

---

# L'OFFICINA DEI PROMESSI SPOSI

---



L'Officina dei Promessi Sposi

# L'Officina dei Promessi Sposi

A cura di Fernando Mazzocca  
con intervento critico di Dante Isella

Arnoldo Mondadori Editore

### **L'Officina dei Promessi Sposi**

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense  
e Pinacoteca di Brera  
settembre-dicembre 1985

### **Comitato Promotore**

*Carlo Carotti*  
Direttore Reggente  
della Biblioteca Nazionale Braidense  
*Letizia Pecorella Vergnano*  
Ispettore Centrale ai Beni Librari  
*Rosalba Tardito Amerio*  
Soprintendente ai Beni Artistici  
e Storici della Lombardia

### **Comitato Scientifico**

*Luisa Arrigoni*  
Soprintendenza ai Beni Artistici  
e Storici della Lombardia  
*Maria De Luca Ciccarone*  
Biblioteca Nazionale Braidense  
*Mariella Goffredo De Robertis*  
Biblioteca Nazionale Braidense  
*Dante Isella*  
Politecnico di Zurigo  
*Clelia Martignoni*  
Università di Pavia  
*Fernando Mazzocca*  
Scuola Normale Superiore di Pisa

### **Ideazione della Mostra**

*Dante Isella*  
*Fernando Mazzocca*

### **Coordinamento**

*Mariella Goffredo De Robertis*

### **Restauri**

*Pietro Brena*  
*Nuccia Chirici Comolli*  
*Giovanni De Stefanis*

### **Trasporto e Assicurazione**

*Franco Bonaretti*

### **Cornici**

*Mauro Telò*

## Sommario

- 10 Progetto di un romanzo popolare  
*Dante Isella*
- 17 L'Officina visiva dei Promessi Sposi  
*Fernando Mazzocca*
- 19 Dagli autografi alle edizioni  
del 1827 e del 1840
- 47 La progettazione visiva dei Promessi Sposi
- 157 Bibliografia
- 160 Referenze fotografiche

Nell'ambito delle manifestazioni celebrative del bicentenario della nascita di Alessandro Manzoni, la mostra della Braidense si viene a caratterizzare per una sua particolare originalità: l'accostamento dei documenti, che ricostruiscono la genesi del testo dei «Promessi Sposi», ad immagini visive che testimoniano sia della varia fortuna ed accoglienza presso diversi strati di pubblico del romanzo stesso, sia del gusto figurativo dell'autore e del suo ambiente familiare. Non tocca a me entrare nel merito dei contenuti della mostra e del catalogo mentre è doveroso, da parte mia, ricordare e ringraziare le persone che hanno contribuito all'allestimento ed alla riuscita della manifestazione.

La possibilità di estendere l'esposizione dal pur ampio salone di Maria Teresa della Biblioteca all'attigua Pinacoteca, ha permesso, rinnovando una collaborazione già sperimentata con la precedente mostra su Hayez, una maggiore articolazione del percorso visivo. Per questa pronta sensibilità, si ringrazia la Soprintendente ai Beni Artistici e Storici della Lombardia Rosalba Tardito.

Si deve ai numerosi apporti di enti e di privati se una serie di immagini, in gran parte inedite, viene esposta e fatta conoscere ad un vasto pubblico, unitamente ad una serie di documenti in gran parte posseduti dalla Biblioteca.

Dante Isella e Fernando Mazzocca non soltanto sono stati gli ideatori della mostra, ma hanno contribuito e contribuiscono con la loro disinteressata collaborazione ad arricchire e a far conoscere il patrimonio della Biblioteca Nazionale milanese.

Infatti sottolineo con piacere che nell'acquisizione di importanti autografi manzoniani avvenuta nel 1984 sono stati determinanti l'attenzione ed i suggerimenti di Isella, che già nel 1973 aveva messo a disposizione la sua grande competenza di studioso per l'allestimento della precedente mostra manzoniana.

Le incombenze pratiche, gli incontri, la corrispondenza hanno pesato su Mariella Goffredo De Robertis che ha dimostrato una tenace pazienza nelle situazioni difficili, una costante competenza nel risolvere i problemi e che ha curato anche, unitamente a Maria De Luca Ciccarone, la redazione di una parte del catalogo, mentre a Clelia Martignoni è dovuta la scelta del materiale letterario e la redazione delle relative schede.

Si ringraziano per l'aiuto e il consiglio Luisa Arrigoni, Sandrina Bandera, Giuseppe Baretta, Attilio Bonafè, Nicola d'Asola, Donatella Falchetti Pezzoli, Elisabetta Farioli, Maria Cristina Gozzoli, Maria Luisa Grossi Turchetti, Liliana Lo Russo, Valerio Manfrini, Arturo Peregalli, Jone Caterina Riva, Ettore Spalletti, Donata Vicini e tutti gli altri che in qualche misura hanno contribuito alla realizzazione della manifestazione. In modo del tutto speciale Valentina Di Lupo e Dino Giannessi della Scuola Normale Superiore di Pisa per aver curato l'apparato fotografico e Roberta Ghio per la redazione del catalogo.

Un pensiero particolare infine a Letizia Pecorella Vergnano e Francesco Sisinni per il loro apporto determinante alla riuscita della mostra e alla stampa del catalogo.

Carlo Carotti

Partito nell'autunno del 1819 per Parigi, con tutta la famiglia, Manzoni si vide presto raggiungere dalle lettere dell'amico Ermes Visconti. C'erano da fare gli ultimi ritocchi al *Carmagnola*, lasciato per la stampa alle sue cure, e i tempi stringevano: costretto al silenzio il «Conciliatore», la tragedia avrebbe dovuto coronarne da presso il dibattito culturale, come la prima opera dimostrativa di quella nuova idea di letteratura. Ma la corrispondenza tra Milano e Parigi riprendeva anche, non meno urgentemente, il filo di un discorso più generale che durava da tempo: l'argomento assiduo delle lunghe passeggiate quotidiane, diventate per il Manzoni, da unico rimedio efficace ai suoi disturbi nervosi, una cara abitudine in cui il Visconti gli era compagno. Assente purtroppo, il grande assente di continuo chiamato in causa, il Fauriel; ed ora che Alessandro stava per raggiungerlo di nuovo e per riprendere finalmente a viva voce, nella quiete della Maisonnette, il dialogo con il grande amico che negli anni incantati del primo soggiorno parigino gli aveva aperto la mente agli orizzonti di una nuova cultura d'Europa, il Visconti sembra quasi inseguirlo per le poste e voler essere terzo nelle loro conversazioni: tanto gli premeva, non meno che al Manzoni, di verificare fino a dove e come i risultati delle loro riflessioni fossero nel giusto. «Le idee del Sig. Fauriel sono un affare serio assai», scriveva dunque il 25 novembre; «egli cerca se e quali siano le cose da noi ritenute per poetiche per abitudine e non per intimo dettato del nostro modo di sentire: come si possa abolire tutte le convenzioni de' dotti, ricavare dal nostro fondo idee, stile, espressioni componenti una poesia davvero popolare, ecc.». E accanto a una poesia per i «soli colti» e un'altra per il «solo popolo» andava disegnando con il massimo interesse l'immagine di una poesia per «entrambe le classi», da cui escludere «tutto ciò che è al di sopra delle idee e sentimenti del volgo» e in cui porre «tutto ciò che v'ha di poetico nella società presente»: incerto fra tanti dubbi sul come si potesse e fino a che punto si dovesse l'una e l'altra cosa.

Già due anni prima la corposa evidenza della realtà di una grande poesia popolare lo aveva sollecitato a conoscere da vicino il Porta, di cui era appena uscita la prima edizione delle *Poesie* e a frequentare le riunioni della «Cameretta». Sennonché gli esiti sorprendenti di quel volumetto, apparso in libreria nel maggio del 1817 e subito esaurito, si ponevano nella linea di una robusta tradizione in dialetto, che riconosceva, sì, le sue vere origini nel teatro e nelle rime milanesi del dotto Maggi, ma che, in luogo di una lingua di cultura quale l'italiano, appreso solo dagli uomini colti sui libri e usato nei libri, si serviva per suo

mezzo espressivo di una lingua viva, parlata a tutti i livelli sociali: lingua parlata e insieme scritta, sia pure quasi esclusivamente in poesia. Si riproponeva così, dall'interno di una situazione domestica, il modello di letteratura presente nella tanto familiare cultura di Francia, dove una secolare unità nazionale aveva creato anche una solida unità linguistica. Ventenne appena, il Manzoni, assiduo frequentatore di teatri (consuetudine a cui dovrà più tardi rinunciare) si sorprende, «con un piacere misto d'invidia», a vedere «il popolo di Parigi intendere ed applaudire alle commedie di Molière». Gli accadeva già allora di riflettere che «Per nostra sventura, lo stato dell'Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l'ignoranza quasi generale» avevano posta da noi «tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta» che quest'ultima poteva dirsi «quasi lingua morta». Ne risultava, con drammatica evidenza, il distacco dello scrittore italiano dalla sua società, la solitudine dell'intellettuale: cittadino di un'aristocratica repubblica delle lettere, che nei secoli aveva più e meno gloriosamente surrogato un'impossibile unità politica, ma assolutamente impedito d'incidere, come che fosse, nella realtà, di rendere «le cose un po' più come dovrebbero essere». Tant'è vero, osservava il Manzoni con amaro umorismo, che «i bei versi del *Giorno* non hanno corretti nell'universale i nostri torti costumi più di quello che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura». Gli anni trascorsi da quelle prime riflessioni del 1806 avevano significato moltissimo per una diffusa presa di coscienza di un così disarmato isolamento, ed ebbe a constatarlo proprio il Visconti nel discorso che tenne il 16 maggio 1818 per l'inaugurazione all'Ambrosiana del monumento a Giuseppe Bossi. Uomo dei più significativi della cultura milanese del primo Ottocento, il Bossi (come si sollecita da più parti) chiede tutt'oggi di essere meglio studiato: quale pittore, sensibilmente diviso tra compostezze neoclassiche e irrequietudini romantiche, in modi a volte non indegni di un Füssli, collezionista d'eccezione, scrittore competente di cose d'arte, poeta in versi dialettali e italiani, ma anche attivissimo e serio organizzatore di cultura. I suoi funerali, sul finire del 1815, a quasi due anni dal ritorno degli Austriaci in Lombardia, avevano offerto alla folla concorsa nella chiesa di San Giorgio in Palazzo, per attestargli stima e affettuoso rimpianto, l'occasione di una spontanea dimostrazione pubblica. Gaetano Cattaneo, salito in piedi su una sedia, ne aveva detto un elogio «non prescritto dall'etichetta, ma dettato da intimi impulsi del cuore»; e, terminate le esequie, tutti, «amici, artisti, letterati, concittadini e connazionali ragguardevoli, uniti dal dolore, dall'affe-

zione e da sentimento patriottico», anziché disperdersi com'era consuetudine, ne avevano accompagnato le spoglie fino al cimitero. Il Visconti nel suo discorso rievocava quegli avvenimenti, constatava come il Bossi, pur non essendo «il solo uomo insigne mancato di vita in Milano ai suoi giorni», era tuttavia «il primo a cui una società d'Italiani zelanti consacrassero un monumento magnifico», (all'opera aveva messo mano anche il Canova), e si domandava: «Perché non si vide alcun segno d'amor patrio, non il menomo indizio d'entusiasmo nazionale quando morirono Beccaria e Parini?» «Perché», si rispondeva, «i tempi erano differenti e meno illuminati. Le idee liberali si sono diffuse, la connessione degli studi con tutto il ben pubblico è più conosciuta, lo spirito pubblico presentemente si esercita in una sfera d'oggetti più vasta e più varia».

Ritornando a Parigi dopo dieci anni, in quell'autunno del 1819, il Manzoni portava con sé, oltre all'autografo del *Carmagnola*, anche il minuzioso e appassionato rendiconto della battaglia ideologica combattuta dai romantici milanesi tra il 1816 e la fine del «Conciliatore». Erano le idee da lui conosciute per la prima volta nelle conversazioni di Meulan, il pensiero degli Schelegel e di Madame de Staël, vitalmente ripreso in quel dibattito animato, il più serio che si potesse ricordare a Milano dai tempi del «Caffè». Nessuno meglio del Fauriel era in grado di apprezzarne l'importanza culturale; e proprio in paragone con la situazione di Parigi, ancora tanto lenta ad evolvere nella direzione da lui precorsa con largo anticipo. Lo si poté vedere, con tutta evidenza, nel maggio del 1820 quando uscì sul «Lycée français» la recensione al *Carmagnola* di Victor Chauvet e il Manzoni pensò di rispondergli stendendo a tamburo battente la sua risposta (scritta però sulla base di una riflessione avviata prima ancora dell'inizio della tragedia e con il sussidio di un discorso già abbozzato da tempo). Sicché, amico generoso ma anche lucido ragionatore, il Fauriel decise di provocare un confronto pubblico tra le posizioni in contrasto e propose al Manzoni di stampare, insieme con la sua traduzione del *Carmagnola*, anche la *Lettre* allo Chauvet. Arrivò anzi a concepire un piano ancora più impegnativo, assumendosi di farsi egli stesso lo storico delle vicende della cultura romantica milanese. Siamo informati di questo suo progetto direttamente da una lettera del Manzoni che, rientrato in agosto a Milano, si diede premura di inviargli «toutes les brochures romantiques et anti-romantiques» che gli riuscì di mettere assieme: l'intera raccolta del «Conciliatore», assolutamente «indispensable pour avoir une idée complète de la question romantique en Italie», sarebbe seguita al più presto

con i libri che il Cousin, ospite di passaggio, si sarebbe fatti spedire a Parigi. Nel pacco, fra l'altro, aveva messo un elenco degli articoli letterari del foglio azzurro, per risparmiare all'amico «la peine de le parcourir par entier»; l'*Ildegonda* del Grossi; una «petite note» manoscritta sulle «querelles littéraires» che si erano avute da noi (da identificare, proponiamo altrove, con un testo presente fra le carte appartenute al Fauriel della Bibliothèque de l'Institut de France: redattore, è nostra convinzione, il Visconti); l'articolo di Goethe apparso in rivista nel 1818, *Klassiker und Romantiker in Italien sich häufig bekämpfend*, eccetera. Dando un ultimo colpo d'occhio a quegli scritti, sembra al Manzoni che «les matériaux qu'ils renferment» siano insufficienti, per un uomo come il Fauriel, a fornirgli «le sujet d'un travail purement historique»; pertanto, egli scrive, «vous aurez non seulement à raconter, mais à ajouter, à compléter, à faire [...] enfin si vous avez toujours la bonne intention de vous occuper de cette petite partie d'histoire littéraire, je suis sûr qu'elle deviendra extrêmement intéressante». La testimonianza non potrebbe essere più certa e se ne illumina di riflesso il contenuto della «proposition» del Fauriel di cui fa cenno un'altra lettera, non datata e assegnata giustamente dall'Arieti alla fine dell'ultimo soggiorno parigino: «proposition» che il Manzoni dice farebbe bene, per conto suo, ad accettare ma che teme debba riuscire «une véritable corvée» per chi ha avuto «la bonté héroïque» di avanzarla. Occorrerà dunque trovare insieme «la manière de simplifier» il molto che, dopo la traduzione del *Carmagnola* e la revisione della *Lettre*, rimane ancora da concretare: «une demi-heure, pour faire ensemble une consultation», è quindi del tutto indispensabile. Parole, queste, che si spiegano bene nell'imminenza di un lungo distacco, così da dover ritenere che la letterina sia stata inviata il giorno (o pochi giorni) avanti il 25 luglio, che fu quello della partenza da Parigi.

