

Da "Fermo e Lucia" a "I Promessi Sposi" : la parte del Visconti

Autor(en): **Amoretti, Giovanni G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **16 (1989)**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-259324>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Da *Fermo e Lucia* a *I Promessi Sposi*

LA PARTE DEL VISCONTI*

Il genio è verecondo, delicato, e se è lecito così dire, permaloso: le beffe, il clamore, l'indifferenza lo contristano: egli si rinchiede in sè, e tace. O per dir meglio prima di parlare, di sentire in sè le alte cose da rivelarsi, egli ha bisogno di misurare l'intelligenza di quelli a cui saranno rivelate, di trovare un campo dove sia tosto raccolta la sementa delle idee ch'egli vorrebbe far germogliare: la sua fiducia, il suo ardimento, la sua fecondità nasce in gran parte dalla certezza di un assenso, o almeno di una comprensione, o almeno di una resistenza ragionata.

A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, II, XI, 22

1. Ermes Visconti occupa, tra quanti Manzoni associò, in veste di consiglieri o collaboratori, alla scrittura del romanzo, il posto di maggior merito per l'ampiezza e la qualità del suo contributo. Le postille viscontiane al manoscritto del *Fermo e Lucia* sono oltre 250 e investono, quasi per intero, l'arco del racconto, dal capitolo II del secondo tomo al capitolo VII del tomo quarto¹. Esse concorsero a suggerire o orientare alcune significative scelte tematiche e stilistiche dell'autore nel processo di rielaborazione della primitiva stesura che sfociò nella edizione dei *Promessi Sposi* del 1827, e impressero al testo narrativo un segno originale e incisivo, intimamente fuso e pur nitidamente riconoscibile nell'armonia globale dell'opera compiuta.

Visconti cominciò a chiosare il *Fermo e Lucia* nell'inverno del 1824, a partire dal luogo nel quale cessano le postille di Claude Fauriel che abbiamo in altra sede esaminate². Queste sono puntuali, sintetiche, professorali. Le postille di Visconti sono diffuse, analitiche, discorsive. Invadono il foglio manoscritto, richiamano vistosamente l'attenzione, entrano in concorrenza con il testo stesso del Manzoni. Presuppongono il libero scambio della conversazione, l'irriverenza amabile della

discussione, il giocoso, ma impegnato ardimento del diverbio. Fauriel dialoga con la pagina scritta; Visconti dialoga con l'autore. Anzi con l'amico. Appartengono a questa forma colloquiale l'uso del sottinteso, del richiamo, del rinvio, il ricorso all'apostrofe diretta, all'interrogazione, all'esortazione, nei registri vari e coloriti di un linguaggio che non esita a servirsi degli artifici della retorica e dei paludamenti della citazione dotta come della confidenza accattivante del gergo dialettale.

L'amicizia tra Visconti e Manzoni risale agli anni dell'infanzia e la storia del loro sodalizio coincide con i processi di aggregazione letteraria che approdarono alla formazione di una comunità romantica in Milano. Coetanei, a sei anni «ospiti per forza» del Collegio dei Padri Somaschi a Merate, nell'adolescenza compagni inseparabili, con altri, di camminate e discussioni inesauribili («Ti ricordi quando si passeggiava noi quattro, al Giardino Pubblico di Milano e avevamo uno diciotto, un altro diciassette, i due altri diciannove?...»³), Alessandro e Ermes resero pubblica la loro società letteraria con un componimento *a quattro mani* in forma di parodia giocosa del canto XVI della *Gerusalemme Liberata*⁴. Tale «scherzo di conversazione», improvvisato nel 1817 «negli ozi beati della villa Trotti» sul lago di Como, suscitò, per l'irriguardosa ispirazione antitassesca, un'eco fervida di dibattiti e di repliche, culminata in una «cantata» milanese di Tommaso Grossi e nell'*Apparizione del Tass* di Carlo Porta, e aprì al Visconti le porte della celebre «cameretta» di quest'ultimo, dove Manzoni era da tempo ricevuto e apprezzato.

L'episodio riflette i processi di aggregazione che accompagnarono la nascita di una coscienza e di una scuola romantica nella capitale lombarda. Il palco della Scala di Ludovico di Breme, la casa manzoniana di via del Morone erano, con la ricordata «cameretta» portiana, i luoghi di riferimento di una intensa vicenda di colloqui, corrispondenze e cooperazioni, che resero possibile l'elaborazione di un comune programma culturale e sfociarono nel progetto di un organo giornalistico unitario. Il *Conciliatore*, a partire dal titolo e dalla struttura redazionale collegiale, suggellò questo lavoro di graduale composizione e integrazione tra distinte, e talvolta discordi, istanze culturali e si propose, a sua volta, come modello organico per

una più ampia associazione di energie intellettuali, sociali e politiche.

2. In questo intreccio dinamico di relazioni e cooperazioni l'amicizia tra Manzoni e Visconti gioca un ruolo di primario rilievo. Il comune interesse per il teatro fornisce il terreno sul quale la loro attiva solidarietà espresse le prime prove significative. Da una lettera di Stendhal, scritta in Milano il 2 novembre 1819, indirizzata al barone De Maresne a Parigi, ricaviamo questa testimonianza:

Vous avez à Paris, depuis deux mois, un monsieur Manzoni, jeune homme de la plus haute dévotion, lequel avait fait, ce printemps, deux actes fort longs sur la mort du général Carmagnola [...]. Ces actes étaient faits pour être lus; il s'est interrompu pour traduire le livre de Lamennais sur l'*Indifférence en matière de religion*, et pour réfuter les impiétés de Sismondi. Ermès [Visconti] l'a excité à faire une tragédie jouable; il a refait ses deux premiers actes et les trois derniers, le tout en trois mois. Cette *Mort de Carmagnola* est sous presse *e desta la più alta aspettazione*⁵.

