità dell'opera. Il pregiudizio era di vecchia data. Nel caso dei *Promessi Sposi* illustrati del 1840-1842 ebbe il primato di una formulazione burbera da parte di Niccolò Tommaseo, che avrebbe voluto la riproposizione delle pagine nude del romanzo com'erano state pubblicate nel 1827; e si dichiarò profeta inascoltato del fallimento economico dell'impresa editoriale, da lui ritenuta insensata, per quanto fortemente voluta, con convinzione, dallo stesso Manzoni: «degli scritti... che l'avrebbero fuor d'Italia arricchito, egli non solo non ebbe lucro, ma danno da ultimo. Volontario danno e quasi accattato, perché si pensò di ristampare il romanzo con vignette come se quella lettura avesse di bisogno di ta-

li divertimenti; e si fece venire di Parigi l'artista, e ci spese danari e tempo e cure non da lui; e lo stampatore tirava di furto esemplari di più, e li vendeva a prezzi rotti, forse per ricattarsi del tormento di dover disfare e rifare le bozze per le correzioni sempre nuove, e tenere sospeso un foglio per mesi finché egli non lo riduca a suo modo. Io lo sollecitavo a dar dentro in quest'opera della lingua e impegnare sé stesso a tante faccie la settimana, e, per sollievo, alternare questo con altri lavori. E ciò mi premeva, perché si svagasse un po' da quel pensiero unico, che a taluni che non lo intendono par come una fissazione, e non portasse seco tanti altri germi di verità buone e belle ch'egli ha nell'anima e nella mente». Su una cosa Tommaseo aveva ragione. Manzoni aveva un deficiente senso degli affari. S'era convinto di riuscire a scoraggiare le contraffazioni e le speculazioni degli editori, con la proposta di un'edizione illustrata del romanzo che fosse di difficile riproduzione. Ci rimise gran parte del patrimonio. In compenso si concesse un'originalissima ristrutturazione testuale dell'opera. Si occupò dell'impaginazione tipografica. Decise la sceneggiatura illustrativa. Dettò le vignette ai disegnatori, e le corresse. I soggetti «furono tutti scelti e fissati da lui», scrisse l'illustratore Gonin a Stefano Stampa, in una lettera del 9 marzo 1885: «dovendosi intercalare nel testo, ebbe la pazienza di calcolare *quante righe* occuperebbe quel tal disegno onde capitasse nella pagina dove c'era il fatto, e scelto il bosso della dovuta grandezza lo avvolgeva in carta bianca sulla quale scrive-

va il testo del soggetto, pagina tale, cosicché il disegnatore trovavasi fissata grandezza e soggetto».

Le vignette non sono siparietti distratti dal testo. Vengono inserite nella trama scritta, nella sintassi del racconto, come scrittura visiva messa a far collaborare parole e immagini in modo da arricchire e indirizzare la lettura con l'evidenziazione di sfumature, allusioni, particolari, correlazioni tra capitoli anche lontani; e con indizi che schiudono (come nel caso del "giallo" morale, stretto attorno a un "omicidio" del 1814) i sottofondi più inesprimibili della scrittura manzoniana. Non solo. La stessa revisione linguistica delle pagine della redazione ventisettana del romanzo è spesso sostenuta dalla resa figurativa del testo. «Le figure che accompagnano l'edizione illustrata dei *Promessi Sposi* possono aiutare alla comprensione del senso», scrive Claudio Marazzini, che cita le parole *rimbalzello* (neologismo non trasparente), *lapazio*, *ruspi*, *gangheri* (*Una correzione manzoniana illustrata: il gioco del rimbalzello*, in *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, Sellerio, 2011).

Critici e filologi, accademicamente «legali», per anni e anni hanno mortificato il romanzo manzoniano. L'hanno spogliato delle vignette, adducendo lepidezze varie. E con altrettanta stoltezza gli hanno inferto una più vistosa ferita. Perché funzionasse il loro sistema di lettura hanno asportato dal romanzo il capitolo ultimo, la *Storia della Colonna Infame*. Ne hanno fatto un'opera diversa. In questo quadro, che a poco a poco sta cambiando, leggere *I Promessi Sposi* come Man-

zioni ha voluto che fossero, completi di illustrazioni e delle pagine della *Colonna Infame*, è diventato un modo «illegale» di accostarsi all'opera: che non è il romanzo (edificante e pedagogico) della consolazione, come vorrebbe la vulgata, ma la narrazione (tutt'altro che rassicurante) delle intricate e corrompenti geometrie di un mondo, storicamente delineato, che il diritto ha soggiogato al torto e alla violenza della «giustizia negata» (Salvatore Natoli, *L'animo degli offesi e il contagio del male*, il Saggiatore, 2018).