Avverrà di questo progetto del Fauriel («un travail important pour tout le monde», lo prevede il Manzoni, «et pour nous autres italiens surtout») lo stesso di tanti altri suoi lavori ideati a caldo, portati innanzi a volte anche per anni e alla fine lasciati cadere. Dopo quella lettera del 17 ottobre del 1820 non se ne farà più parola. Ma già l'averlo concepito dice tutto l'interesse che le vicende letterarie della Milano 1816-1820 avevano suscitato in lui e nella cerchia dei suoi intimi. Un riconoscimento importante che ricorda da presso l'avallo dato dalla Parigi dei *philosophes* alla cultura illuministica milanese in occasione del famoso viaggio di Beccaria e del minore dei Verri circa mezzo secolo innanzi. Ne doveva venire, è ovvio, un grande incoraggia-

mento a continuare, proprio nel momento in cui l'Austria sembrava aver troncato sul nascere qualsiasi iniziativa. Guardandosi indietro, la soddisfazione per quanto si era riusciti a fare non poteva non essere temperata dal pensiero del molto che era rimasto incompiuto: «Les mauvaises chicanes des adversaires, et l'indocilité obstinée d'un public qui ne faisait que reposer des difficultés qu'on n'aurait pas dû proposer, et demander des explications sur ce qui avait le défaut d'être trop clair, ont forcé les romantiques», gli osservava, e quasi si giustificava il Manzoni, «à se tenir presque toujours dans des discussions négatives, et à n'entrer dans le positif que d'une manière timide, et extrêmement vague». Tuttavia «Je crois», egli soggiungeva, «qu'on a beaucoup détruit, ce qui est toujours un préliminaire important et difficile, je crois encore qu'on a un peu construit, et sur-tout qu'on a fait voir qu'on aurait eu la force d'aller bien plus en avant si on n'avait pas été arrêté à chaque pas, et retenu de force dans des questions trop élémentaires, et en même temps trop indéterminées». È un'analisi lucida stesa in accompagnamento al Fauriel della «bouquinerie» della polemica romantica, quasi una chiave interpretativa che potesse servirgli per il progettato lavoro (e forse a prevenire certa delusione che potesse venirgli da quelle pagine); ma può essere letta anche come il punto della situazione fatto da chi, forte del prezioso consenso ottenuto, anzi della verifica della perfetta consonanza delle proprie posizioni con quelle della miglior cultura d'Europa, si disponeva, nella diaspora degli intellettuali già riuniti intorno al «Conciliatore», ad assumersene, ormai solo o quasi solo, il peso dell'intera eredità: l'impegno a mostrare di avere la forza, dopo la *pars destruens* collettiva, di andare impavidamente avanti nel tentativo di dare forma compiuta al poco iniziato a costruire. Non cesserà mai di sorprendere lo straordinario fervore di opere in cui entra il Manzoni dal suo ritorno da Parigi alla fine della stesura del *Fermo e Lucia*: tre anni che vedono il rigoglioso espandersi della sua migliore poesia religiosa e civile, dall'ultima redazione della *Pentecoste* al *Marzo* 1821 e dal *Cinque maggio* al *Nome di Maria*, la stessa duplice vena da cui discendono i cori di Ermengarda e «Dagli atri muscosi, dai Fori cadenti»; il rapido procedere (specie in rapporto alla lunga gestazione del *Carmagnola*) e il felicissimo compiersi dell'*Adelchi*, oltre al *Discorso* sulla storia dei Longobardi in Italia, così ricco delle suggestioni della storiografia del Thierry, ultimamente conosciuto a Meulan, e così nutrito di letture e di riflessioni critiche; e infine, senza dimenticare i minuziosi studi preliminari per lo *Spartaco*, l'impresa nuovissima del romanzo, in cui esperienza lirica e

tragica, già attuate in funzione di una rottura della convenzione linguistica dei rispettivi generi (dove la censura di «prosasticità» toccata agli *Inni sacri* non meno che alle tragedie) venivano a confluire quasi a uno sbocco predeterminato.

Concepito nella scia di quelle esperienze come progetto politico e religioso, solo cammin facendo il romanzo doveva trasformarsi anche in progetto linguistico. Basterebbe a mostrarlo il confronto tra la prefazione ai *Promessi Sposi*, sostanzialmente identica nelle edizioni del 1827 e del 1840, tutta centrata nella sua brevità sul problema della lingua, e la prima delle due prefazioni del *Fermo e Lucia*, stesa insieme con i primi due capitoli già nell'aprile-maggio del 1821, dove il problema non entra neppure. E se lo si tocca è solo di striscio e per spunto polemico, nei modi di certa ironia propria di tanti scritti del «Conciliatore», contro i puristi; la supposta opinione loro che «la vecchia e originale storia» dello scartafaccio ritrovato «è meglio scritta che la nuova e rifatta», non fosse che per «una certa fragranza (dico bene?) di lingua che ben fa vedere che di poco era spirato quell'aureo cinquecento, quel secolo nel quale tutto era puro, classico, lindo, semplice, nel quale la buona lingua si respirava per così dire coll'aria, si attaccava da sé agli scritti, dimodochè, cosa incredibile e vera! fino i conti delle cucine e gli editti pubblici erano dettati in buono stile». Non già che, abbozzati mentalmente i principali fatti del romanzo da scrivere, il Manzoni non presentisse «les difficultés qu'oppose la langue italienne à traiter ces sujets»; ma una cosa è porsele in astratto e tutt'altra lo sperimentarle nel concreto del lavoro. Tant'è che, sei mesi più tardi, quando la ripresa del romanzo è ancora incerta per la concorrenza di una terza tragedia, gli potevano sembrare difficoltà, tutto sommato, non maggiori di quelle incontrate in passato. «Je pense avec vous», scriveva il 3 novembre al Fauriel, «que bien écrire un roman en italien est une des choses les plus difficiles, mais je trouve cette difficulté dans d'autres sujets quoiqu'à un moindre degré». È la famosa, citatissima lettera in cui il Manzoni mette allo scoperto le sue posizioni di partenza, fermo ancora a un'idea di lingua europeizzante che aveva trovato nel bagaglio ormai polveroso della cultura illuministica di suo nonno e degli estensori del «Caffè»: ideologi oltre tutto e non scrittori di prosa di romanzi. E la ricetta ch'egli mette in carta (un vero e proprio *cocktail* di molti ingredienti eterogenei: «il faut penser beaucoup à ce qu'on va dire, avoir beaucoup lu les italiens dits classiques, et les écrivains des autres langues, les français sur tout, avoir parlé de matières importantes avec ses concitoyens, et [...] avec cela on peut acquérir une certaine

promptitude à trouver dans la langue qu'on appelle bonne ce qu'elle peut fournir à nos besoins actuels, une certaine aptitude à l'étendre par l'analogie, et un certain tact pour tirer de la langue française ce qui peut être mêlé dans la nôtre sans choquer par une forte dissonance, et sans y apporter de l'obscurité», è naturale che, alla prova dei fatti, dovesse riuscirgli, per fare bene il proprio mestiere, una ricetta insoddisfacente. Sia perché, invece di una «règle constante et spéciale» gli poteva garantire tutt'al più «une perfection approximative de style» (un ossimoro questo che è una vera e propria contraddizione in termini; tanto da trovare persino ragionevole, nella «rigueur farouche et pédantesque» dei derisi puristi, «le besoin d'une certaine fixité, d'une langue convenue entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent»), sia soprattutto per l'incoerenza di questa scelta linguistica con tutte le altre operate nel predisporre strategicamente i propri mezzi operativi.

Innanzitutto la scelta stessa del genere romanzo: «genere prosa scritto nella letteratura italiana moderna, la quale», a differenza delle letterature francese e inglese che potevano vantare una ricca tradizione sei-settecentesca, «ha la gloria di non averne o pochissimi»: gloria negativa, e non la sola, da conservare «gelosamente intatta», ironizza la prefazione (prima) del *Fermo e Lucia*: «al che provvedono quelle migliaia di lettori e di non lettori i quali per opporsi a ogni sorta d'invasioni letterarie si occupano a dar se non altro molti disgusti a coloro che tentano d'introdurre qualche novità». Oltre di che, genere «altrettanto falso e frivolo», continua sulla stessa nota il testo citato, «quanto vero e importante era ed è il poema epico e il romanzo cavalleresco in versi». Una scelta, dunque, funzionale all'idea lungamente perseguita di una poesia popolare, di una letteratura popolare indirizzata come a suo proprio destinatario non ai soli uomini di lettere, ma a un pubblico vasto, idealmente a tutti, dotti e non dotti. Allo stesso modo che il progetto narrativo voleva offrire non il quadro di una porzione seletta della società (come quella coturnata imposta dal genere tragico), ma una sua rappresentazione globale, articolata dal basso verso l'alto in tutti i suoi livelli: stilisticamente dal comico al sublime. La lingua analogica ed europeizzante da cui era partito il Manzoni nel 1821, a mano a mano che egli s'inoltrava nella prima stesura, doveva pertanto risultargli sempre più incongrua, anzi contraddittoria ai propri intendimenti: lingua individuale, distillata attraverso tutta una serie di operazioni soggettive, e quindi quanto di meno simile al modello francese (e milanese) di lingua di comunicazione oggettiva, depositata nella coscienza linguistica di tutti i componenti

di una data società. L'esito, a suo stesso giudizio, veniva ad essere «un composto indigesto di frasi un po' lombarde, un po' toscane, un po' francesi, un po' anche latine; di frasi che non appartengono a nessuna di queste categorie, ma sono cavate per analogia e per estensione o dall'una o dall'altra di esse». E si comprende che, giunto alla fine, il Manzoni stendesse la seconda prefazione al *Fermo e Lucia* (che sta alla prima come un consuntivo rispetto a un piano previsionale) nella forma di una vera e propria dichiarazione di fallimento. Tanto più drammatica perché dichiarazione non di un fallimento strettamente personale («Scrivo male [...]: scrivo male a mio dispetto; e se conoscessi il modo di scrivere bene, non lascerei certo di porlo in opera»), ma di un'angosciata verifica in proprio della separatezza, già da tempo avvertita, dell'intellettuale italiano, costretto a scrivere in una lingua «quasi morta». O in un dialetto, le sole lingue vive essendo i dialetti: «lingue particolari a diverse parti d'Italia, che in una sfera molto ristretta di idee certamente, ma hanno quella universalità e quella purità» che sono necessarie a chi, scrittore, vuol essere insieme sollecito dei problemi della comunicazione con gli altri e della propria individualità stilistica. È a quest'altezza cronologica che il Manzoni è costretto a riformulare il suo modello linguistico, nella convinzione che «scrivere bene» non possa essere altro che «sapere scegliere quelle parole e quelle frasi, che per convenzione generale di tutti gli scrittori e di tutti i favellatori (moralmente parlando) hanno quel tale significato; parole e frasi che o nate nel popolo, o inventate dagli scrittori, o derivate da un'altra lingua, quando che sia, comunque, sono generalmente ricevute e usate. Parole e frasi che sono passate dal discorso negli scritti senza parervi basse, dagli scritti nel discorso senza parervi affettate; e sono generalmente e indifferentemente adoperate all'uno e all'altro uso». Dove la certezza della norma linguistica, non da ricercare dubbiosamente nei vocabolari e nei libri del passato, ma saldamente fondata nella memoria, nel sentimento e nell'uso generali, è sentita come la garanzia necessaria alla libertà stessa dello scrittore, le cui iniziative, in quanto trasgressioni consapevoli della norma, più o meno ardite o, al caso, arbitrarie, sono apprezzabili, in bene o in male, proprio in riferimento alla piana riconoscibilità della norma trasgredita. Ma dove trovare in Italia «questo universale o quasi universale uso d'una lingua comune», *conditio sine qua non* per essere scrittore nuovo di una società nuova? Non è chi non veda come la questione della lingua si riproponga nel momento in cui si pone più energicamente il problema sociale con cui fa tutt'uno, e perché il proget-

to linguistico del Manzoni che nasce a questo punto venga ad essere anche un eccezionale contributo alle aspirazioni unitarie del Risorgimento. In assenza di una lingua italiana comune, la soluzione progettata dal Manzoni punta a conferire questo ruolo al toscano: quella, tra le «lingue particolari» di un'Italia divisa in frammenti, che in passato era stato il veicolo della grande civiltà da noi esportata in tutto il mondo: «incomparabilmente più bella, più ricca» di tutte le altre, fornita di «materiali per esprimere idee più generali», ma ormai da tempo rimasta indietro rispetto alle cognizioni europee, al pensiero delle società più avanzate. Benché dissimulato in tutta una serie di cauti interrogativi, il giudizio è il medesimo che la cultura lombarda, per niente disposta a fare propria la cristallizzazione provinciale di un passato illustre nonché la sua imbalsamazione vocabolastica operata dalla Crusca, aveva a più riprese formulato fin dalla fine del Seicento nei confronti della cultura toscana; ma, per quanto giudizio radicato, il Manzoni non ne è per nulla impedito di optare proprio per il toscano come la lingua in grado più di ogni altra di dare voce a una nuova cultura italiana, non indegna, nel concerto europeo, di quella tramontata grandezza. E, in una prospettiva unitaria, di diventare la lingua della nuova nazione. Tra l'autunno e l'inverno 1823-1824, appena concluso il *Fermo e Lucia*, lo sappiamo dunque «ingolfato» a mettere a frutto la sua esperienza fallimentare, elaborando le conclusioni a cui era giunto in uno scritto teorico sulla lingua: primo approccio a un argomento che lo vedrà diversamente impegnato lungo tutta la sua non breve esistenza. Già se ne aveva notizia per tradizione familiare che ricordava le fiamme del caminetto dove quelle carte erano andate distrutte, e ne era conferma una lettera al Tosi, del 17 febbraio, in cui, per dissipargli i timori dei cattivi effetti che il lavoro che lo occupava potesse produrre per la sua salute e tranquillità d'animo, il Manzoni stesso gliene dava un preciso ragguaglio («Rintracciando le idee con la maggior possibile diligenza, e ponendole in carta sinceramente quali mi si presentano, mi trovo, nel vero, in opposizione con molti, ma non sono con alcun partito»; sicché non era da paventare che dandole alle stampe dovessero attirargli fastidiose inimicizie letterarie). Quello scritto alla fine veniva a «fare un libro» (come dirà la prefazione alla stampa Ferrario, avviata nell'estate del 1824), e sarà quindi messo da parte e poi condannato al fuoco per le due ottime ragioni che tutti conoscono: «la prima, che un libro impiegato a giustificare un altro, anzi lo stile di un altro, potrebbe parere cosa ridicola; la seconda che di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo». Ma che non fosse un impe-

gno di poco momento lo sappiamo con certezza. Sono stati infatti individuati, recentemente, alcuni preziosi frustoli superstiti alla distruzione del manoscritto, in parte utilizzati, sul rovescio, come cartigli appiccicati sui fogli della seconda minuta (il che li data con esattezza); e poiché uno di essi porta, autografo, il numero di foglio 113 abbiamo una conferma sicura della mole del lavoro compiuto.