Stendhal ha attinto alla voce stessa dell'amico Visconti queste informazioni che trovano, salvo lievi dettagli, solido riscontro filologico nei documenti conservati. Manzoni aveva ideato il *Conte di Carmagnola* e steso i primi due atti molto tempo prima del '19 (l'*incipit* registrato sul manoscritto porta la data del 15 gennaio 1816), con la dichiarata intenzione di dare «un fort soufflet à la règle de l'unité de tems». Presto aveva interrotto la composizione perchè sollecitato da monsignor Tosi a rintuzzare le accuse rivolte da Sismondi, nella *Histoire des Républiques italiennes*, alla Chiesa romana. A distrarre Manzoni dalla tragedia avviata non era semplicemente l'impegno per la stesura delle *Osservazioni sulla Morale cattolica*, ma anche i dubbi che egli nutriva, alimentati dagli insegnamenti di Bossuet, Nicole e, infine, di Rousseau, sulla liceità morale delle opere di teatro, dubbi che andava faticosamente sciogliendo a favore di una soluzione compromissoria:

La quistione si distingue principalmente in due punti, e sono il teatro, ossia lo spettacolo, e le opere drammatiche considerate come scritti, come poemi. Essi condannarono l'uno e l'altro: io intendo di prescindere affatto dal primo⁶.

Di fronte alle esitazioni del Manzoni, Visconti interviene per sostenere le ragioni della scena contro le preoccupazioni della morale. È persuaso che una tragedia *jouable* possa contribuire efficacemente all'affermazione di un teatro moderno, liberato dall'ossequio classicistico alle regole aristoteliche. Propone con convizione il modello shakespeariano. Suggerisce un ritmo dialogico più serrato, una accorta alternanza delle scene, minore ampiezza degli atti. Convince l'amico a riprendere la versificazione, e appoggia con l'esempio le sue argomentazioni: rifà di sua mano la partitura delle prime scene dell'atto secondo, riscrive le battute del dialogo. Manzoni è contagiato da così premurose sollecitazioni, ritrova il gusto dell'atto creativo; ricompono il primo e il secondo atto, accogliendo pressoché integralmente le indicazioni generali e le puntuali proposte di Visconti; porta a termine la stesura con un ritmo produttivo inusuale⁷.

Il *Conte di Carmagnola* è pronto per la stampa nell'autunno del 1819, ma la cooperazione tra i due amici per l'affermazione del nuovo teatro sul fondamento della tradizione shakespeariana prosegue e dà importanti frutti contrassegnanti da una significativa convergenza di punti di vista sul comune terreno problematico: nello stesso anno del *Carmagnola* Visconti pubblica a Milano (*Conciliatore*, num. 42–43) il «Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo»; nel 1823 è stampata a Parigi la *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* di Alessandro Manzoni.

3. Visconti, quando, nel gennaio del 1824, subentrò a Fauriel nel ruolo di «correttore» del *Fermo e Lucia*, era in attesa della pubblicazione a Parigi, a cura dello stesso Fauriel e di Victor Cousin, delle sue *Riflessioni sul Bello e su alcuni rapporti di esso colla ragionevolezza, colla morale e colla presente civilizzazione*⁸. L'ampio trattato, composto tra il '19 e il '22, si preannunciava come il più ambizioso tentativo di sistemazione teorica dei principi generali dell'estetica espresso dal gruppo romantico lombardo. Manzoni ne tesseva l'elogio nella lettera a Cesare Taparelli D'Azeglio del 22 settembre 1823:

[...] un mio amico mi fece la grazia di comunicarmi in manoscritto un suo *Trattato sul Bello*, opera che, se non m'inganno, riunisce

due pregi singolari: d'essere affatto nuova, e di contenere la ricapitolazione di tutto ciò che è detto d'importante sul soggetto; e dopo la pubblicazione della quale, io son d'avviso che nessun uomo d'ingegno piglierà più a trattare la questione che vi è risolta; e molti vi troveranno invece l'indicazione di nuove questioni da trattarsi⁹.

L'estetica del Visconti non sfugge all'equazione tra il *bello* e il *vero* comune alle poetiche romantiche lombarde. «L'inesattezza storica — proclama — è un vizio estetico»¹⁰. Ma il concetto di verità è in Visconti più esplicitamente riferito alla sfera delle esperienze interne, psichiche, che a quella degli eventi esteriori. Il culto vichiano della storia si complica con il richiamo alla moderna «scienza delle idee», attinta ai filosofi inglesi, specialmente lo scozzese Dugald Stewart, e alla lettura, solo in modesta parte diretta, di testi kantiani. Aggiornate nozioni psicologiche, quali quelle di *senso comune*, *idee innate*, *associazionismo*,... sono invocate a sostegno della rappresentazione dei costumi e delle passioni umane. L'emozione estetica, per Visconti, coincide con la «contemplazione aggradevole» dello spettacolo della *natura morale* nelle sue modificazioni storiche e nella inesauribile varietà dei caratteri individuali. L'ideazione del «personaggio» è il nuovo compito e privilegio dei romanzieri:

Mentre il moralista insegna le formole astratte da' caratteri umani, il romanziere mette in azione i caratteri; e con tal mezzo ne moltiplica lo spettacolo, perchè li presenta in tutti i profili, con tutte le anomalie ch'essi assumono negli individui¹¹.

Su questo fondamento estetico Visconti costruisce il canone esemplare della moderna narrativa, assegnandovi, accanto a *Clarissa* di Richardson (1748), *Viaggio sentimentale* di Sterne (1768), *Werther* di Goethe (1774), *Delphine* di M.me de Staël (1802), i romanzi di Walter Scott, e segnatamente *Waverley* (1814), *I Puritani di Scozia* («Old Mortality», 1816), *La prigione d'Edimburgo* («The Heart of Mid-Lothian», 1818), *Rob Roy* e *Ivanhoe* (1819).

Quantunque in questi romanzi del Sig.r Walter Scott abbia molta parte la riproduzione poetica di alcun fatto realmente avvenuto, in essi però l'azione principale è tutta d'idea: appartengono pertanto

a quella maniera di moderne epopee, in cui primeggia il bisogno di dipingere i costumi, le passioni e le usanze d'un dato paese in un dato tempo, ed in cui a tale primario interesse si connette la rimembranza di avvenimenti speciali ricordati dalla storia¹².