Uno dei lettori più «illegali» dei *Promessi Sposi* è stato Leonardo Sciascia, che fa da guida nel percorso di tutto il presente racconto critico. Lo scrittore invitava a riconsiderare il romanzo di Renzo e Lucia dopo aver letto la *Storia della Colonna Infame* (Nota all'edizione della *Colonna*: Sellerio, 1981). E in effetti la lettura a ritroso porta a scoprire che la scienza civile, l'antropologia giuridica che nella *Colonna* intende conciliare cristianamente diritto e natura creata e voluta da Dio, è in filigrana dentro la storia accidentata dei Promessi. A partire dal *Fermo e Lucia*. Nel capitolo secondo della *Colonna Infame*, Manzoni estrae dal cinquecentesco *Tractatus de tormentis* di Francesco Casoni una sentenza perentoria: «È error comune de' giudici il credere che la tortura sia arbitraria; come se la natura avesse creati i corpi de' rei perché essi potessero straziarli a loro capriccio». Nel *Fermo* la sentenza, sapienzialmente riformulata secondo il progetto divino di salvezza, risuona sulle labbra di padre Cristoforo. Il frate vuole confortare Lucia insidiata e perseguitata da

don Rodrigo: «povera Lucia! mah! non vi perdetevi d'animo: Dio vi aiuterà, ve lo prometto io; oh non vi ha mica creata perché foste tormentata da costui: Dio ha i suoi fini, e al termine delle cose si vede la sua mano» (I, 5: *Il tentativo*). Padre Cristoforo riprende la sentenza, sempre nel *Fermo* (I, 6: *Peggio che peggio*). Questa volta si rivolge, nell'atteggiamento d'ira di un profeta indignato, a don Rodrigo, in casa sua: «Ho compassione di questa casa: essa è segnata dalla maledizione. State a vedere che la giustizia di Dio avrà rispetto a quattro pietre e a quattro scherani! Voi avete creduto che Dio abbia fatta una creatura a sua immagine per darvi il diletto di tormentarla! voi avete creduto che Dio non saprebbe difenderla! Vi siete giudicato». Sarà questa seconda versione che fra Cristoforo ripeterà, negli *Sposi Promessi* del 1823-1827 (I, 6), nella Ventisettana e nella Quarantana (capitolo VI): una sola volta, nello scontro con don Rodrigo.

Ma soprattutto, la *Storia della Colonna Infame*, ribaltata sul romanzo dei due giovani, rigira nel negativo del verso opposto la poetica oraziana dell'Anonimo del Seicento (assai spesso impropriamente attribuita a Manzoni) che viene strombazzata in formuletta: «*L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo*»; una letteratura capace di innalzare monumenti imperituri. La monumentalizzazione è quanto di più lontano si possa immaginare dal romanticismo cristiano di Manzoni. La prima redazione della *Storia della Colonna Infame*, alla guerra contro il tempo oppone esplicitamente la guerra contro l'errore («Tutti gli

scrittori sensati veggiono di quanti mali sia cagione l'errore, e con un tacito accordo gli fanno la guerra»). E che cos'è la Colonna Infame se non un monumento irresponsabile, un «errore» al quale Manzoni, nella *Storia*, fa la «guerra» per dimostrare che la glorificazione «illustre» è una falsificazione della verità?

Di un altro tipo di arte in figura si occupa l'*Appendice* del libro, che mette in campo le letture critiche (non le illustrazioni) di artisti come Renato Guttuso, Bruno Caruso, Mimmo Paladino: di una scelta compagnia di pittori che si sono confrontati con la propensione visiva della prosa manzoniana, sin dall'apertura del romanzo con quella sovranità di montagne e quel distendersi di acque; e poi, dentro sì vasti «spettacoli», con quell'aprirsi di un quadretto che (con ingegnosa costruttiva e minuta grazia fiamminga) introduce, alla maniera di pittori come Paul Bril e Jan Brueghel (entrambi presenti nella collezione d'arte del cardinale Borromeo), la «passeggiata» di un curato intento a dire «il suo ufizio» quietamente, non fosse per quel tic donabondiesco di voler scansare a pedate, lungo lo stradello, l'«inciampo» umile e innocuo del ciottolame. Manzoni non manca di appellarsi all'«occhio» sensibile del lettore in guisa di spettatore. Pretende da Gonin che il gran teatro effigiato nell'edizione definitiva del romanzo traduca fedelmente «i fatti gesticolari» della narrazione in prosa. E dia al lettore, che assiste allo spettacolo, corpo e ritratto, «coll'indice d'una mano sotto un occhio»; con il gesto di chi sa che il suo sguardo deve essere traverso: smaliziato e critico.