Una volta poi imboccata la strada della soluzione toscana, il Manzoni oltre che sul piano teorico fu impegnato, prima e durante la riscrittura del *Fermo e Lucia*, in diverse operazioni concomitanti, intese, come aveva scritto al Fauriel in un momento ormai lontano e in tutt'altro contesto di problemi, «à trouver dans la langue qu'on appelle bonne ce qu'elle peut fournir à nos besoins actuels». Da qui, innanzi tutto, la lettura (o rilettura funzionale al nuovo scopo) di quanti più prosatori, specie tra i citati della Crusca, gli riuscisse di leggere: storici (Machiavelli in testa, ma anche il Compagni, il Villani, il Segni, il Varchi, l'Ammirato, il Bentivoglio, il Pallavicino, il Galluzzi ecc.), novellieri (soprattutto il Sacchetti; e il Novellino più che il Boccaccio, con attenzione però agli Avvertimenti della lingua del Salviati sul *Decamerone*), volgarizzatori (Dati, Davanzati, Caro), comici in gran numero (D'Ambra, Cecchi, Gelli, Firenzuola, Lasca, Fagiuoli), autori di lettere (Caro, Della Casa, Magalotti) o di scritti autobiografici (carissimo il Cellini); ma anche predicatori (Segneri), scrittori di scienze e arti (Alberti, Galileo, Redi, Milizia ecc.), grammatici (Manni, Cinonio) e commentatori eruditi, quali il Biscioni, il Minucci e il Salvini per le loro note al *Malmantile*, o alla *Fiera* e alla *Tancia* del Buonarroti: poemi, questi, e così pure i capitoli del Berni e il rifacimento dell'*Orlando innamorato*, letti o riletti anch'essi non alla ricerca di voci e modi singolari, dotati di un plusvalore espressivistico, ma sulle incertissime tracce di una vagheggiata e inseguita lingua toscana viva e vera: capace di dare conto delle cose e dei fatti degli uomini, e dei loro pensieri e sentimenti: una lingua di comunicazione moderna, come una salda moneta corrente di scambio, una norma di convivenza civile. E di queste letture il Manzoni andava riportando le parole e le frasi che lo interessavano nei margini dei sette grossi tomi del *Vocabolario della Crusca* (nell'edizione veronese del 1806 uscita dalle cure del Cesari e della sua cerchia), postillato voce dopo voce dall'uno all'altro capo, spogliato e rispogliato e infine ridotto «in modo da non lasciarlo vedere». Servizio più particolare chiedeva poi al vocabolario milanese del Cherubini e al francese dell'Alberti, dove partendo dal certo («le espressioni proprie, calzanti, fatte

apposta per i suoi concetti» che gli venivano immediate alla penna dalla sua competenza linguistica) egli andava dubitosamente frugando fra i loro corrispondenti italiani verso l'incerto, sempre in traccia di una lingua che fosse, al confronto, altrettanto viva e calzante: «non si volendo rassegnare» (scriverà nella tarda *Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua*) «nè a scrivere barbaramente a caso pensato», come gli era accaduto nella prima stesura, «nè a esser da meno nello scrivere di quello che poteva essere nell'adoprarlo» il milanese e il non meno familiare francese. Così che quando gli avveniva di imbattersi in voci, in modi di dire toscani che fossero anche milanesi, questi «gli toccavano il cuore», fantasmi di carta improvvisamente animati di una vita sanguigna. Un lavoro enorme in tutto l'insieme, se si tiene conto anche dei problemi irrisolti di una struttura narrativa elementare, fatta nel *Fermo e Lucia* di grandi blocchi giustapposti, che richiedeva di essere snellita mediante l'abbandono di episodi esorbitanti e la sforbiciatura di tante digressioni, ma anche di trovare un suo equilibrio dinamico, più vitalmente retto su un calibrato gioco di spinte e contropunte. Sicché si comprende anche troppo bene che tutti i calcoli fatti in partenza dovessero saltare, e risultare un impossibile sogno il programma di una rapida revisione del romanzo già scritto e della sua stampa: giusto in tempo per partire in autunno per Firenze (che è l'illusione ancora viva nella primavera del 1824), insieme con il Fauriel, finalmente disceso in Italia e ospite tra Milano e Brusuglio.

Fu presto chiaro, tali le difficoltà della revisione, che non era possibile continuare a correggere il testo del *Fermo* nella colonna di sinistra del foglio lasciata in bianco per una normale ripulitura; e si impose quindi, da un certo punto innanzi, la necessità di impostare una seconda minuta, anch'essa via via sempre più tormentosamente intricata, soffocata dal groviglio dei pentimenti e dei tentativi, così da rendersi indispensabile di farne cavare una copia in pulito. Su di questa, destinata alla censura e poi ad essere mandata in tipografia, il Manzoni tornava con nuove aggiunte e nuove soluzioni, continuando a correggere anche nei margini delle bozze a mano a mano che il testo veniva composto; qualche volta persino a sedicesimo ormai stampato: caso estremo in cui doveva ricorrere al rimedio estremo e oneroso di un quartino tirato a parte: «va, vola, corri da Ferrario», gli accadeva di scrivere al fido Rossari, «vedi se il foglio è ancora correggibile, se non è tirato, e correggi, altrimenti mi converrà forse fare un quartino, cioè un baratto: risparmiarmi quei quattro soldi, che il pubblico non me ne rimborsereb-

be». Di questi carticini, o *cartons* alla francese, ne furono fatti otto o nove già solo per i due primi tomi: e chi sa che un esemplare d'amatore (ma dove saranno finiti quelli del Fauriel o degli amici milanesi?) non ci conservi anche i quartini di scarto, che fin qui non ci sono mai venuti alle mani. Il grande cantiere dei *Promessi Sposi* (tale ormai il titolo del romanzo) vedeva intorno all'autore la collaborazione attiva di tutti i suoi intimi: il Fauriel e il Visconti, innanzi agli altri, che intervennero con le loro osservazioni e i loro consigli di lettori acutissimi (in parte conservatici da postille al manoscritto); ma anche, diversamente solleciti, il Cattaneo, e, coinvolti da una medesima, contagiante passione linguistica, il Grossi e il Rossari, sia che si trattasse di fornire libri all'insaziato lettore, sia che occorresse tenere i collegamenti tra via Morone, o Brusuglio, e la stamperia di San Pietro all'Orto. Furono necessari più di tre anni: il «*Respice finem*» annunciato al Fauriel porta la data dell'11 giugno 1827. Alla fine del luglio, tutta la famiglia, madre moglie figli servitù bagagli, poteva finalmente partire per Genova e di lì verso la Toscana.

Con quel viaggio si può far coincidere l'inizio della terza fase dell'elaborazione del romanzo, la quale si concluderà con l'edizione illustrata uscita a dispense tra il 1840 e il 1842 dai torchi di Guglielmini e Redaelli. Partendo da Milano, il Manzoni aveva riposto in una delle sue valige un paio di copie del vocabolario del Cherubini, nella speranza di poterle lasciare a qualche cortese e paziente persona che accettasse di rivederne per lui le confuse e sconcertanti corrispondenze italiane. Non aveva dubbi sull'esattezza della rotta «toscana» seguita nel suo lavoro, ma era più che consapevole dell'approssimazione insoddisfacente con cui gli era riuscito di tenerla. Suo programma era già pertanto «la revisione della *sua* tiritera», come scriveva al Grossi il 17 settembre. Era appena arrivato a Firenze, il centro di quella lingua chimerica inseguita per anni sulle incerte carte dei libri, e ora finalmente con felice sorpresa gli riusciva di ascoltarla sulla bocca della gente; ma scendendo dalla Spezia, giù lungo l'itinerario che da Pietrasanta lo aveva condotto a Pisa e a Livorno, e poi in Firenze stessa, l'aveva subito colpito la varietà, da luogo a luogo, e persino da quartiere a quartiere, di quella lingua toscana che da lontano aveva creduto fosse una lingua sola. Ne usciva compromessa, non la validità delle sue posizioni teoriche (che anzi ricevevano una perentoria conferma dal riscontro con la realtà), ma la fiduciosa persuasione di avere trovato, nel toscano, una «fixité» normativa, il sicuro «ubi consistam» in cui potesse posare l'ansia di assoluto della sua ricerca. (Non solo in senso

linguistico, il problema della lingua essendone il riflesso tecnico-espressivo). Da qui la terza riscrittura del romanzo sulla base del fiorentino della borghesia colta, la cosiddetta «risciaquatura in Arno» della Ventisettana: un'operazione che, non investendo più problemi di fondo, specie in relazione alle strutture narrative, lascia al Manzoni la libertà di attuare soprattutto un diverso statuto stilistico del libro. Il risultato è noto e nella memoria di tutti: non una semplice correzione formale, intesa alla migliore delle rese possibili, ma, come ha scritto Contini, «una vera e propria mutazione di "personalità"», tanto da poter dire con lui, usando una sua «espressione un poco ilare», che «i *Promessi* del '25-27 appartengono al Maestro relativamente aulico del "cucuzzolo calvo" (Ferrer e Padre Cristoforo), quelli del '40-42 al Maestro relativamente realistico e in monocromo della "zucca monda" e meglio della "testa pelata"». Un libro interamente nuovo su una trama immutata (e c'è invece chi riscrive sempre lo stesso libro sotto altro titolo, con altri intrecci e personaggi).

Insieme con il Maestro relativamente manieristico del *Fermo*, più romanticamente autobiografico, di colori più accesi, il terzo libro, in vent'anni di tenace lavoro: tanto ci volle perché la vecchia cultura classicistica italiana avesse il suo primo romanzo moderno, cioè «popolare». Dei *Promessi Sposi* del 1827, subito (1829) tradotti in francese, le bibliografie censiscono circa ottanta ristampe, tra italiane e straniere: un successo incredibile, anche sull'onda della voga europea del romanzo scottiano, sfruttata dagli stampatori senza vantaggio alcuno per l'autore. Dell'edizione del 1840, in cui il Manzoni compromise seriamente, com'è noto, la sua situazione finanziaria, le ristampe prima della fine del secolo furono oltre duecento, con una media di quasi quattro per anno. Scritto nell'aspettazione e in prospettiva della nascita della società italiana, il romanzo fu per questa il Libro della sua unità linguistica: qualcosa come per la Germania la Bibbia tradotta da Lutero.

Dante Isella

Che Manzoni nutrisse, lui così esperto nell'uso dello strumento linguistico, una fondamentale diffidenza per il fatto figurativo mi pare fuori di dubbio. Quando non bastasse la testimonianza della sua opera, o dei brevi rapporti con gli artisti contemporanei, lo scrittore appare venire allo scoperto per bocca dei suoi umili protagonisti, cioè Agnese ed il sarto, nel dopo cena del capitolo XXIX: «Alzati poi da tavola, le fece osservare una stampa rappresentante il cardinale, che teneva attaccata a un battente d'uscio, in venerazione del personaggio, e anche per poter dire a chiunque capitasse, che non era somigliante; giacché lui aveva potuto esaminare da vicino e con comodo il cardinale in persona, in quella medesima stanza.

“L'hanno voluto far lui con questa cosa qui?” disse Agnese. “Nel vestito gli somiglia; ma...”

“N'è vero che non somiglia?” disse il sarto: “Io lo dico sempre anch'io: noi, non c'ingannano, eh? ma, se non altro, c'è sotto il suo nome: è una memoria”».

La stessa diffidenza, mista ad indifferenza, dovette provarla l'autore verso la massiccia fortuna visiva goduta dalla sua opera, al disinvolto passaggio delle proprie creazioni dalla pagina scritta ai più svariati *media* illustrativi: pittura, scultura, grafica, ricamo, costume da ballo, edifici da giardino, soprammobili, trofei gastronomici. Una vicenda complessa per cui rimando ad una mia dettagliata ricerca pubblicata di recente.

Con l'edizione illustrata del 1840, abilmente gestita dallo stesso Manzoni, egli elaborò in perfetta sintonia con la nuova veste linguistica, la propria immagine del romanzo. È quella, estremamente laica, di un modernissimo meccanismo narrativo, del quale la scelta, inedita per l'Italia, dell'illustrazione xilografica nel testo, sottolinea e facilita la comprensione dei passaggi al lettore. Questa guida visiva, tracciata dalle quattrocento vignette, tutte meticolosamente programmate dall'autore ed eseguite fedelmente da Francesco Gonin, risultò tanto agile ed efficace da costituire una sorta di lungo racconto a fumetti, che poteva in certo grado anche surrogare la pagina scritta.

Se mi permetto di rimandare ancora, per i dettagli di questa

vicenda, al mio volume del Saggiatore, desidero invece sottolineare come in questa sede abbia voluto presentare, per la prima volta, gli strumenti figurativi utilizzati da Manzoni sia nella stesura del romanzo, che nel montaggio della sua veste illustrativa.

Vanno identificati in primo luogo nei volumi figurati della sua ricca biblioteca, una biblioteca soprattutto tecnica in cui assumono un grande rilievo i repertori di antiquaria e quelli naturalistici. Vale a dire un universo di immagini molto concreto, su cui il Manzoni avrà certamente misurato, attentamente verificato, e sono molte le prove, le sue ricostruzioni storiche, le immagini quasi documentarie, così frequenti nel romanzo, la stessa resa topografica delle descrizioni paesistiche, le minute analisi di costume, le notazioni botaniche, come nel pezzo famoso della vigna di Renzo.

Le stesse fonti visive saranno usate, a riprova, come strumento di controllo sull'opera degli illustratori impiegati per l'edizione del 1840. Questo per quanto riguarda il versante delle garanzie iconografiche, mentre su quello della creazione di un moderno linguaggio illustrativo si poneva un problema di modelli diverso. Essi vennero individuati nella grande produzione grafica francese dell'ultimo decennio, verificata naturalmente nel settore dei romanzi illustrati, ma anche in quelli dei giornali figurati e della più eversiva stampa caricaturale.

Fu, per Manzoni, e il suo ristretto *entourage*, un'eccezionale stagione di aggiornamento e confronto, attuata sugli splendidi volumi illustrati, spesso rari e recanti firme illustri, da Grandville, a Cham, a Daumier, a Johannot, a Doré, della biblioteca della seconda moglie, Teresa Borri. Biblioteca, eccezionale o meglio unica in Italia, il cui incremento avvenne proprio nei primi anni del matrimonio ed in coincidenza con il progetto dell'edizione del 1840. Conservata nei locali della casa di via Morone, viene ora messa in luce per la prima volta, consentendoci di gettare su un imprevedibile mondo manzoniano uno sguardo davvero diverso.

Fernando Mazzocca

Dagli autografi alle edizioni  
del 1827 e del 1840

## Tavola delle abbreviazioni bibliografiche

### Edizioni manzoniane

ARIETI: A. M., *Lettere*, a c. di C. Arieti, Milano, Mondadori, tt. 3, vol. VII di *Tutte le opere di A. M.*

MANZONI, *Libro d'avanzo*: A. M., *Frammenti di un libro d'avanzo*, Università di Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura, 1983, con una *Premessa* di A. Stella e una *Nota ai testi* di L. Danzi.