Sul riconoscimento della speciale rappresentatività del modello scottiano nel quadro della narrativa europea del primo Ottocento si fonda il criterio correttivo adottato dal Visconti nei confronti del romanzo manzoniano, nella presunzione di una sostanziale affinità (che non esclude del tutto la consapevolezza critica delle differenze) dell'universo immaginario e stilistico dei due scrittori. Manzoni, al pari di Scott, è un creatore di «caratteri», ossia di forme poetiche che ritagliano la loro vivente individualità sul momento di intersezione tra le convenzioni della psicologia e il flusso dinamico della storia. L'analisi del personaggio è, appunto, l'angolo di visuale nel quale si situa la lettura viscontiana del *Fermo e Lucia*, che proprio nei confronti delle figure di Geltrude (= Gertrude) e del Conte del Sagrato (= Innominato) tocca i livelli di maggiore efficacia critica e propositiva.

4. Il racconto manzoniano dei casi di Gertrude, nella forma definitivamente assunta nei capitoli IX e X dei *Promessi Sposi*, è l'esito di una delicata mediazione creativa. L'autore, secondo il suo costume intellettuale, aveva reso partecipi gli amici letterati e gli stessi familiari delle proprie perplessità circa la conservazione delle pagine dedicate, nei capitoli I–VI del tomo secondo del *Fermo e Lucia*, agli amori e ai delitti della Monaca di Monza. A tali perplessità, e alle giustificazioni provvisoriamente addotte, è fatta, nella primitiva stesura, esplicito riferimento:

Siamo stati più volte in dubbio se non convenisse stralciare dalla nostra storia queste turpi e atroci avventure; ma esaminando l'impressione che ce n'era rimasta, leggendola dal manoscritto, abbiamo trovato che era un'impressione di orrore; e ci è sembrato che la cognizione del male quando ne produce orrore sia non solo innocua ma utile (*FL*, II, VI, 25).

Favorevoli alla soppressione o riduzione del lungo episodio si dichiararono Monsignor Luigi Tosi e Claudio Fauriel, come

apprendiamo da un passo della lettera che il 14 gennaio 1824 Giulia Manzoni scrisse al Vescovo di Pavia («Immediatamente dopo [sic] [Alessandro] correggerà il romanzo e sia detto fra di noi M.r Fauriel, certamente uno dei più gran letterati, dice che è una cosa ammirabile e si è incontrato con lei dicendogli di togliere l'episodio della Monaca»¹³). Prese invece le difese di Gertrude Ermes Visconti, che nella postilla al passo sopra citato argomentò la sua opinione con l'abituale libertà di linguaggio:

Parere di un uomo di giudizio. Temere di scandalo per orrore dell'assassinio è da pazzo, come sei. Inverecondie, idee pericolose o troppo passionali d'un certo genere: neppur per ombra. Avvalorare col testimonio del Ripamonti, e se è breve porre il passo, l'autorità del supposto manoscritto. Forse in una nota. Desidero qualche pennellata di più sulla paura che si fa a Gertrude dopo la tresca col Paggio. Del resto: sprechi interni dettagli *not as fit but as very match to Walter Scott. Byron would have imagined Gertrude as a mighty soul, thou more good as character hast done of a woman of commone parts, only extraordinarily overpowered by an un-governable passions.* — Fatela tra in moneda dal Vilantin (V., II, VI, 25).

Il ricorso alla lingua inglese è eloquente. Nella narrativa romantica a carattere storico psicologico che ha in Scott e, sulla sua scia, in Byron gli indiscussi interpreti e modelli, Visconti ricerca e riconosce la matrice e la giustificazione estetica del personaggio di Gertrude. Se il Tosi, nel censurare i capitoli della Signora, invoca ragioni etico-religiose e, più in generale, fa suo il rifiuto giansenistico del genere «romanzo», se Fauriel sembra mosso dalla preoccupazione classicistica e razionalistica di non offendere con una troppo lunga digressione l'unità narrativa, Visconti fonda la difesa del racconto degli amori e dei delitti di Gertrude sulla casistica psicologica romantica, soprattutto inglese, della quale svolge, nelle *Riflessioni sul Bello*, la diligente anagrafe:

Bella è pure la pittura di scelleratezze straordinaire, quasi eroiche, di caratteri energicamente viziosi; di profondi rimorsi senza ravvedimento, come quelli di Manfredo nel dramma di Byron. Perché alla potenza di mente e d'animo, alla straordinaria forza e durata di sentimenti si tributa ammirazione, indipendentemente dall'immoralità del complesso; e perchè l'immorale complesso, collocato

opportunamente in una favola fantastica, può inoltre ammirarsi non in se stesso ma come trovato dell'ingegno combinatore di non volgari elementi d'umana natura¹⁴.

Il romanticismo inglese fornisce legittimazione estetica alla trasgressione morale. Il «satanismo», dal romanzo gotico settecentesco ai poemi narrativi di Lord Byron, è ormai universalmente accolto nelle tavole della nuova sensibilità poetica. Non c'è dunque, secondo il Visconti, un problema di censura nei riguardi del personaggio di Gertrude, ma di migliore definizione del suo *status* artistico in rapporto ai suoi archetipi narrativi. In particolare il confronto tra Gertrude e le donne dei poemi byroniani conduce al riconoscimento della coerenza del personaggio manzoniano, pur in una misura di più dimessa umanità, all'universo poetico romantico: «Byron would have imagined Gertrude as a mighty soul, thou more good as character hast done of a woman of commone parts, only extraordinarily overpowered by an ungovernable passions.»

5. La poetica romantica è assunta dal Visconti come criterio interpretativo e correttivo dell'episodio di Gertrude. Al centro dell'analisi egli pone il tema della *ungovernable passions*. Gli sfuggono, o restano in ombra, la riflessione sociale e la meditazione etico-religiosa sviluppate dal Manzoni. Le postille vogliono indirizzare il lavoro di rielaborazione del testo primitivo nella direzione dello psicologismo scottiano e byroniano.

Nel *Fermo e Lucia* la storia della formazione di Gertrude gravita soprattutto sull'infanzia. L'adolescenza vi è essenzialmente descritta come un prolungamento della fanciullezza: in essa continuano ad operare i primitivi meccanismi psicologici messi in atto dal padre nei confronti della figlia, resi più vigorosi ma non modificati dalla maggiore età. Manzoni si muove all'interno di schemi di psicologia evolutiva di stampo settecentesco. La rivelazione dell'amore non assume significato autonomo: esso non si manifesta alla fantasia di Gertrude come esperienza nuova e rinnovatrice, ma come occasione e strumento per portare a tangibile soddisfazione l'infantile desiderio di feste, di lusso e di piacere. Le immaginazioni sul corteggiamento non sono che il riflesso teatrale delle ambizioni di fasto e di dominio ricevute nella prima età della vita.

Gertrude, nella prima redazione del romanzo, tende ad essere un personaggio senza tempo, il cui destino appare deciso una volta per tutte dall'educazione paterna.

Visconti propone di valorizzare il racconto dell'adolescenza di Gertrude e suggerisce a Manzoni tre linee di intervento correttivo: attenuare il risalto psicologico dei presentimenti di Gertrude bambina circa il proprio destino, che appiattiscono la prospettiva temporale («Bada che questa idea confusa non sia troppo per una fanciullina di sei anni. Kant diceva: è difficile mettersi ne' panni delle idee de' fanciulli, de' selvaggi e de' gonzi» *V.*, II, II, 13 – 14¹⁵); illuminare meglio, attraverso l'appropriata determinazione dei livelli d'età, le fasi della maturazione adolescenziale (*V.*, II, II, 11 – 12; 21; 23; 44); approfondire il tema delle fantasie d'amore, individuando in esse i segnali del rinnovamento e del distacco rispetto alle emozioni dell'infanzia. È l'amore infatti che rende Gertrude protagonista della propria storia e la costituisce artisticamente come personaggio romantico, conferendole una realtà autonoma che si modifica nel tempo. Nell'infanzia prevalgono i condizionamenti esterni, familiari; nell'adolescenza prendono forma i desideri, gli affetti, le debolezze, le paure che rendono Gertrude complice e vittima della propria sopraffazione («ungovernable passions»).

Esemplare nel significato indicato è la postilla di Visconti al seguente passo del *Fermo e Lucia*:

In questo stato di guerra mentale giunse Geltrudina a quella età così critica, che separa l'adolescenza dalla giovinezza; a quell'età, in cui una potenza misteriosa entra nell'animo, solleva, ingrandisce, adorna, rinvigorisce, raddoppia di forza tutte le inclinazioni e le idee che vi trova (*FL*, II, II, 23).

Visconti, dopo la parola *giovinezza*, annota:

A quattordici anni? Dunque è il principio della vera adolescenza,

quindi traccia un segno di inserzione al termine del periodo e suggerisce di proseguire così:

sovente aggiungendovene una nuova tutta in nebbia; e che talvolta fa sì che questa nuova idea tutta in nebbia trasmuti tutto l'essere morale. Geltrude fu nel primo caso (*V.*, II, II, 23).

La risposta di Manzoni a questa e alle altre postille precedentemente citate suona esplicito e puntuale consenso ai rilievi e alle proposte dell'amico. Il convincimento che si forma in Gertrude sulla necessità del proprio assenso alla monacazione è posticipato e messo in relazione ai discorsi delle amiche sul matrimonio, come suggerisce per l'appunto Visconti («Qui mi pare il luogo di porre l'idea confusa, e che a poco a poco si fa chiara finchè diventa la parola interiore che detta la risposta.» *V.*, II, II, 21); è precisato il numero degli anni di permanenza di Gertrude nel collegio, cosicchè è possibile riferire al quattordicesimo anno di età («dunque è il principio della vera adolescenza» *V.*, II, II, 23) il rientro nella dimora familiare, la relazione con il paggio, la relegazione domestica e il burrascoso colloquio con il padre. Il quadro dinamico della psicologia di Gertrude ne esce meglio distribuito e sono chiaramente scandite l'infanzia e le fasi successive. L'età critica è situata nella prima adolescenza anzichè nel periodo «che separa l'adolescenza dalla giovinezza», come esigono, insieme al Visconti, la logica psicologica e la logica narrativa. Infine l'amore è descritto come una forza capace di *rinvigorire*, ma anche di *trasmutare* le inclinazioni dell'animo, facendo emergere nuove disposizioni spirituali, non riducibili all'educazione ricevuta.

Nei *Promessi Sposi*, assai più che nel *Fermo e Lucia*, Gertrude appare, a partire dall'adolescenza, portatrice di desideri e di passioni proprie che la sospingono con forza autonoma verso il suo tragico esito, non in stato di passiva obbedienza, ma in rapporto dialettico e competitivo con la volontà del padre. In quale misura le postille del Visconti abbiano influito su questa evoluzione del personaggio non è possibile valutare, ma il confronto tra il passo citato del *Fermo e Lucia*, II, II, 23 e la relativa annotazione viscontiana con il testo corrispondente dei *Promessi Sposi* è di per sè eloquente (si noti anche che Manzoni attinge alla postilla la metafora della *nebbia* e ad essa accorda lo stilema di ascendenza tassiana e roussoiana: «un non so che di molle e di affettuoso»):

Tra queste deplorabili guerricciuole con sè e con altrui, aveva ella varcata la puerizia, e s'inoltrava in quella età così critica, nella quale par che entri nell'animo quasi una potenza misteriosa che solleva, adorna, rinvigorisce tutte le inclinazioni, tutte le idee, e qualche volta le trasforma, o le rivolge ad un corso impreveduto.

Ciò che Gertrude aveva fino allora più distintamente vagheggiato in quei sogni dell'avvenire, era lo splendore esterno e la pompa: un non so che di molle e di affettuoso, che da prima v'era diffuso leggermente e come in nebbia, cominciò allora a svolgersi e a primeggiare nelle sue fantasie (*PS*, IX, 57).

6. Rientra nel progetto viscontiano di valorizzazione romantica dell'affettività la postilla al celebre colloquio che si svolge, in apertura del capitolo III del secondo tomo del *Fermo e Lucia*, tra Gertrude e il padre. Questi consapevole delle resistenze opposte dalla figlia alla monacazione, non ricorre apertamente ad argomenti coercitivi, ma finge di mettersi in sintonia con quegli slanci di disponibilità sentimentale che Gertrude, in un alternarsi di paure ardimenti e inteneriti abbandoni lascia trasparire, al fine di volgerli subdolamente ai propri fini («V'ha dei momenti in cui l'animo massimamente dei giovani è, o crede di essere talmente disposto ad ogni più bella e più perfetta cosa che la più picciola spinta basta a rivolgerlo a ciò che abbia una apparenza di bene, di sacrificio, di perfezione; come un fiore appena sbocciato, che s'abbandona sul suo fragile stelo, pronto a concedere le sue fragranze all'aura più leggiera che gli asoli punto d'attorno» *FL*, II, III, 1).