MANZONI, *Postille*: A. M., *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a c. di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

### Repertori

ANNALI: C. Pestoni, *Postille manzoniane inedite e Raccolte manzoniane*, in «Annali Manzoniani», vol. VI (1981), Milano, Casa del Manzoni.

BASSI: D. Bassi, *I manoscritti manzoniani della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano*, in «Aevum», a. VIII, fasc. 1, gennaio-marzo 1934.

CATALOGO 1951: *Catalogo della Mostra Manzoniiana*, a c. di F. Ghisalberti, Biblioteca Nazionale Braidense, 1951.

### Studi critici

CARETTI: L. Caretti, *Introduzione a A. M., I Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1971; poi in L. C., *Manzoni. Ideologia e stile*, ib., 1972, e in Id., *Antichi e moderni*, ib., 1976, con il titolo *Romanzo di un romanzo*.

ISELLA: D. Isella, *I Lombardi in rivolta*, Torino, Einaudi, 1984.

MAZZOCCA: F. Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano, Il Saggiatore, 1985.

PARENTI: M. Parenti, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1945.

RAIMONDI: E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio - Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1974.

La presente sezione è stata redatta da Clelia Martignoni.

La rassegna si apre su una lettera del Manzoni a Claude Fauriel, datata 29 gennaio 1821, che pochi mesi prima dell'avvio del romanzo consegna un ampio resoconto del lavoro (all'*Adelchi*) e dell'attività degli amici milanesi (Visconti, Berchet, Grossi), già partecipi del «Conciliatore» e della Cameretta portiana (la morte di Carlo Porta, recentissima, è dolorosamente menzionata). Su questo sfondo, il Manzoni manifesta per la prima volta interesse per Walter Scott, e riflette a lungo sul rapporto tra storia e invenzione, tra letteratura e vita reale, in margine a opere altrui (il poema *I Lombardi alla prima crociata* del Grossi, in allestimento, e l'appena concluso *I profughi di Parga* del Berchet), ma lasciando affiorare una ancor latente tentazione narrativa. Alla lezione di Scott si accompagna il confronto quotidiano con gli amici milanesi, del cui sodalizio la lettera restituisce vivamente il senso, testimoniando che proprio li affondano molte delle radici del romanzo. La lettura di Scott fu incoraggiata dal Fauriel stesso; dopo una resistenza iniziale qui chiaramente confessata («J'ai nommé *Ivanhoe*, et je lui dois une réparation; j'étais malade, lorsque on me l'a lu; voilà pourquoi l'impression que j'en ai reçue alors a été si différente de la vôtre»), il Manzoni vi si addentrò con passione, come dicono i numerosi biglietti a Gaetano Cattaneo circa coevi (v. schede nn. 27-28). Il trentaseienne poeta lirico e tragico, il sottile saggista storico-morale, ne trasse certamente sollecitazione ad affrontare il genere nuovo, seducente e rischioso, del romanzo storico.

Non è davvero un caso, inoltre, che l'editore prescelto nel 1824

quando il Manzoni si accingeva alla revisione del *Fermo e Lucia*, fosse Vincenzo Ferrario (fratello del più eminente Giulio). Il Ferrario è infatti il tipografo presso cui si stampò «Il Conciliatore» (v. le schede nn. 2-4), e presso cui videro la luce in breve giro d'anni diverse opere della cerchia romantica (v. nn. 5-7, 9). Ed è infine il primo diffusore italiano di Walter Scott dal 1821. La scelta dell'editore non poteva essere più congrua per l'emulo italiano dello Scott – *mutatis mutandis* – e per l'amico silenzioso ma persuaso dei romantici.

La fedeltà al Ferrario persiste anche nelle lettere future: ai non pochi che lo richiedono di uno sbocco editoriale milanese, il Manzoni con formula quasi invariata séguita a segnalare questo nome, unico a lui noto e caro (così al Tommaseo, 4 agosto 1825: «Ferrario, unico libraio col quale io mi trovi in termini da poter fare la domanda ch'Ella desidera», ARIETI, n. 222; così a Diodata Saluzzo, 17 luglio 1829: «Di stampatori io non ho dimestichezza se non con un solo, il Sig. Vincenzo Ferrario, nel quale l'intelligenza e l'accuratezza vanno unite ad una onoratezza delicata e sdegnosa», *ib.*, n. 316; così a Gaetano Cioni, 25 ottobre 1835: «di stampatori qui, io non ho entrata che con uno: Vincenzo Ferrario, uomo di specchiata probità, e accurato assai nelle edizioni alle quali attende egli medesimo», *ib.*, n. 456). Ugualmente significativa ne è la ricomparsa come testimone nel contratto del 1840 per l'edizione illustrata, contratto stipulato con Guglielmini e Redaelli solo perché il Ferrario nel frattempo (1837) aveva cessata l'attività.

1. Lettera autografa del Manzoni, a Claude Fauriel, da Milano, 29 gennaio 1821.

(ARIETI, n. 144)

Milano, Bibl. Ambrosiana, S.P. 29

Il cenno all'*Ivanhoe* è prezioso: poiché il M. esprime per la prima volta il suo consenso all'opera (che va inteso anche come interesse al genere, e i fatti entro breve lo dimostreranno), ritraendo un parere negativo già manifestato all'amico, forse nei colloqui parigini dell'anno precedente. *Ivanhoe* gode qui di duplice menzione: oltre alla palinodia personale, un cenno non meno notevole: Tommaso Grossi, reduce dall'*Ildegonda* (1820), avrebbe intrapreso un poema a sfondo storico «à-peu-près comme dans *Ivanhoe*» (si tratta del *Lombardi alla prima crociata* edito soltanto nel 1826 e dunque elaborato quasi in parallelo a *PS* 1827). Il progetto grossiano è illustrato estesamente in un passo che attesta alla fine del gennaio 1821 – alle soglie cioè dell'avvio di *FL* – le opinioni del M. sul punto cruciale del rapporto storia-invenzione, in varie guise sempre al centro del suo lavoro. Esigenza di documentazione rigorosa («en rejetant toutes les couleurs de convention (...) connaître et (...) peindre ce qui a été»); limpida spartizione dei due domini, ma ricorso da parte della poesia alla storia al fine di rinsanguare la «poésie, qui ne veut pas mourir» («profiter de l'histoire sans se mettre en concurrence avec elle, sans prétendre faire ce qu'elle fait mieux»); un rapido prontuario di norme che non sembra indebito traslocare dal lavoro in fieri del Grossi all'imminente del M. Il quale infine domanda esplicitamente all'interlocutore il suo punto di vista in merito, come su cosa che gli stia molto a cuore: «Je voudrais bien entendre votre avis sur ce système d'invention des faits pour développer des moeurs historiques».

Rimarchevoli nella lettera altri punti, e in particolare il minuzioso resoconto dell'attività degli amici milanesi, oltre al Grossi: *I profughi di Parga* di Giovanni Berchet (appena compiuto, ma per ragioni di censura edito a Parigi nel 1823 proprio grazie alla mediazione del Fauriel); il lavoro di Ermes Visconti alle *Riflessioni sul bello* (pubblicato solo nel 1833 in altra forma e con altro titolo, *Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello*); e modestamente per ultimo l'*Adelebi*, infine, in *post-scriptum*, la menzione del «Conciliatore», la cui collezione completa era già stata inviata al Fauriel perché ne prendesse conoscenza (è noto che la rivista chiuse i battenti nel 1819 per le vicende politiche); e il grande rincrescimento per la recentissima morte di Carlo Porta (5 gennaio).

2. «Il Conciliatore».

Foglio scientifico letterario, n. 1, giovedì, 3 settembre 1818.

Sala Foscol. V. 195

Dopo il 1816, il fronte romantico (Pellico, Confalonieri, Di Breme, Borsieri, Berchet, Visconti) si esprime a Milano nel «Conciliatore»; bisettimanale, edito dal 3 settembre 1818 al 17 ottobre 1819 presso Vincenzo Ferrario, e osteggiatissimo dalla censura austriaca per i suoi spiriti nazionali e democratici (sino alla forzata chiusura, dopo la quale tra 1820 e 1822 parecchi degli uomini del «Conciliatore» furono condannati a lunghi anni di carcere o costretti all'esilio). Il M., pur non collaborando alla rivista, le fu vicino grazie all'intimità con molti del gruppo, *in primis* il Visconti. Numerose testimonianze epistolari documentano la solidarietà con «Il Conciliatore». Per tutte, basterà citare la lettera al Fauriel del 17 ottobre 1820 (ARIETI, n. 137), dove si scrive che il «Conciliateur (...) est indispensable pour avoir une idée complète de la question romantique en Italie», e se ne allega, a uso dell'amico interessato al dibattito milanese tra classicisti e romantici, «une indication des articles littéraires (...) pour vous épargner la peine de le parcourir en entier».

3. G.B.D.C.

[Giovanni Battista De Cristoforis],

recensione agli *Inni Sacri*

di A. Manzoni,

Milano, Agnelli, 1815,

«Il Conciliatore», n. 88,

domenica, 4 luglio 1819.

Sala Foscol. V. 195

La grande stima degli uomini del «Conciliatore» verso il M. è testimoniata pubblicamente almeno dalla calorosa recensione alla *plaque* del 1815 dei primi quattro *Inni Sacri*: edizione ormai lontana, tanto più notevole dunque l'occuparsene, e il sottolineare il «si scarso grido» suscitato dall'opera. («Tardi, è vero, prendiamo a parlare di questo libretto; ma come non ubbidire finalmente al bisogno del nostro cuore ed al sentimento della nostra ammirazione?»).

4. P[ietro Borsieri], *Il Regalo*,

«Il Conciliatore», n. 32,

domenica, 20 dicembre 1818.

Sala Foscol. V. 195

L'espedito del manoscritto ritrovato che dà il via alla narrazione manzoniana espedito dotato di modelli illustri più meno remoti (dal *Platone in Italia* al *Don Chisciotte*, per non citare che i più segnalati, sino al molto significativo *Ivanhoe*: trovava incoraggiamento e stimolo anche nel vicinissimo «Conciliatore»). Qui l'artificio del manoscritto era molto frequente: pur se applicato a testi non sempre narrativi. Si veda ad esempio – qui esposta – la bizzarra noticina del Borsieri, bipartita, dove a una lettera fittizia agli «Scrittori del foglio azzurro» di un anonimo «singolare» che per affinità elettiva invia un omaggio, segue una postilla che recensisce i maliziosi doni ricevuti, culminanti in quattro manoscritti di prossima pubblicazione sul «Conciliatore» stesso. Non soltanto: persino la prima puntata delle *Idee elementari sulla Poesia romantica* di Visconti (n. 23, giovedì 19 novembre 1818) esordiva sul pretesto del manoscritto inviato in redazione («Ci fu trasmesso un manoscritto col titolo ecc.»); e così la *Novella Letteraria* del Di Breme (n. 15, giovedì 22 ottobre 1818) simulava di pubblicare uno tra «molti preziosi manoscritti, la maggior parte inediti, passati a costo di generosissime spese, da una celebre Biblioteca negli archivi del «Conciliatore» ecc. (Ma sull'eredità del «Conciliatore» nel M. del 1821, intento ai primi capitoli e alla prima *Introduzione* di *FL*, si veda soprattutto: sul *costé* dell'esperienza linguistica, ISELLA, *Lombardi*, p. 169; e sul *costé* della tecnica narrativa, RAIMONDI, p. 126 ss.)

5. *Idee elementari sulla poesia romantica esposte da* Ermes Visconti, Milano, dalla Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1818.

Misc. 52/3

Già sul «Conciliatore», in sei puntate consecutive, nn. 23-28, tra il 19 novembre e il 6 dicembre 1818. L'operetta dell'amico Visconti fu inviata dal M. al Fauriel insieme con una lettera senza data ma del dicembre 1818 (ARIETI, n. 120), che ne raccomandava caldamente i pregi nonostante la programmatica semplicità dello stile («il n'a voulu ici qu'être simple et clair pour être entendu de beaucoup de monde; peu de personnes sont autant que lui en état d'agrandir le sujet qu'il a traité»).

6. Giovanni Torti, *Sulla Poesia. Sermone*, Milano, dalla Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1818.

z+ + XIV. 15

Allievo del Parini, il Torti patteciò strettamente sia dell'amicizia con il Porta sia di quella con il M. Noto l'affettuoso ricordo nei PS, XXIX (dove i suoi versi furono giudicati «pochi e violenti»); meno noto il malizioso commento di Ermes Visconti in margine al FL («Don Abbonidio - lo vedo proprio colla faccia di Torti quando ode dir male di Parini») (v. FL, ed. Ghisalberti, p. 841).

7. *Dialogo di Ermes Visconti sulle unità drammatiche di tempo e di luogo*, Milano, dalla Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1819.

25.3.D.28/11

Già sul «Conciliatore», nn. 42-43 (24 e 28 gennaio 1819). Il Fauriel lo tradusse in francese, volendo pubblicarlo insieme con le *Idee elementari* (come appare da due lettere del M. entrambe del 1821: ARIETI, nn. 146 e 153); ma infine lo premise alla sua traduzione delle tragedie manzoniane (*Le conte de Carmagnola, et Adelphi*, Paris, 1823).

8. Carlo Porta, *Poesie*, Milano, presso G. Pirotta, 1817.

7.49 A.16

XII e ultimo volume della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese* diretta da Francesco Cherubini, e prima (e unica) raccolta in volume realizzata in vita dal Porta. Include soltanto cinquanta testi a causa di interventi censori (nonché di prudenzie autocensorie) dopo la delicata questione della *Primeide*. Per i problemi dell'apprendista romanziere, il talento «popolare» e «comico» del Porta doveva costituire «un modello narrativo dei più felicemente fruibili» (v. *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in ISELLA, p. 180).

9. *Il Romanticismo. Sestine in dialetto milanese di Carlo Porta*, Milano, dalla Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1819.

Sala Foscol. V.65/3

Il gruppo portiano, Porta in testa, partecipò vigorosamente alla polemica romantica milanese, dal 1817 in avanti (la prima discesa in campo fu con il portiano *Sonettin col covon*). Il *Romanticismo* si colloca a cavallo tra 1818 e 1819, e suscita violente reazioni in campo avversario. La *Cameretta portiana* si formò nel 1816 (vi convenivano Gaetano Cattaneo, Tommaso Grossi, Giovanni Torti, Luigi Rossari, Giuseppe Bernardoni, Giovanni Berchet), e dal 1817, grazie soprattutto all'iniziativa di Ermes Visconti, entrò in fecondo rapporto con il M.

10. *Kenilworth di Walter Scott, volgarizzato dal professore Gaetano Barbieri*, Milano, per Vincenzo Ferrario, 1821, tt. 4.

Ω91

Il libraio Vincenzo Ferrario, «antico giacobino della Cisalpina» (così lo ricordò d'Azeglio), editore come s'è visto dei romantici (oltre ai testi appena esposti, si ricorderà l'*Ildegonda* del Grossi, 1820 - v. n. 1 - e del medesimo, più avanti negli anni, *I Lombardi alla prima crociata*, 1826, e *Marco Visconti*, 1834; nonché le tragedie del Pellico e l'*Ettore Fieramosca* del d'Azeglio, 1833), ed editore del Manzoni tragico e lirico (*Il Conte di Carmagnola*, 1820; *Adelphi*, 1822; *La Pentecoste*, 1822), fu anche il primo diffusore in Italia dei romanzi di W. Scott. La serie si apre con *Kenilworth*, un cui anticipo uscì nel «Ricoglitore» di D. Bertolotti, Milano, 1821, tt. LIV, LV, LVI, in tre puntate con il titolo *Amy Robsart* e l'avviso della prossima edizione Ferrario. V. anche n. 11.