Visconti plaude con schietto entusiasmo a questa soluzione narrativa che conferisce risalto all'immagine romantica da lui prediletta in Gertrude, mentre interviene per richiamare l'attenzione dell'autore su un passo nel quale questo sottile disegno di psicologia relazionale smarrisce coerenza ed evidenza. Infatti, in calce all'insinuante e calcolato epigono della «paternale» del conte Matteo («Finalmente, raddolcendo alquanto il tuono della voce, e le parole, disse a Gertrude che questi eran falli da piangersi per tutta la vita, e che ella doveva vedere in questo triste accidente un avviso del cielo, che le dava ad intendere che la vita del secolo era troppo piena di pericolo per lei, e che non v'era asilo, riposo, sicurezza...» *FL*, II, III, 6), dopo aver sottolineato le ultime parole, annota:

Cancella, cancella, cancella il sottolineato. Il resto Optime! Gertrude è come Wildsire interrogata da Ratcliffe: le sottolineate la farebbero divenire quale fu all'interrogazione di Marpitlau (*V.*, II, III, 6).

Wildsire (la forma corretta è Wildfire), Ratcliffe e Marpittau (forma corretta Sharpillaw) sono personaggi di *The Heart of Mid-Lothian*, uno dei «Waverley Novels» di Walter Scott, letto da Manzoni nella traduzione francese intitolata *La Prison d'Edimbourg*. Madge Wildfire, stravagante e patetica vagabonda scozzese, sospettata di proteggere un omicida, subisce l'interrogatorio del commissario Sharpillaw e del bandito Ractcliffe, al quale è stata promessa la libertà in cambio di questa collaborazione. Il poliziotto ricorre alle lusinghe e alle minacce larvate suscitando l'istintiva reticenza della testimone, mentre Ratcliffe, affine a Madge per condizione, temperamento e linguaggio, mette in atto un'esperta maieutica seduttiva, che provoca l'indifesa complicità emotiva della donna fino alla piena confessione¹⁶.

Non altrimenti da Madge, Gertrude si arrende alle sollecitazioni paterne mossa da uno stato d'animo nel quale la paura e la vergogna sono sovrastate da una tenerezza improvvisa, da un impetuoso bisogno di corrispondenza affettiva. Manzoni, espungendo nell'edizione ventisettana (X, 4) le parole riprovate dal Visconti, perfeziona la sua originaria intuizione psicologica e approfondisce, nella direzione approvata dall'amico, il carattere patetico e romantico del suo personaggio.

7. I «capitoli francesi» (Getto) del romanzo acquistano, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* a *I Promessi Sposi*, una fisionomia, per così dire, inglese. In altri termini, anche per effetto dei suggerimenti di Visconti, Manzoni trascorre da un discorso letterario di profilo intensamente *ideologico* a uno prevalentemente *psicologico*. Il riflesso delle rappresentazioni scottiane e byroniane dei caratteri storici sulla vicenda di Gertrude, mentre provoca l'attenuazione degli spunti polemici antinobiliari e anticonventuali di ascendenza illuministica, conferisce rilievo agli aspetti introspettivi del racconto. Gertrude si allontana dal suo archetipo, Susanne, protagonista di *La Religieuse* di Diderot, espressione razionalistica dell'anticlericalismo settecentesco, per accostarsi alle romantiche protagoniste femminili dei poemetti narrativi di Lord Byron, delle quali assimila, se non la mediterranea vitalità sensuale, almeno l'oscura forza passionale e l'istintuale energia distruttiva.

Concorre a questo processo di individuazione e interiorizzazione del personaggio anche il richiamo, che si ripete frequentemente nelle postille, agli esempi storico narrativi dello Scott, al quale Visconti associa l'invito a storicizzare di più le situazioni del racconto, attingendo alla cronaca milanese del Ripamonti o rafforzando l'impressione di realtà con il ricorso all'autorità fittizia del manoscritto anonimo («Avvalorare col testimonio del Ripamonti, e se è breve porre il passo, l'autorità del supposto manoscritto» *V.*, II, VI, 25).

L'istanza realistica alla quale Visconti fa appello diventa soprattutto significativa nei passi nei quali Manzoni guarda ai suoi personaggi e agli eventi del racconto da un punto di vista spiritualistico e trascendente. Visconti non contrappone per principio una visione laica alla visione religiosa del Manzoni, ma mette in guardia l'amico da quelli che giudica inopportuni o poco misurati ricorsi al linguaggio ascetico. Si consideri per esempio il passo del *Fermo e Lucia* che si riferisce all'atto finale della monacazione di Gertrude:

Il sacrificio fu consumato, il dono fu posto su l'altare, ma era di frutti della terra; la mano che ve lo aveva posto non era monda; il cuore non lo offriva; e lo sguardo del cielo non discese sovr'esso (*FL*, II, IV, 48).

Visconti postilla: «Troppo asceticismo: e per una monacazione con voti irrevocabili, con sanzione di legge civile!», sollecitando l'autore a non perdere di vista, accanto alle implicazioni spirituali e morali dell'evento, le conseguenze pratiche, a livello mondano, e perfino le inevitabili implicazioni giuridiche. Nella definitiva versione Manzoni rinuncia del tutto al linguaggio simbolico, scorciando l'episodio in una vigorosa elissi narrativa:

Dopo dodici mesi di noviziato, pieni di pentimenti e di ripentimenti, si trovò al momento della professione, al momento in cui conveniva, o dire un no più strano, più inaspettato, più scandaloso che mai, o ripetere un sì tante volte detto; lo ripeté, e fu monaca per sempre (*PS*, X, 70).

L'istanza realistica costituisce, secondo V. Paladino, il criterio unificante degli interventi correttivi del Visconti¹⁷. Il giudizio è condivisibile, purchè non si voglia attribuire al realismo

un senso, per così dire, assoluto, astorico, «naturale», prescindendo dal senso specifico che a tale termine veniva attribuito dalla cultura romantica e, in particolare, dagli autori ai quali Visconti fa esplicito riferimento. Realistica, nella poetica di Scott e di Byron, è la rappresentazione dei drammi della coscienza all'interno del dramma della storia. Solo la presenza, la consapevolezza del tempo, individuale o collettivo, trasforma la passione astratta, puro oggetto mentale, in passione vivente, l'idea in personaggio.