11. *Ivanhoe, ossia il ritorno del crociato, di Walter Scott, volgarizzato dal professor Gaetano Barbieri con sue note*, Milano, per Vincenzo Ferrario, 1822, voll. 4.

Ω1

Ancora nella traduzione di G. Barbieri, uno dei primi romanzi scottiani diffusi in traduzione italiana (v. anche n. 10). Nel 1822 Ferrario pubblicò anche *L'ufficiale di fortuna* (trad. Vincenzo Lancetti, tt. 4); *Waverley* (trad. Virginio Soncini, tt. 4). Costante la distinzione in tomi, mantenuta nel romanzo manzoniano sino al 1827, quattro o tre che fossero. Le traduzioni italiane da Scott, in particolare le prime, furono condotte sulle francesi, più precoci, ma spesso lacunose e infedeli (v. sull'argomento A. Benedetti, *Le traduzioni italiane da Walter Scott e i loro anglicismi*, Firenze, Olschki, 1974, con spogli bibliografici e linguistici).

12. Josephi Ripamontii *canonicis scalensis chronistae urbis Mediolani historiae patriae Decadis V Libri VIII*, Mediolani, apud C. Malatestam, s. d.

II. IX. 9

13. Melchiorre Gioja, *Nuovo prospetto delle scienze economiche ossia somma totale delle idee teoriche e pratiche in ogni ramo d'amministrazione privata e pubblica*, Milano, presso Giovanni Pirotta, Tomo V, maggio 1816. Edizione postillata dal Manzoni.

Manz. XII. 72

14. *Sul commercio de' commestibili e caro prezzo del vitto. Opera storico-teorico-popolare di Melchiorre Gioja* istoriografo della Repubblica Cisalpina, Milano, presso Pirotta e Maspero, t. I (I Brumale a. X: 23 ottobre 1801), t. II (I Piovoso a. X: 21 gennaio 1802).

Z.D. IV 30-31

È tradizione affermare che le primissime letture che avrebbero sollecitato nel M. il progetto di un romanzo primosecentesco e lombardo, calato tra sopraffazioni e violenze signorili, corruzione della giustizia, gride continue quanto vane, carestia e peste, furono di storici (G. Ripamonti) ed economisti (M. Gioja). Sul Ripamonti non vi sono dubbi: i suoi *Historiae Patriae libri octo* sono menzionatissimi nel romanzo e in tutte e tre le redazioni, in forma esplicita e non; e il Centro Nazionale di Studi Manzoniani conserva il volume (v. ANNALI, p. 141) su cui il M. lesse i casi di Gertrude, citando in nota nell'edizione Ferrario e nell'illustrata la sua fonte (cap. IX). Quale invece l'opera letta del Gioja - se di una si trattò - è meno facile dire. Gioja non gode infatti di citazioni dirette nel romanzo; di una sola, ed eccentrica, nelle lettere (sugli *Elementi di filosofia ad uso delle scuole* - notevole però che

il libro sia stato recensito dal Pellico sul «Conciliatore»); ma tra i libri postillati dal M. è il *Nuovo Prospetto* su cui certamente si soffermò in lettura pignola, e non di rado polemica, confutando qua e là nelle estese annotazioni marginali certe tesi dell'autore (tanto più nel tomo V, in difesa della grande generazione precedente dei Verri e Beccaria). Più utile ai nostri fini sembrerebbe tuttavia *Sul commercio de' commestibili*. La Prefazione in particolare avverte che l'autore s'è costretto alla lettura «mortalmente noiosa di otto o nove mila gride», p. 14; e di gride infatti l'opera è contestata con grande ricchezza, sia naturalmente sul tema economico dei provvedimenti annonari (di cui si deprecava la stoltezza, accennando poi alla carestia degli anni 1628-29 e alla peste del 1630), sia anche sugli «atti tirannici» secenteschi, duramente accennati con il disprezzo intellettuale ed etico dell'erede degli illuministi. Alle pp. 27-29, riportando un ampio stralcio di una grida del 22 giugno 1654, utile ad «avere un'idea della bontà di que' conti e marchesi», Gioja ne appunta in nota altre analoghe, tra cui proprio quelle del 14 dicembre 1620 e del 15 ottobre 1627 che l'ancora ignaro Azzeccagarbugli leggerà con abbondanza al malcapitato Renzo nel cap. III (v. anche scheda n. 19). Un compendio sdegnato e vigoroso delle iniquità secentesche, degno di ottima accoglienza presso il M., si legge infine alle pp. 90-92 del t. II: «giudici che guadagnano dall'oro o atterriti dalle minacce tengono un piede sul collo all'innocente e al debole; i sospetti riguardati quai prove di delitto, i tormenti quai mezzi onde svelare il vero, (...) la superstizione che raduna e spinge a migliaia le vittime ne' chiostri, quindi le annoda con ferree catene, che poi mordono invano; tutti i rami della sociabilità disseccati, la diffidenza, i sospetti, il terrore in mezzo ai cittadini che si guardano accigliati, e tengon la mano sull'elsa, dissension, duelli e sangue ne' teatri e nelle chiese; (...) pesti che desolano le provincie e conducono al sepolcro qui il terzo, là la metà degli abitanti; (...) immensa folla di poveri che per le città e le campagne dimandano pane, e mordono il suolo che li vide nascere». Per concludere antifrasticamente: «Questo è un saggio della nostra felicità, del nostro modo di vivere; servirà questo d'invidia al secolo decimo ottavo, come noi invidiamo il decimo sesto. Dio vi conservi».

15, 16. Lettera e biglietto autografi del Manzoni a Gaetano Cattaneo, s. l., s. d. (ARIETI, nn. 147 e 148)

Manz. B. XXXII. 35

Purtroppo non datati, ma attribuiti dall'ARIETI all'inizio della primavera 1821 (vol. I, p. 823), i due messaggi offrono traccia concreta delle ricerche documentarie per il romanzo, in questo caso lo spoglio paziente delle *Gride*, che il M. consultava evidentemente nei *Gridari* di Brera, grazie alla compiacenza dell'amico Cattaneo, fondatore nel 1803 e direttore dal 1817 del Gabinetto numismatico braidense. Tra i materiali fattigli pervenire, il M. lamenta però in entrambi i messaggi (che a nostro avviso andrebbero invertiti rispetto all'ordinamento ARIETI) l'assenza delle gride relative agli anni 1626-1633. La lettera n. 148 attesta limpidamente che il lavoro era appena intrapreso poiché, mentre restituisce «il Tadino» (v. n. 25) e «il Mabillon» (forse, secondo ARIETI, I, p. 824, il *De re diplomatica*), avanza una richiesta bibliografica ancora generica e timida: «Se mai avessi sotto gli occhi qualche libro della prima metà del secolo decimosettimo, stampato a Milano, e che possa dare notizia sui fatti, sui costumi etc. di quell'epoca, mi faresti un regalo a prestarmelo». Non è stato ancora osservato che le parole impiegate in questo caso sono molto simili a quelle che si leggono nella prima *Introduzione a FL* («l'editore» del manoscritto secentesco «si pose a frugare molto nei libri e nelle memorie d'ogni genere che possono dare una idea del costume e della storia pubblica e privata del Milanese nella prima metà del secolo decimosettimo»), il che testimonierebbe la contemporaneità o la grande vicinanza dei due testi. La lettera n. 147 allega a conferma un altro dato: poiché prospetta l'eventuale e temporanea interruzione del «lavoro che [io] aveva incominciato», cioè *Adelechi* (come già in ARIETI, I, p. 823), accantonato nella primavera del 1821 per pochi mesi proprio sotto l'urgenza di *FL*.

17. Grida del 24 dicembre 1618 contro i bravi, pubblicata dal Duca di Fera, Governatore dello Stato di Milano (sta in *Compendio di tutte le gride, bandi, et ordini, fatti, e pubblicati nella Città & Stato di Milano. Nel governatorato dell'illustrissimo & Eccellentissimo Signor Duca di Fera in Milano, Per Pandolfo e Eredi Malatesta, s.d.*).

12.1.I.7

In attesa di avere in mano il materiale che più direttamente lo riguardava, il M. consultò utilmente alle soglie del lavoro proprio tale *Gridario* conservato alla Braidense (così infatti la lettera n. 147, qui n. 15: «Se non ti fa disappunto, riterrò qualche tempo il *Gridario del Duca di Fera* che va dal 1618 al 26»). La grida qui esposta è nominata nel cap. I di *PS*, p. 11 dell'ed. Ferrario, ed è assente in *FL* (ma per evitare il sospetto che lo spoglio di questi documenti da parte del M. sia posteriore, v. scheda n. 19).

18. Grida dell'8 aprile 1583 contro i bravi.

Z.D.VII.3

La prima delle gride contro i bravi elencate nel cap. I di *PS*, p. 8 dell'ed. Ferrario; assente in *FL*: v. scheda n. 19).

19. Appunti autografi del Manzoni estratti dalle gride. Fascioletto di due ff. num. 1-2 con numerazione d'archivio.

Manz. VI.I.A-C

Nel foglio secondo, il M. ricopia i brani utili della grida del 15 ottobre 1627 contro gli atti tirannici (governatore Gonzalo Fernandez de Cordova). In seguito a messaggi al Cattaneo (v. nn. 15 e 16) che lamentavano l'assenza del materiale relativo agli anni 1626-1633, e probabilmente grazie al Cattaneo stesso, il M. arrivò dunque ai documenti utili. La grida in questione è utilizzata sia in *FL* (cap. III: in contro Fermo-Azzeccagarbugli) in forma compendiativa ed ellittica ma non imprecisa, sia dalla seconda minuta (*ib.*) in «mano con ben maggiore puntualità di date, dati e abbondanza di citazioni dirette. Ma in storico tanto scrupoloso l'informazione doveva preesistere, qualunque fosse l'uso che poi lo scrittore scelse di farne nel romanzo (rapido ma già documentato in *FL*, o analitico in *PS*). Nell'appunto manzoniano, il brano che interessa (sui matrimoni) è inserito con una crocetta di richiamo nella parte inferiore della cartamando nella parte inferiore della cartamando. Da notare anche, interposto tra un brano e l'altro della puntuale ricopiatura, il lessico familiare e lombardo del M., che così commenta l'inerzia del documento: «Soluta ministra, ripetizione della Grida del D. di Fera» ecc.

Nel foglio I, all'intitolazione *Estratti dalle Gride* seguivano quattro frammenti desunti da bandi del 1641-1649: con relative date, tutti sul tema delle sopraffazioni e degli atti tirannici: materiale poi non utilizzato nel romanzo, con la motivazione che segue: «Né questa fu l'ultima pubblicazione, ma noi delle posteriori non crediamo dover far menzione, come di cosa che esce dal periodo della nostra storia» (*PS*, cap. I, p. 11 dell'ed. Ferrario; mentre in *FL* il motivo in questione è assente).



22. *Relatione dell'ambasciata di Milano servita dal Marchese Fabritio Bosso presso la Maestà del Re suo Signore* (ambasciata del 1624), senza altre indicazioni. XN.VI.2/1

V. scheda n. 20.

23. Giovanni Pasta, *Il Derrando, ovvero il Principe sofferente*, Milano, Ghisolfi, 1638. SS. 749

V. scheda n. 20.

24. *Josephi Ripamontii canonici scalensis chronistae Urbis Mediolani De Peste quae fuit anno 1630. Libri V Desumpti ex annalibus Urbis quos LX Decurionum Auctoritate scribebat. Mediolani apud Malatestas, Regios ac Ducales Typographos. Die prima Octobris 1640.*

Manz.XIII.29

25. *Ragguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste Contagiosa, Venefica, & Malefica seguita nella Città di Milano, & suo Ducato dall'anno 1629, sino all'anno 1632. Con le loro successive Provisioni, & Ordini Descritti da Alessandro Tadino Medico Fisico...*, in Milano 1648. Per Filippo Ghisolfi. Ad istanza di Gio. Battista Bidelli.

Manz.XIII.19

Due esemplari postillati dal M. Entrambi assenti nella lista esposta al n. 20, furono tenuti dal M. tra le prime e più autorevoli fonti sulla peste (per il Tadino, v. scheda n. 15).

26. Federigo Borromeo, *De Pestilentia quae Mediolani anno 1630 magnam stragem edidit.*

Manz. VI.I.C

Copia allestita verosimilmente per il M. grazie all'interessamento del Cattaneo (il manoscritto originale, forse autografo, è conservato alla Bibl. Ambrosiana di Milano, con segnatura F. 20 inf.; ed è stato edito nel 1932 a cura di A. Saba). La copertina del fascicolo indirizza infatti il testo al Cattaneo da parte dell'abate Benrivoglio, che fu prefetto dell'Ambrosiana tra 1830 e 1838: ciò fa pensare che questo materiale sia stato richiesto dal M. non prima del 1830. Eppure il *De Pestilentia* del Borromeo era già ben noto al M., poiché è nominato anche in *FL* (tomo IV, cap. IV, p. 571 ss., ed. Ghisalberti).

27. Lettera autografa del Manzoni a Gaetano Cattaneo, [da Brusuglio], s.d. (ARIETI, n. 169)

Manz. B.XXXII.34

ARIETI attribuisce all'agosto 1822 la lettera in questione, notevole per più elementi: la testimonianza della lettura assidua dei secentisti, che dovrebbe incoraggiare il M. a qualche «gioiello di stile» per ringraziare l'amico; la restituzione parziale dei libri della biblioteca; lo scambio dei romanzi di Scott. Alcuni dati potrebbero indurre ad affiancare la lettera - insieme con la breve serie che certo le si collega (ARIETI, nn. 166, 168, 176) tutta incentrata sulle letture di Scott - ai biglietti 147 e 148 (primi mesi del 1821: v. qui nn. 15-16), nonché agli elenchi citati ai nn. 19 e 20: a testimonianza sia dell'avvicinamento studioso al Seicento, sia dell'infatuazione per Scott. Molti infatti i nessi tra le due serie di messaggi: la frequentazione dei secentisti che induce al calco sapiente del loro stile (di cui nel 1821 è ottima prova la prima *Introduzione*); la passione per Scott (denunciata al Fauriel già dal gennaio 1821: v.n.I). S'aggiunga che la lettera n. 166, oltre ad alludere a consultazioni di Cervantes (altro nome tutelare del romanzo e in particolare dell'invenzione iniziale del manoscritto), menziona il giovanissimo amico abate Achille Mauri, cui si pronostica un brillante avvenire poetico: dello stesso Mauri, con la stessa profezia, si faceva cenno nella lettera n. 150 del settembre 1821. Ma anche rispettando la cronologia dell'ottima edizione ARIETI, è certo pacifico che alle letture intraprese robustamente nel 1821 - tanto robustamente appunto da potersi già concretare nel saggio stilistico della prima *Introduzione* - il M. si sia applicato con non minore intensità nel 1822, alla ripresa dei lavori al romanzo.