In questo senso la poesia narrativa del romanticismo inglese recepisce la lezione di Shakespeare, il quale, sottraendosi alle codificazioni pseudoaristoteliche, aveva saputo esprimere, come afferma il Visconti, «la legge di continuità de' sentimenti dell'animo umano». «In Shakespear [*sic*], — aggiunge — tutto è azione, azione naturalissima»¹⁸. In forza di questa stessa prospettiva culturale il personaggio manzoniano di Gertrude è, o meglio diventa sempre più, nel passaggio dalla prima alla seconda stesura del romanzo, una figura shakespeariana. Nei *Promessi Sposi* la Monaca di Monza perde quella sorta di negativa esemplarità, di astratta rigidità che, in parte, aveva nella originaria concezione del *Fermo e Lucia*, acquista la dimensione interna del tempo, si trasforma continuamente insieme al sistema concreto delle sue relazioni interpersonali, diventa la forma storica della passione.

L'attenzione e l'ammirazione del Manzoni per Shakespeare costituiscono un dato di fatto ben noto; ma è certamente *anche* merito del Visconti, se la lezione del maggiore poeta tragico dell'età moderna si è intimamente calata nel processo ideativo e compositivo non solo del *Conte di Carmagnola*, ma anche dei *Promessi Sposi*.

8. Non è un caso, dunque, se la lettura critica di Visconti si fa soprattutto attenta e analitica nei confronti del più shakespeariano dei personaggi manzoniani, l'Innominato, concretandosi in una serrata successione di postille, alcune assai ampie, ai capitoli VII—XI del tomo secondo e I—IV del tomo terzo del *Fermo e Lucia*, nei quali Manzoni mette in scena, in una sequenza di dialoghi di natura teatrale, il Conte del Sagrato (Innominato), il suo antagonista «tragico», Cardinale Federigo Borromeo, e la controfigura «comica» relativa, Don

Abbondio. Proprio in rapporto al colloquio tra i due ecclesiastici che conclude l'intera azione drammatica, Visconti proclama, con convinzione e commozione sincere, l'affinità tra l'arte di Shakespeare e l'arte di Manzoni:

Credo che il tuo manoscritto non sia d'un secentista, ma di Pascal che fece redigere questo passo da Shakespeare (V., III, IV, 1-2).

Le postille viscontiane all'episodio dell'Innominato riflettono l'esperienza delle postille a Gertrude e ne ripropongono gli obiettivi criticamente più significativi: arricchire la profondità storica del personaggio, articolare in una calcolata successione di scene lo sviluppo del suo dramma interiore, trasformare l'Innominato da personaggio del teatro classico, fissato nel momento della *catastrofe*, del rivolgimento decisivo della vicenda spirituale, in personaggio del teatro romantico, la cui storia interna si distende nel proprio arco cronologico naturale. Abbattere insomma l'unità di tempo, in modo che il personaggio perda ogni residuo di convenzionale staticità e manifesti la sua passione in forma autentica, vivente, storicizzata. Il modello shakespeariano che Visconti ha soprattutto presente è certamente Macbeth, alle cui passioni la dimensione temporale conferisce una compiuta naturalezza («Si tratta di descrivere quest'uomo *prima* accecato dall'ambizione, *poi* straziato dai rimorsi e dal timore de' mali che si è tirato addosso. Shakespear non ha fatto violenza al corso naturale dell'azione»¹⁹).

Visconti mette in discussione il piano originario del racconto manzoniano, nel quale la storia della conversione dell'Innominato è condensata, secondo lo schema del teatro classico, nell'unità di tempo: la notte insonne e agitata tra il colloquio serale con Lucia e l'alba liberatrice del colloquio con il Cardinale. In opposizione a tale struttura artificiosa Visconti suggerisce che il racconto della conversione sia sviluppato nella durata e accompagni progressivamente i movimenti della coscienza del protagonista. A tal fine propone di anticipare la prima manifestazione della crisi spirituale del protagonista situandola nel corso del colloquio iniziale con Don Rodrigo; di attenuare i presentimenti del Cardinale circa il rivolgimento dell'animo del Conte, al fine di evitare una soluzione aprioristicamente scontata o appiattita nella sua dimensione temporale;

di moltiplicare infine nel numero i colloqui tra il Cardinale e l'Innominato in modo da assicurare al processo della conversione uno spazio cronologico che la renda più naturale e meno miracolistica.

Queste le postille più significative:

a) *V.*, II, X, 23:

Ti rammemoro del cangiamento che hai progettato di fare al carattere del Conte. Vedrai se convenga farne cenno sin dal momento in cui D. Rodrigo si porta da lui: oppure quando e come.

Per comprendere questa nota occorre tener presente che nel racconto del *Fermo e Lucia*, II, VIII, 15–25 il Conte del Sagrato non manifesta alcuna perplessità, nel corso del colloquio con Don Rodrigo, ad assumere l'impresa delittuosa del rapimento di Lucia: è un affare di denaro, non di coscienza. Nel passo corrispondente dei *Promessi Sposi*, XX, 10–19, l'Innominato dà, sì, precipitosamente la sua parola, ma solo *per chiudere l'adito ad ogni esitazione*: «Pure, non appena rimase solo, si trovò, non dirò pentito, ma stizzato di averla data» (XX, 13). Il consenso di Manzoni con il suggerimento dell'amico è pieno: nella stesura del romanzo del 1827 la storia della conversione è ridisegnata e il suo avvio coincide con la stessa apparizione del personaggio protagonista. La dimensione storico-cronologica è così pienamente rispettata.

b) *V.*, III, I, 3:

Mi spiace non saprei dire bene il perchè: mi pare una profezia d'Autore: è un caso strano che il Cardinale azzecasse con una parola detta a caso in un miracolo vicino. Non sarebbe meglio star più sulle generali; e fargli rispondere: ed anche di darci occasione di operare qualche bene o di stornare qualche male?

Questo il testo del *Fermo e Lucia* riprovato dal Visconti:

«È un uomo capace di qualunque cosa», replicò il cappellano.
«E anche di mutar vita», disse il Cardinale.