28. Biglietto autografo del Manzoni a Gaetano Cattaneo, da Brusuglio, venerdì, s.d. (ARIETI, n. 168)

Manz.B.XXXII.33

Uno dei bigliettini d'argomento scottiano attribuiti da ARIETI all'estate 1822 (v. scheda n. 27), improntato a drammaticità scherzosa e arguta («O l'Abbate, o il Monastero, o l'Astrologo: qualche cosa per pietà»).

29. Biglietto autografo del Manzoni a Gaetano Cattaneo, s.l., s.d. (ARIETI, n. 156)

Manz.B.XXXII.159

Attribuito incertamente o al 1821 o a «una fase inoltrata» del romanzo (il M. chiede all'amico l'opera di G.A.Sassi, *De studiis literariis Mediolanensium antiquis et novis*, Milano, Malatesta, 1729), il breve messaggio giova comunque come postilla autoironica all'incontentabilità storica e bibliografica del M., che qui promette un'incredibile astensione futura ad ogni studio «positivo», gravoso per sé e per gli amici zelanti: «E ti prometto che (...) non farò più se non poesie liriche, per le quali non fa bisogno di notizie positive né occorre quindi di tempestare gli amici per libri, ma basta stare a bocca aperta aspettando l'ispirazione».

La prima minuta, o tradizionalmente *Fermo e Lucia*, è dotata di una data iniziale, quel fortunato "24 aprile 1821" apposto dall'autore sul primo foglio del primo capitolo che non lascia dubbi sull'avvio del lavoro (a parte le indagini preliminari, storiche, economiche e letterarie, di cui alla sezione precedente).

Dati archivistici certi (filigrane delle carte, omogeneità della scrittura e degli inchiostri), già puntualmente rilevati dal Ghisalberti e confortati da più generici riscontri epistolari, attestano che la primavera del 1821 fruttificò soltanto i due capitoli iniziali e, probabilmente subito dopo, la prima e meno complessa *Introduzione*, incuneati dentro la stesura dell'*Adelchi*. L'intreccio con *Adelchi* risulta capitale per chiarire tempi e modi dell'esecuzione del *Fermo e Lucia*. Tra settembre e novembre 1821 le lettere agli amici informano della conclusione del primo abbozzo della tragedia: v. 16 settembre al Cattaneo (ARIETI, n. 150) e soprattutto 3 novembre al Fauriel (*ib.*, n. 153 – qui esposta al n. 32). In quest'ultima, il Manzoni appena reduce dall'*Adelchi* analizza con l'amico lontano tecniche e difficoltà strutturali del romanzo storico nonché problemi linguistici, come se appunto il "futras" intrapreso mesi prima, e accantonato, non cessasse però di occuparne laboriosamente la mente.

Occorre attendere la primavera 1822 perché la tragedia sia conclusa e passata al copista (6 marzo al Fauriel, ARIETI, n. 158: «je viens enfin de donner *Adelchi* à mettre au net»); e rimesso sul telaio il romanzo. Un riscontro della ripresa dei lavori è offerto dalla lettera del 29 maggio al Fauriel (ARIETI, n. 160, qui esposta al n. 34), ma ne trapela un'immersione già piena: «je suis enfoncé dans mon roman». Una lieve retrodatazione emerge da un biglietto del Visconti al Cattaneo in data 3 aprile (v. qui il n. 33), dove s'accenna alla conclusione dell'*Adelchi* e al romanzo in corso. Di qui in avanti, l'opera procede a passo spedito e senz'intralci, come dimostrano le date autografe annotate qua e là (28 novembre 1822, in apertura del tomo III; 11 marzo 1823, in chiusura dello stesso; e 17 settembre 1823, alla fine del tomo IV e ultimo – v. la carta qui esposta al n. 39).

Gioverà ora riassumere per chiarezza alcuni elementi esterni peraltro ben noti: la prima minuta è articolata, alla maniera scottiana, in quattro parti o tomi, ognuno diviso in capitoli numerati per tomo (t. I: capp. I-VIII; t. II: I-XI; t. III: I-IX; t. IV: I-IX: per un totale cioè di trentasette capitoli), e dotati di titoli individuali sino al cap. II del t. II. Il testo base fu steso sulla

colonna di destra del foglio, lasciando libera quella di sinistra per i successivi interventi correttori, che il Manzoni immaginò estesi e laboriosi, ma ovviamente rispettosi della struttura iniziale (come i fatti smentiranno).

Al settembre 1823 risale, come si diceva, la conclusione dell'abbozzo. La seconda *Introduzione* è scritta senz'altro a romanzo ultimato. Travagliata anche nell'allestimento (come appare dagli autografi) e ragguardevolissima nella sostanza, essa addita una serie di problemi insoluti di lingua e di stile, problemi cui lo scrittore si terrà obbligato a rispondere con grande e lenta tenacia. Ma intanto, mentre il Manzoni si dispone ad affrontare con studi specifici (di cui alla sezione seguente) la spinosa questione linguistica or ora denunciata e non più eludibile, il romanzo prosegue la propria strada pur senza l'autore, sottoposto com'è alla lettura di due fidati revisori. Primo, il Fauriel, in Italia per un lungo soggiorno tra novembre 1823 e ottobre 1825, ospite per estesi periodi e a più riprese dei Manzoni sia a Milano sia a Brusuglio. I suoi interventi sul *Fermo e Lucia*, poche e brevi noticine a matita limitate al primo tomo, nell'insieme di scarso momento (registrate dal Ghisalberti in apparato), risalgono molto probabilmente all'autunno-inverno del 1823; ed è lecito supporre che la loro esiguità sia stata compensata fruttuosamente dalla continua dimestichezza di quei mesi. Subentrò al Fauriel il Visconti, che intraprese la revisione proprio laddove il Fauriel s'era arrestato, e cioè dal tomo II in avanti. Le postille del Visconti (anch'esse leggibili nell'apparato Ghisalberti), più copiose e zelanti (qui esemplificate forzatamente su pochissimi campioni), indugiano su problemi di genere e di tecnica narrativa, suggeriscono una scansione più accorta dei capitoli, invitano più volte a maggior verosimiglianza oggettiva e psicologica, sollecitano talora a un uso più cospicuo delle fonti storiche e a soppressioni di materiali riflessivi e morali. Non soltanto: in diversi casi il Visconti arriva a impegnarsi, pur «da falegname» o «da arrogante» come gli piace definirsi, nel tentativo di rifare brani che non lo soddisfano. E certo, se sul versante linguistico la provvisorietà del *Fermo e Lucia* è sancita dalla seconda *Introduzione* che constata *apertis verbis* il fallimento («Scrivo male: (...) scrivo male a mio dispetto; e se conoscessi il modo di scrivere bene, non lascerei certo di porlo in opera»), anche l'intervento diretto dei due amici sul manoscritto conferma la volontà da parte del Manzoni di una revisione capillare e spregiudicata.

22. *Relatione dell'ambasciata di Milano servita dal Marchese Fabritio Bosso presso la Maestà del Re suo Signore* (ambasciata del 1624), senza altre indicazioni.  
XN.VI.2/1

V. scheda n. 20.

23. Giovanni Pasta, *Il Derrando, ovvero il Principe sofferente*, Milano, Ghisolfi, 1638.  
SS. 749

V. scheda n. 20.

24. Josephi Ripamontii *canonici scalensis chronistae Urbis Mediolani De Peste quae fuit anno 1630. Libri V Desumpti ex annalibus Urbis quos LX Decurionum Auctoritate scribebat. Mediolani apud Malatestas, Regios ac Ducales Typographos. Die prima Octobris 1640.*  
Manz.XIII.29

25. *Ragguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste Contagiosa, Venefica, & Malefica seguita nella Città di Milano, & suo Ducato dall'anno 1629, sino all'anno 1632. Con le loro successive Provisioni, & Ordini Descritti da Alessandro Tadino Medico Fisico...*, in Milano 1648. Per Filippo Ghisolfi. Ad istanza di Gio. Battista Bidelli.

Manz.XIII.19

Due esemplari postillati dal M. Entrambi assenti nella lista esposta al n. 20, furono tenuti dal M. tra le prime e più autorevoli fonti sulla peste (per il Tadino, v. scheda n. 15).

26. Federigo Borromeo, *De Pestilentia quae Mediolani anno 1630 magnam stragem edidit.*

Manz. VI.I.C

Copia allestita verosimilmente per il M. grazie all'interessamento del Cattaneo (il manoscritto originale, forse autografo, è conservato alla Bibl. Ambrosiana di Milano, con segnatura F. 20 inf.; ed è stato edito nel 1932 a cura di A. Saba). La copertina del fascicolo indirizza infatti il testo al Cattaneo da parte dell'abate Benvoglio, che fu prefetto dell'Ambrosiana tra 1830 e 1838: ciò fa pensare che questo materiale sia stato richiesto dal M. non prima del 1830. Eppure il *De Pestilentia* del Borromeo era già ben noto al M., poiché è nominato anche in *FL* (tomo IV, cap. IV, p. 571 ss., ed. Ghisalberti).

27. Lettera autografa del Manzoni a Gaetano Cattaneo, [da Brusuglio], s.d. (ARIETI, n. 169)

Manz. B.XXXII.34

ARIETI attribuisce all'agosto 1822 la lettera in questione, notevole per più elementi: la testimonianza della lettura assidua dei secentisti, che dovrebbe incoraggiare il M. a qualche «gioiello di stile» per ringraziare l'amico; la restituzione parziale dei libri della biblioteca; lo scambio dei romanzi di Scott. Alcuni dati potrebbero indurre ad affiancare la lettera – insieme con la breve serie che certo le si collega (ARIETI, nn. 166, 168, 176) tutta incentrata sulle letture di Scott – ai biglietti 147 e 148 (primi mesi del 1821; v. qui nn. 15-16); nonché agli elenchi citati ai nn. 19 e 20: a testimonianza sia dell'avvicinamento studioso al Seicento, sia dell'infatuazione per Scott. Molti infatti i nessi tra le due serie di messaggi: la frequentazione dei secentisti che induce al calco sapiente del loro stile (di cui nel 1821 è ottima prova la prima *Introduzione*); la passione per Scott (denunciata al Fauriel già dal gennaio 1821: v.n.l.). S'aggiunga che la lettera n. 166, oltre ad alludere a consultazioni di Cervantes (altro nome tutelare del romanzo e in particolare dell'invenzione iniziale del manoscritto), menziona il giovanissimo amico abate Achille Mauri, cui si pronostica un brillante avvenire poetico: dello stesso Mauri, con la stessa profezia, si faceva cenno nella lettera n. 150 del settembre 1821. Ma anche rispettando la cronologia dell'ottima edizione ARIETI, è certo pacifico che alle letture intraprese robustamente nel 1821 – tanto robustamente appunto da potersi già concretare nel saggio stilistico della prima *Introduzione* – il M. si sia applicato con non minore intensità nel 1822, alla ripresa dei lavori al romanzo.

28. Biglietto autografo del Manzoni a Gaetano Cattaneo, da Brusuglio, venerdì, s.d. (ARIETI, n. 168)

Manz.B.XXXII.33

Uno dei bigliettini d'argomento scottiano attribuiti da ARIETI all'estate 1822 (v. scheda n. 27), improntato a drammaticità scherzosa e arguta («O l'Abbate, o il Monastero, o l'Astrologo: qualche cosa per pietà»).

29. Biglietto autografo del Manzoni a Gaetano Cattaneo, s.l., s.d. (ARIETI, n. 156)

Manz.B.XXXII.159

Attribuito incertamente o al 1821 o a «una fase inoltrata» del romanzo (il M. chiede all'amico l'opera di G.A.Sassi, *De studiis literariis Mediolanensium antiquis et novis*, Milano, Malatesta, 1729), il breve messaggio giova comunque come postilla autoironica all'incontentabilità storica e bibliografica del M., che qui promette un'incredibile astensione futura da ogni studio «positivo», gravoso per sé e per gli amici zelanti: «E ti prometto che (...) non farò più se non poesie liriche, per le quali non fa bisogno di notizie positive, né occorre quindi di tempestare gli amici per libri, ma basta stare a bocca aperta aspettando l'ispirazione».

La prima minuta, o tradizionalmente *Fermo e Lucia*, è dotata di una data iniziale, quel fortunato "24 aprile 1821" apposto dall'autore sul primo foglio del primo capitolo che non lascia dubbi sull'avvio del lavoro (a parte le indagini preliminari, storiche, economiche e letterarie, di cui alla sezione precedente).

Dati archivistici certi (filigrane delle carte, omogeneità della scrittura e degli inchiostri), già puntualmente rilevati dal Ghisalberti e confortati da più generici riscontri epistolari, attestano che la primavera del 1821 fruttificò soltanto i due capitoli iniziali e, probabilmente subito dopo, la prima e meno complessa *Introduzione*, incuneati dentro la stesura dell'*Adelchi*. L'intreccio con *Adelchi* risulta capitale per chiarire tempi e modi dell'esecuzione del *Fermo e Lucia*. Tra settembre e novembre 1821 le lettere agli amici informano della conclusione del primo abbozzo della tragedia: v. 16 settembre al Cattaneo (ARIETI, n. 150) e soprattutto 3 novembre al Fauriel (*ib.*, n. 153 – qui esposta al n. 32). In quest'ultima, il Manzoni appena reduce dall'*Adelchi* analizza con l'amico lontano tecniche e difficoltà strutturali del romanzo storico nonché problemi linguistici, come se appunto il "fatras" intrapreso mesi prima, e accantonato, non cessasse però di occuparne laboriosamente la mente.

Occorre attendere la primavera 1822 perché la tragedia sia conclusa e passata al copista (6 marzo al Fauriel, ARIETI, n. 158: «je viens enfin de donner *Adelchi* à mettre au net»); e rimesso sul telaio il romanzo. Un riscontro della ripresa dei lavori è offerto dalla lettera del 29 maggio al Fauriel (ARIETI, n. 160, qui esposta al n. 34), ma ne trapela un'immersione già piena: «je suis enfoncé dans mon roman». Una lieve retrodatazione emerge da un biglietto del Visconti al Cattaneo in data 3 aprile (v. qui il n. 33), dove s'accenna alla conclusione dell'*Adelchi* e al romanzo in corso. Di qui in avanti, l'opera procede a passo spedito e senz'intralci, come dimostrano le date autografe annotate qua e là (28 novembre 1822, in apertura del tomo III; 11 marzo 1823, in chiusura dello stesso; e 17 settembre 1823, alla fine del tomo IV e ultimo – v. la carta qui esposta al n. 39).

Gioverà ora riassumere per chiarezza alcuni elementi esterni peraltro ben noti: la prima minuta è articolata, alla maniera scottiana, in quattro parti o tomi, ognuno diviso in capitoli numerati per tomo (t. I: capp. I-VIII; t. II: I-XI; t. III: I-IX; t. IV: I-IX; per un totale cioè di trentasette capitoli), e dotati di titoli individuali sino al cap. II del t. II. Il testo base fu steso sulla

colonna di destra del foglio, lasciando libera quella di sinistra per i successivi interventi correttori, che il Manzoni immaginò estesi e laboriosi, ma ovviamente rispettosi della struttura iniziale (come i fatti smentiranno).

Al settembre 1823 risale, come si diceva, la conclusione dell'abbozzo. La seconda *Introduzione* è scritta senz'altro a romanzo ultimato. Travagliata anche nell'allestimento (come appare dagli autografi) e ragguardevolissima nella sostanza, essa addita una serie di problemi insoluti di lingua e di stile, problemi cui lo scrittore si terrà obbligato a rispondere con grande e lenta tenacia. Ma intanto, mentre il Manzoni si dispone ad affrontare con studi specifici (di cui alla sezione seguente) la spinosa questione linguistica or ora denunciata e non più eludibile, il romanzo prosegue la propria strada pur senza l'autore, sottoposto com'è alla lettura di due fidati revisori. Primo, il Fauriel, in Italia per un lungo soggiorno tra novembre 1823 e ottobre 1825, ospite per estesi periodi e a più riprese dei Manzoni sia a Milano sia a Brusuglio. I suoi interventi sul *Fermo e Lucia*, poche e brevi noticine a matita limitate al primo tomo, nell'insieme di scarso momento (registrate dal Ghisalberti in apparato), risalgono molto probabilmente all'autunno-inverno del 1823; ed è lecito supporre che la loro esiguità sia stata compensata fruttuosamente dalla continua dimestichezza di quei mesi. Subentrò al Fauriel il Visconti, che intraprese la revisione proprio laddove il Fauriel s'era arrestato, e cioè dal tomo II in avanti. Le postille del Visconti (anch'esse leggibili nell'apparato Ghisalberti), più copiose e zelanti (qui esemplificate forzatamente su pochissimi campioni), indugiano su problemi di genere e di tecnica narrativa, suggeriscono una scansione più accorta dei capitoli, invitano più volte a maggior verosimiglianza oggettiva e psicologica, sollecitano talora a un uso più cospicuo delle fonti storiche e a soppressioni di materiali riflessivi e morali. Non soltanto: in diversi casi il Visconti arriva a impegnarsi, pur «da falegname» o «da arrogante» come gli piace definirsi, nel tentativo di rifare brani che non lo soddisfano. E certo, se sul versante linguistico la provvisorietà del *Fermo e Lucia* è sancita dalla seconda *Introduzione* che constata *apertis verbis* il fallimento («Scrivo male: (...) scrivo male a mio dispetto; e se conoscessi il modo di scrivere bene, non lascerei certo di parlo in opera»), anche l'intervento diretto dei due amici sul manoscritto conferma la volontà da parte del Manzoni di una revisione capillare e spregiudicata.

30. Prima minuta.  
Tomo I, cap. I, primo foglio.  
Stesura autografa.  
(BASSI 72)

Manz. B. II

Oltre alla verifica dei dati esterni già elencati (scrittura sulla sola colonna destra, intitolazione di capitoli poi abbandonata - in questo caso «Il curato di...»), si noti la data autografa apposta in alto nella colonna di sinistra (24 aprile 1821), che informa degli inizi di *FL*.

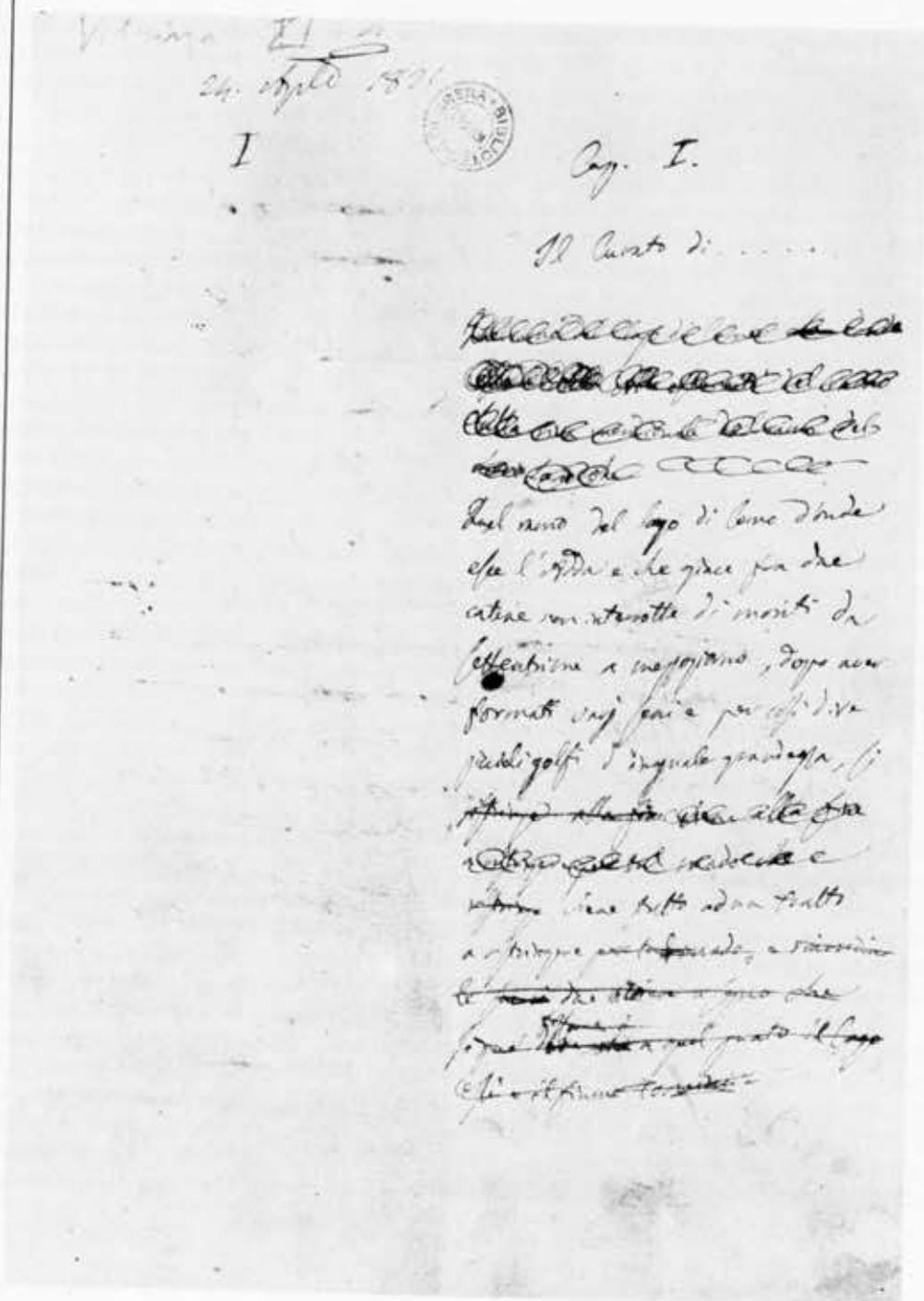
31. Prima minuta.  
Prima stesura dell'*Introduzione*,  
c. 6r. Stesura autografa.  
(BASSI 72)

Manz. V.S.XI.1

Nel corso della prima *Introduzione* a *FL* (primavera 1821) il M. invitava i suoi lettori «a frugare (...) nei libri e nelle memorie d'ogni genere» sul tema del Seicento, ripercorrendo dunque i passi dell'autore. Ma anziché allestire a questo punto una lista «delle letture opportune», si limitava a lasciare uno spazio bianco, sovrastato dall'indicazione generica «Nota di libri, memorie etc.». La lacuna, che potrebbe addebitarsi sia all'indisponibilità momentanea dei riscontri bibliografici esatti, sia al desiderio di non interrompersi nella stesura rinviando alla revisione il completamento, non fu mai colmata, perché l'*Introduzione* di *FL* dopo più di due anni venne impostata *ex novo* e in altri termini (v. n. 40), e la prima fu abbandonata senza rimaneggiamenti.

32. Lettera autografa del Manzoni  
a Claude Fauriel, da Milano,  
3 novembre 1821.  
(ARIETI, n. 153)

Milano, Bibl. Ambrosiana, S.P. 29  
Prima notizia del romanzo che consegnino le lettere (iniziato nella primavera, vi si dice, fu subito accantonato a vantaggio dell'*Adelchi*). Discussione su alcune questioni del romanzo storico: consueta difesa del vero storico (e deficienze al riguardo in *Ivanhoe*). E ancora in merito al rapporto storia-invenzione: resoconto di *Adelchi* e dei *Lombardi* di Grossi. A confronto con l'agevole realtà francese, analisi dei problemi linguistici e perciò letterari propri dell'Italia («Il manque complètement à ce pauvre écrivain ce sentiment pour ainsi dire de communion avec son



lecteur, cette certitude de manier un instrument également connu de tous les deux»; tentativo di elaborare una lingua composita ed europeizzante; esigenza di un canone, ma avversione al purismo. Incertezza sul lavoro futuro: o il romanzo o una terza tragedia, *Spartaco*, «selon que je me trouverai plus disposé à l'un de ces deux travaux».

33. Lettera autografa di Ermes Visconti a Gaetano Cattaneo, da Milano, 3 aprile 1822.

Manz.B. XXXIII, 152/2

Notizie sul M.: dopo la conclusione di *Adelchi*, lavoro al romanzo storico (e scherzoso) auspicio che sia nientemeno che Scott a tradurre in inglese l'opera dell'amico: «Non ci manca altro se non che Walter Scott gli traduca il Romanzo di *Fermo e Lucia* quando lo avrà fatto».

34. Lettera autografa del Manzoni a Claude Fauriel, da Milano, 29 maggio 1822.

(ARIETI, n. 160)

Milano, Bibl. Ambrosiana, S.P.29

Ad ampie notizie su *Adelchi* (in vista della traduzione francese che ne procurerà l'amico) segue un resoconto del romanzo in corso: quadro storico di violenze sopruse e ignoranza esaltati dalla peste; problemi di tecnica narrativa; adesione alla realtà, piuttosto che ricorso agli artifici del racconto.

35. Prima minuta.

Tomo II, cap. I, ff. 1-4.

Stesura autografa.

(BASSI 72)

Manz.B.II

Prima di avviare la vicenda di Geltrude (che in *FL* aveva ben altra estensione, occupandovi gran parte del tomo II: capp. I-VI, e parecchio del cap. IX; mentre in *PS* verrà drasticamente asciugata in due soli capitoli - IX e X - con una rapida ricomparsa nel XX - il rapimento di Lucia - e rapidissima nel XXXVII - smascheramento e ravvedimento), il M. indugia a lungo in una colorita, celebre divagazione sui romanzi d'amore. Donde appunto il duplice titolo apposto in alto sulla carta: *Digressione = La Signora* (da alcuni inteso impropriamente come etichetta unitaria per connotare la storia di Geltrude, mentre l'eguale ha valore di

semplice tratto separativo). La *Digressione* è condotta nella forma arguta del dialogo con «un personaggio ideale» secondo il gusto ammiccante, ironico e contaminatorio del «Conciliatore», anche se la condanna dei romanzi galanti da parte del narratore porta il segno grave del moralista alla Bossuet e alla Nicole. Del lungo brano, che nella prima minuta prosegue per quattro fogli, in *PS* non resterà traccia.

36. Prima minuta.

Tomo II, cap. V, c. 91r.

Stesura autografa.

(BASSI 72)

Manz.B.II

Ancora sulla vicenda di Geltrude. Notevole per la tecnica di lavoro manzoniana in *FL*, la notizia autografa appuntata sulla colonna di sinistra, dove il M. - pur tralasciando di correggere a testo - avverte dell'opportunità di un emendamento in fase di revisione: «Si dirà che Geltrude non era più maestra ma che continuava ad abitare quel quartiere, per distinzione etc.». In realtà la rielaborazione dell'abbozzo si rivelò progressivamente ben più impegnativa e radicale del previsto, e dunque migliori puntuali come quella qui additata non ebbero seguito. Anche alla luce di questi elementi (avvertenze come la suddetta sono tutt'altro che infrequenti nell'abbozzo) appare che la prima minuta, conclusa nel settembre 1823, doveva configurarsi nella valutazione dell'autore come testo in larga misura provvisorio.

37. Prima minuta.

Tomo IV, cap. IV, f. 52, c. 104v.

(BASSI 72)

Manz.B.II

Il cap. IV di *FL*, sull'ultima facciata del f. 52, si chiudeva su un brano preludente alla digressione dei processi agli untori (cui era dedicato il cap. V) con l'invito che il «lettore (...) annojato di questa lunga narrazione accessoria (...) salti il seguente capitolo». Ma, appena steso, il cap. V fu espunto dal romanzo e traslocato in un'appendice (Manz.B.X.3), prima stesura della futura *Storia della colonna infame*, dove fogli nuovi si mescolano a fogli vecchi. Perciò l'*explicit* del cap. IV viene così modificato: «Passare questi giudizi sotto silenzio sarebbe omettere una parte troppo essenziale della storia di quel tempo disastroso; il raccontarli ci condurrebbe o ci trarrebbe troppo fuori del nostro sentiero. Gli abbiamo dunque riserbati ad un'appendice, che terrà dietro a questa storia, alla quale ritorniamo ora; e davvero...», e la narrazione riprende in effetti al cap. seguente senza indugi con la morte di don Rodrigo.

38. Lettera autografa del Manzoni a Claude Fauriel, da Milano, 21 maggio 1823.

(ARIETI, n. 184)

Milano, Bibl. Ambrosiana, S.P.29

Nella lettera al Fauriel del 10 dicembre 1822 (ARIETI, n. 174), il M. per la prima volta accennava al progetto di un viaggio in Toscana, e tra le varie attrattive non mancava di elencare «même cette langue (...) que vous aimez un peu, au moins dans ce qu'elle pourrait devenir». Il viaggio si fece solo nel 1827, e senza il Fauriel (v. oltre, alla p. 41 e alle schede nn. 75-77). Nel maggio 1823 è ancora rinviato a causa del lavoro al romanzo («mon ennuyeux fatras qui m'a pris plus de temps que je ne pensais lui en donner»), del quale il M. si dice «à la moitié du 4.ème et dernier volume». Attesa del prossimo arrivo del Fauriel.

39. Prima minuta.

Tomo IV, cap. IX, carta finale (220v).

Stesura autografa.

(BASSI 72)

Manz.B.II

Al termine del lavoro, in fondo all'ultima carta, il M. appunta la data finale (17 settembre 1823).

40. Prima minuta.

Seconda *Introduzione*.

Stesura autografa.

(BASSI 72)

Manz. B.II

Testo capitale e carico di conseguenze nella storia del romanzo. Le carte esposte ne illustrano i punti salienti. C.16v: condanna dello stile goffo e insieme pretenzioso dell'anonimo secentesco, ma difficoltà di rimediare con altro più adeguato («che stile vi abbiamo noi sostituito? Qui giace la lepre»). C.8v: al lettore che chiede conto dei problemi linguistici specifici e generali, l'autore risponde: «Ci bisognerebbe un libro» (e al «libro» infatti pensò nei mesi successivi: v. alla sezione seguente). C.9r: ammissione esplicita del fallimento: quel reiterato «scrivo male» su cui il M. indugia con notevole travaglio variantistico. C.12r: particolarità linguistica d'Italia e dei suoi dialetti, ed estrema familiarità del M. con la lingua milanese («Io per me, ne conosco una, nella quale ardrei promettermi di parlare, negli argomenti ai quali essa arriva, tanto da stancare il più paziente uditore, senza proferire un barbarismo; e di avvertire qualunque barbarismo che scappasse altrui: e questa lingua, senza vantarmi, è la milanese»).

41. Prima minuta.

Tomo II, cap. II, c.33r.