Nella rielaborazione del Manzoni (*PS*, XXIII, 1–4) la «profezia d'autore» cade, secondo l'opportuno suggerimento del correttore.

c) *V.*, III, I, 20 – 23:

Se fossi io – e non avrei saputo fare il resto – troncherei il dialogo alle parole «con una faccia convulsa»: ma mi rimetto al parere di chi sa meglio di me che sia convertire ed essere convertito. Si può anche cominciare la lacuna al luogo segnato [*dopo: «ch'io non vi ami»*]. Mi pare poi che qui converrebbe accennare il passo del Ripamonti, perchè il miracolo venga alla prima giustificato dalla storia. Dire per es. che il Ripamonti fa menzione di un altro colloquio dopo il quale codesto Conte fu tutt'altr'uomo: ma non lo riferisce: che l'anonimo tuo deve aver riportata questa prima conferenza ove l'animo del terribile capo di banditi fu tocco dalla grazia, e dopo il quale solo restava quel trambusto d'idee e di confusi sentimenti che non poteva a meno di aver luogo per alcune ore: che è un peccato che dopo le ultime parole trascritte ci sia una lacuna d'alcune pagine segno che quella prima conferenza non fu breve: che è uno scarso compenso il trovare almeno nelle prime parole del manoscritto dopo la lacuna una pennellata della selvaggia ed avventata natura del Conte, non dissimile in questo da più energici fra suoi contemporanei. La faccia del conte segue dunque a leggersi nel manoscritto nostro etc. Ometterei per altro l'idea incidente che dall'infanzia non conosceva le lagrime: perchè contraddice allo stato d'ondeggiamenti e rimorsi abituali che hai progettato di supporre in lui. – Il resto è una galoppata di un cavallo arabo.

Manzoni, in questo caso, non fa suo l'articolato progetto viscontiano. Respinge la proposta di distribuire ulteriormente nel tempo il processo della conversione, moltiplicando gli incontri tra il Cardinale e l'Innominato. Concede soltanto un cenno occasionale a un secondo colloquio «che durò assai più del primo» (*PS*, XXIV, 64). Non appoggia il proprio racconto all'autorità storica del Ripamonti nè a quella fittizia dell'Anonimo, salvo uno sbrigativo riscontro finale (*PS*, XXIV, 96). Nè rinuncia alle lacrime del Conte.

Per libera opzione creativa dell'autore, il colloquio conserva, nel passaggio dalla prima alla seconda stesura, l'intensa concentrazione unitaria, di tempo, luogo e azione, che contribuisce a rendere trasparente l'intervento della Grazia al di sopra delle convenzioni della psicologia e della storia²⁰.

9. La parte del Visconti (per ripetere la formulazione di un importante saggio foscoliano di M. Martelli, *La parte del Sassoli*) è più agevolmente valutabile in termini di funzione di

indirizzo che in termini quantitativi. Le postille, e vero, sono molto numerose e in larghissima maggioranza sono state recepite nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi*, ma una parte di esse, come talvolta è esplicitamente detto, hanno preso corpo all'interno di una conversazione tra autore e correttore e non è agevole distinguere ciò che spetta all'uno e ciò che spetta all'altro; in qualche caso Visconti si limita a rammentare al Manzoni decisioni da questi autonomamente prese («Ti rammemoro del cangiamento che hai progettato di fare al carattere del Conte» *V.*, II, X, 23; «M'immagino che qui comincia la norcinazione volontaria» *V.*, II, XI, 17;...).

D'altra parte Visconti non si discosta mai dalla sfera dell'immaginario manzoniano e resta fedele, nei suoi interventi interpretativi e propositivi, all'intuizione originaria che presiede all'invenzione dei personaggi del romanzo. Spesso richiama l'amico a questa stessa intuizione originaria, difendendola dal suo mai pacificato spirito critico e autocritico. Visconti diffida del radicalismo ideologico del Manzoni e, pur nel rispetto ossequioso della sua esperienza religiosa («mi rimetto al parere di chi sa meglio di me che sia convertire ed essere convertito»), lo mette in guardia dagli eccessi dell'«asceticismo» e dagli estremismi di una spiritualità di tipo giansenistico.

È anche merito del suo impegno illuminato e della sua tenace capacità di dissenso se nei *Promessi Sposi* il sentimento concreto e misurato della psicologia storica dei personaggi prende il sopravvento sulla ricerca di una astratta esemplarità, insistente e talvolta programmatica nel *Fermo e Lucia*. Gertrude, l'Innominato, il Cardinale, Don Abbondio e altri personaggi devono a lui una parte, modesta ma riconoscibile, della fisionomia che essi hanno progressivamente conquistato²¹.

Alla luce di queste considerazioni mi sembra inadeguato attribuire al Visconti, come fa il Raimondi all'interno del suo citato saggio ricco di osservazioni persuasive, il semplice ruolo di «lettore privilegiato» del romanzo, che lo relega a una funzione meramente reattiva. Visconti, anticipando il tema dominante la riflessione sui *Promessi Sposi* a partire dalla prima critica ottocentesca, ha attivamente posto, nella fase cruciale della rielaborazione del romanzo, la questione dell'«oratoria cattolica», contribuendo alla ricerca e alla con-

quista dell'equilibrio tra la dimensione metafisica e la dimensione temporale del racconto:

[...] non bisogna poi essere prodigo di riflessioni ascetiche in un Romanzo. Anche per l'edificazione de' lettori — non ridere tu, sebbene io rido di me stesso, — è meglio presentare più che si può con disinvoltura le idee cristiane (*V.*, III, IV, 45–47).

Qui l'ascetismo è bellezza: di pensiero, di stile, d'intimo accordo all'intenzione religiosa dello scrittore (*V.*, II, V, 39–40).

Il «laicismo» del Visconti è essenzialmente estetico. La consapevolezza e la consequenzialità della sua posizione critica nascono da premesse più letterarie che ideologiche: egli legge e corregge i *Promessi Sposi* attraverso l'ottica della sua esperienza di lettore e di studioso della lingua inglese. In particolare il suo originale approfondimento critico del teatro shakespeariano e la varia e aggiornata conoscenza della narrativa romantica a sfondo storico di Scott e di Byron contribuiscono ad arricchire e attualizzare la prospettiva letteraria europea nella quale Manzoni si muove.

Giovanni G. Amoretti
Liceo classico «G. Chiabrera», Savona

NOTE

* *Dedico queste pagine alla memoria del Prof. Mario Puppo, amico e maestro di studi manzoniani.*

¹ Il testo delle postille del Visconti è riprodotto nell'apparato critico dell'edizione del *Fermo e Lucia* a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti in A. Manzoni, *Tutte le Opere*, vol. II, tomo III, Milano, Mondadori, 1954, pp. 816–863. Contraddistinguo le singole postille con la sigla *V.* seguita dall'indicazione del tomo (il manoscritto del *FL* è distinto in quattro tomi), del capitolo e del paragrafo di riferimento (quest'ultimo secondo la suddivisione proposta da Lanfranco Caretti in A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, vol. I, Torino, Einaudi, 1971). — Ovviamente le citazioni in lingue straniere sono state riprodotte tali e quali, anche se scorrette.

² Giovanni G. Amoretti, «Le postille di C. Fauriel a *I Promessi Sposi*», *Revue des Etudes Italiennes*, n.s., XXXII, 1–4, 1986, pp. 19–32. V. anche A. Manzoni, *Lettere sui Promessi Sposi*, a cura di G. G. Amoretti, Milano, Garzanti, 1985.

³ Da una lettera di Ermes Visconti a Giambattista Pagani citata da Tommaso Gallarati Scotti, *La giovinezza del Manzoni*, Milano, Mondadori, 1969, p. 40. Gli altri due sono Alessandro Manzoni e Ignazio Calderari.

⁴ Il testo è riprodotto nella citata edizione di *Tutte le Opere*, di A. Manzoni, vol. I, pp. 224–237.

⁵ Stendhal, *Correspondance*, a cura di Henri Martineau e Victor Del Litto, Parigi, Gallimard, 1962, vol. I, pp. 994–997.

⁶ A. Manzoni, *Della moralità delle opere tragiche*, in *Tutte le Opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1973, vol. II, p. 1664 a.

⁷ Per la storia della composizione di questa tragedia v. A. Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Giovanni Bardazzi, Milano, Fondazione A. e A. Mondadori, [1985].

⁸ Questo testo, rimasto fino ad allora inedito, è pubblicato, insieme alla seconda stesura edita nel 1833, in E. Visconti, *Saggi sul Bello, sulla Poesia e sullo Stile*, a cura di Anco M. Mutterle, Bari, Laterza, 1979.

⁹ A. Manzoni, *Tutte le Opere*, cit., vol. VII, *Lettere*, a cura di Cesare Arieti, tomo I, pp. 315–345, Milano, Mondadori, 1970.

¹⁰ E. Visconti, *Saggi sul Bello, ecc.*, cit., p. 182.

¹¹ *Ivi*, p. 173.

¹² *Ivi*, p. 181.

¹³ Giulia Beccaria Manzoni, *Lettere*, a cura di Grazia M. Griffini, Milano, Il Polifilo, 1974, pp. 90–92.

¹⁴ E. Visconti, *Saggi sul Bello, ecc.*, cit., p. 58.

¹⁵ Si tratta probabilmente di una citazione non letterale nè diretta che riecheggia temi e passi dell'*Antropologia* (1798). Ringrazio per le ricerche condotte sui testi kantiani il Dott. Raymund Weyers dell'Università di Colonia e il Dott. Alessandro Schiesaro dell'Università di Pisa.

¹⁶ Per la corretta lettura di questa postilla v. Ezio Raimondi, «Strategie del lettore», *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. IV, tomo II, Firenze, Olschki, 1983, pp. 555–568.

¹⁷ Vincenzo Paladino, *La revisione del romanzo manzoniano e le postille del Visconti*, Firenze, Le Monnier, 1964. Questo saggio costituisce lo studio di riferimento fondamentale sull'argomento. Dello stesso autore: «Salvatore Viganò e il sodalizio Visconti-Manzoni», *Otto-Novecento*, X, 1, gennaio-febbraio 1986, pp. 5–20, e *Ermes Visconti – Società e Letteratura*, Chiara-vale Centrale, Framas, 1973.

¹⁸ E. Visconti, «Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo», *Il Conciliatore*, n° 42 e 43, 24 e 28 gennaio 1819. Cito dall'edizione a cura di Vittore Branca, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 111.

¹⁹ *Ivi*, p. 109.

²⁰ Significative sono, in questo stesso contesto le varianti stilistiche proposte da Visconti e accolte da Manzoni. In *FL*, III, I, 20–21, questi aveva scritto: «Il Conte accompagnò queste parole con una faccia convulsa e con gesti da spiritato»; Visconti postilla: «Da spiritato è troppo». In *PS*, XXIII, 15 leggiamo: «Queste parole furon dette con un accento disperato.» In *FL*, III, 89–91, nel corso del colloquio tra il Cardinale e Don Abbondio, Manzoni attribuisce al Cardinale la metafora *pelle per vita*; Visconti annota: «La pelle in questo luogo mi fa ridere; in questa sola riga. Vorrei un termine ascetico e quasi poetico – O se ti preme proprio 'la pelle', soggiungi 'dite voi!' e non mi farà più ridere.» Nei *Promessi Sposi* il termine *pelle*, in questo senso, è posto solo sulle labbra di Don Abbondio (II, 4; XXIII, 64; XXVI, 6; XXX, 36).

²¹ A proposito di Don Abbondio, Visconti riprova alcuni passi del *FL*, III, IV, 27–28 che lasciano intravedere una conversione spirituale di questo personaggio dopo il colloquio con il Cardinale («Abbondio non è più il mio carissimo Abbondio»). In altro luogo Visconti vede attribuita a Lucia una riflessione etico-psicologica non proporzionata al personaggio stesso (e, del resto, già respinta e depennata dal Manzoni) e così reagisce, ricorrendo al suo colorito poliglottismo per enfatizzare il giudizio: «Das ist zu viel, mein guter Freund. You are too nice. Fai d'una mosca un elefante. Esta es verdadera pequenaria. Nubem pro Junone amplecteris. Te sett matt. Ma farai bene a lasciar cancellato il cancellato perchè l'idea residua en est plus finie» *V.*, III, III, 64–65.