Stesura autografa.

(BASSI 72)

Manz.B.II

A fianco del titolo, nella colonna di sinistra, postilla a matita di Claude Fauriel, che interroga sull'eccessiva genericità del titolo *Fermo*: «Ce titre, n'est il pas un peu trop vague?».

Prima Minuta. Tomo II, cap. X, f. 109.  
 In basso, nella colonna di sinistra lasciata  
 libera per le correzioni, una postilla  
 dell'amico Ermes Visconti che rilegge gran  
 parte del Fermo e Lucia.

42. Prima minuta.  
 Tomo III, cap. I, c.237r.  
 Stesura autografa.  
 (BASSI 72)

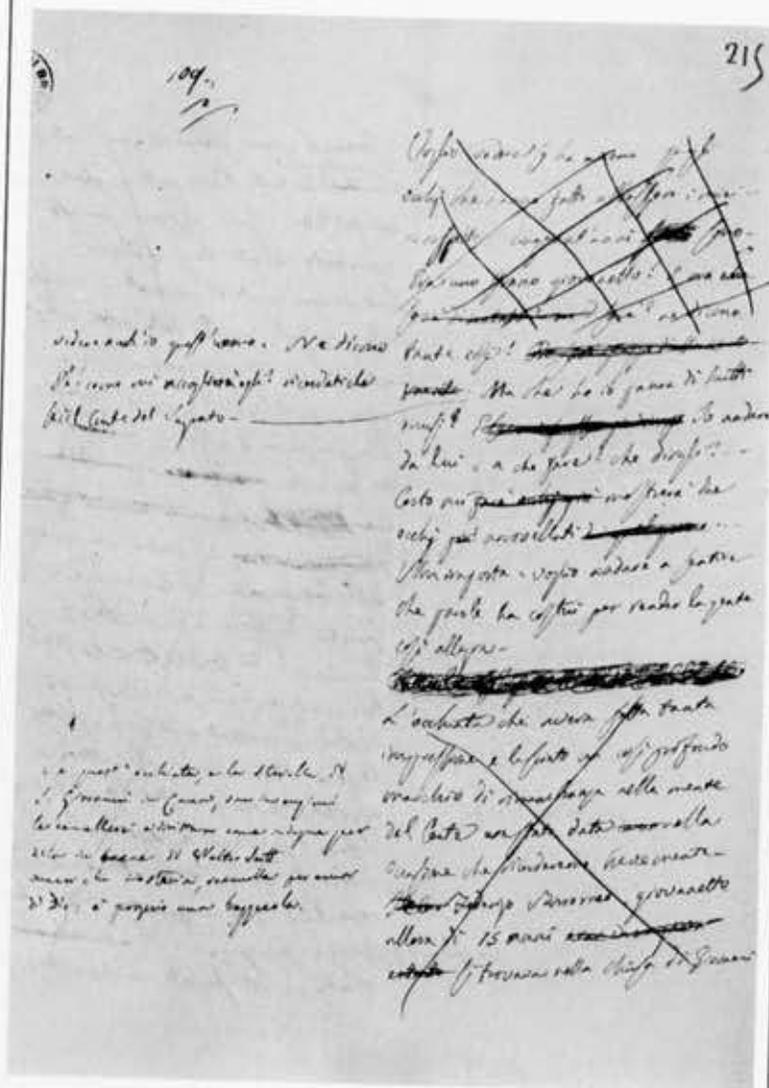
Manz.B.II

Sulla colonna di sinistra, estesa postilla di Ermes Visconti, a proposito della conversione del Conte del Sagrato nell'incontro risolutore con Federigo Borromeo. Il Visconti sollecita il M. a una drastica asciugatura del dialogo, che si dovrebbe limitare alle prime battute rinunciando al resoconto diretto e ricorrendo in sua vece a espedienti metanarrativi (citazioni del Ripamonti, deprecazione delle lacune dell'anonimo secentesco). Tuttavia, per discrezione il postillatore premette alla nota una frase di cautela: «ma mi rimetto al parere di chi sa meglio di me che sia convertire ed essere convertito» (tra non molti anni toccherà al Visconti conquistare in materia grande competenza personale).

43. Prima minuta.  
 Tomo II, cap. X, c.215r.  
 Stesura autografa.  
 (BASSI 72)

Manz.B.II

Altra postilla del Visconti (ancora intorno al personaggio del Conte del Sagrato); e altro invito all'espunzione questa volta integrale di un episodio minore (l'incontro giovanile - già carico di presagi - tra il Conte e Federigo nella chiesa milanese di S. Giovanni in Conca). Al revisore è lecito spingersi come in questo caso alla più ruvida franchezza, appena temperata dall'arguzia abituale; e il suo parere è nella fattispecie il seguente: neanche l'eventuale fedeltà al vero storico - carissima a entrambi - potrebbe tenere in vita l'infelice sequenza («Se quest'occhiata, e la storiella di S. Giovanni in Conca, sono invenzioni le cancellerei addirittura come indegne per dirla in breve di Walter Scott. Ancor che sia storia, scancellata per amor di Dio: è proprio una bazzecola»). Da notare che, persuaso, il M. espunge l'episodio (che proseguiva sino a c.216r) e in sostituzione inserisce una brevissima frase di raccordo (a c.216r: «Così detto o pensato, il Conte stette un momento»). Interventi, questi del M., da situarsi in una zona intermedia della revisione, posteriore alla lettura del Visconti ma ancora immanente a FL nel tentativo di correggerlo puntualmente lasciandone impregiudicata la struttura.



44. Prima minuta.  
 Tomo III, cap. IV, c.322v.  
 Stesura autografa.  
 (BASSI 72)

Manz.B.II

Anche quest'intervento manzoniano testimonia della complessa stratificazione del lavoro. Il M. cassa un lungo passo, da c.322r a c.324r (Federigo, visitando alcuni suoi parrocchiani, alloga Lucia presso Don Ferrante e Donna Prassede: v. FL edizione Ghisalberti, pp. 405-6), e s'appunta sulla carta di sinistra un avvertimento per la revisione: «Invece di questa visita, etc. sia D. Abbondio che avendo saputo come D. Prassede cercava una donna di servizio, suggerisca ad Agnese di proporre Lucia» ecc. Tuttavia, alla cassatura non segue in FL una rielaborazione dell'episodio (che in PS sarà modificato secondo altro progetto), perciò il testo dell'abbozzo si presenta in questa zona vistosamente monco. Una postilla del Visconti appena precedente (c.321r), proponendo una diversa scansione dei capitoli, allude al proposito del M. «di cambiare come mi hai detto il modo di mandare Lucia in quella casa di Signori», proposito del quale il Visconti doveva essere stato informato in un colloquio («come mi hai detto»). V'è ogni ragione per credere che l'appunto del M. sia anche in questo caso posteriore alla revisione dell'amico, e che, alla stregua della variante esaminata al n. 43, risalga a una rilettura intermedia di FL, forse uscito di fresco dalle mani del Visconti, ma certo prima che la seconda minuta fosse messa in cantiere.

## Il "libro" sulla lingua e l'edizione Ferrario (1823-1827)

La seconda *Introduzione* racchiude tutte le premesse necessarie del lavoro linguistico che occupò il Manzoni nei mesi successivi al compimento del *Fermo e Lucia*. Del «libro», auspicato esplicitamente in quella sede, presente per anni in qualche lettera coeva anche di familiari e amici (Giulia Beccaria a monsieur Tosi, 14 gennaio 1824; il Manzoni al medesimo, 17 febbraio 1824; il Fauriel al Cousin, 20 giugno 1824), fittiziamente individuato anni fa nel *Sentir Messa* o in altri materiali, molto di recente sono stati rinvenuti e editi da Angelo Stella e Luca Danzi i pochi ma notevolissimi lacerti superstiti, che fanno pensare a un'opera di mole tutt'altro che modesta (v. le schede nn. 47-48). In un arco di tempo più esteso, e in particolare dal 1823, lungo l'intera revisione della prima minuta, sino al 1827, si collocano gli spogli e la più parte delle postille al *Vocabolario della Crusca* nell'edizione veronese del 1806 dell'Abate Cesari. Gli autori citati in queste annotazioni sono soprattutto toscani, e in particolare prosatori accademici, rustici, comici, familiari, memorialisti (dal Berni al Buonarroti il Giovane, dal Cecchi al Lasca, dal Gelli al Lippi, dal Caro al Cellini); certo letti dal Manzoni alla paziente ricerca di quella lingua del reale di cui la seconda *Introduzione* denunciava l'assenza. E infatti, di fianco all'attestazione toscana (forzatamente libresca), di frequente i margini del *Vocabolario* ospitano anche i riscontri con le forme vive e ben possedute del milanese o del francese. Lo spoglio della *Crusca* procedeva d'altronde sorretto e confortato dalla consultazione del dizionario francese-italiano (Alberti de Villeneuve: v. scheda n. 55) e del milanese-italiano (Cherubini, 1814: v. scheda n. 54). Da questo intrepido laboratorio linguistico il Manzoni trae gli strumenti che gli consentono di riprendere il lavoro (presumibilmente nella primavera 1824) e condurlo in porto per la prima edizione.

Il 30 giugno 1824 Vincenzo Ferrario è già in grado di sottoporre al Censore per l'autorizzazione alla stampa il primo tomo del romanzo. Dunque, la pur impegnativa revisione della prima minuta richiese al Manzoni non più di qualche mese. Convinto inizialmente di poter contenere le correzioni sulla colonna di sinistra lasciata in bianco a quello scopo, il Manzoni lavorò così per i primi otto capitoli, servendosi dei fogli dell'abbozzo, cercando di salvare il salvabile, ma introducendo anche fogli nuovi e talora accantonando i vecchi inutilizzabili o già troppo tormentati. La seconda minuta vede dunque coesistere in questi primi capitoli fogli vecchi corretti e rinumerati, insieme con fogli nuovi dotati di numerazione semplice e scritti al momento. La convivenza dei materiali di prima e seconda minuta rende

ardua la distinzione delle due fasi di lavoro, tanto più che non mancarono i ripensamenti (carte del *Fermo e Lucia* corrette e poi abbandonate: v. ad esempio la scheda n. 58). All'altezza del capitolo VIII, il montaggio strutturale dell'abbozzo e la spartizione in capitoli non soddisfano più l'autore, che s'affatica ancora sulla prima minuta a sbrogliare la matassa, ma dal capitolo seguente – il IX – risolve di abbandonare il vecchio testo al proprio destino, impiantandone un altro *ex novo*, materialmente indipendente (salvo eccezioni sporadiche). Il tomo I, come si diceva, va al visto del Censore in giugno, in copia non autografa, ricavata da un copista dal manoscritto manzoniano. Al lotto iniziale di 10 capitoli, il Manzoni ne aggiunge *in extremis* un altro, l'XI: è già in atto dunque lo smembramento dei 4 tomi d'origine nei 3 finali e il riordino strutturale del romanzo. Di qui in avanti si realizza una singolare catena: l'autore corregge – anzi riscrive – con innovazioni radicali nella struttura; prepara il testo a blocchi (lo si verifica in particolare nel tomo III: v. n. 69) e lo invia così frazionato al copista. Il copista allestisce un testo calligrafico (ma non sempre fedelissimo), su cui il Manzoni interviene ulteriormente con varianti spesso sostanziali e cospicue (v. un esempio di ingente rielaborazione strutturale alla scheda n. 61). Questa lettura d'autore tanto attenta al cuore del lavoro si lascia peraltro sfuggire alcune banali distrazioni o costanti di scrittura dell'amanuense, che in tal modo pervengono alla stampa. Il testo è poi sottoposto al Censore e approvato, e passa infine in tipografia. Le cure del Manzoni proseguono anche in quest'ultima fase: come provano le poche superstiti bozze di stampa (v. schede nn. 71-72), e come confermano con maggior abbondanza i messaggi al Grossi e al Rossari, numerosi, incalzanti, apprensivi, ma anche insaporiti da una buona dose di ironia («va, corri, vola da Ferrario, vedi se il foglio è ancora correggibile», al Rossari; «Povero Grossi! Povero Censore! Povero Compositore! Povero autore!», al Grossi) (v. schede nn. 62, 64, 67).

Per quanto possibile, s'è cercato di dar conto al visitatore della mostra, nonché al lettore del catalogo, della vasta e complessa casistica correttoria che dal primo e baldanzoso abbozzo del *Fermo e Lucia* conduce alla stampa con itinerario graduale e spesso intricato.

Il primo tomo, stampato nel 1824 tra luglio e ottobre, porta nel frontespizio la data del 1825 in cui ci si illudeva a torto che l'intera opera potesse veder la luce (sulle fasi di stampa, v. ARIETI, I, pp. 868-70). Il secondo è datato 1825 e compiuto in effetti entro l'anno (v. ARIETI, I, pp. 883-4). Il terzo infine, in

lavorazione dal 1826 (l'imprimatur sulla Copia della Censura è del 7 luglio), è pronto soltanto nel giugno 1827, ma è datato 1826 ancora per fallace previsione dei tempi (v. ARIETI, I, pp. 908-9). E nel giugno 1827 beninteso i tre tomi vengono diffusi insieme. La singolarità dell'operazione, il curioso intreccio tra parti già impresse, altre nel contempo sotto i torchi, altre in faticoso rifacimento sulla scrivania dell'autore, è illustrato in un biglietto a Diodata Saluzzo, la quale nel marzo 1827 ne domandava notizia, essendosi diffusa la voce della stampa già avvenuta. Questa la risposta, cerimoniosa e cauta: «La filastrocca della quale Ella ha la bontà di richiederne, è bensì stampata in gran parte, ma nulla ne è ancor pubblicato, né sarà che ad opera compiuta. Del quando, non posso fare alcuna congettura un po' precisa; perché di quel che manca alla stampa, una parte manca ancora allo scritto; e il compimento di questo dipende da una salute incerta e bisbetica, la quale spesso mi fa andare assai lento, e talvolta cessare affatto per un buon numero di giorni» (12 marzo 1827: ARIETI, n. 254).

La rielaborazione strutturale e stilistica fu molto impegnativa (per un'indagine sintetica ma limpida, v. CARETTI). Già dal 1827 il romanzo raggiunge nella struttura la forma definitiva (ma l'ultima edizione abbandonerà del tutto la scansione in tomi). Notevole in particolare il felice equilibrio delle parti ottenuto grazie all'alternanza dei blocchi del racconto. Indenne il primo scomparto delle vicende in paese che vede uniti i due protagonisti (*Fermo e Lucia*, t. I, capp. I-VIII; *I Promessi Sposi*, capp. I-VIII). Quindi, alla scansione iniziale lineare e piatta di *Fermo e Lucia* (Lucia presso Geltrude, storia amplissima di Geltrude, rapimento: t. II, capp. I-IX; Lucia presso il Conte del Sagrato, conversione del Conte, il Cardinale: t. II, capp. X-XI, e t. III, capp. I-IV; Fermo a Milano: t. III, capp. IV-VIII), reagisce altra ben più mossa: Lucia, Gertrude e il rapimento (capp. IX-XI), Renzo a Milano (capp. XI-XVII), Lucia e l'innominato (capp. XIX-XXV). Molte e significative le espunzioni, specie nel punto della riflessione morale: e non saranno stati senz'effet-

to gli insistenti appelli del Visconti a un maggior riserbo in materia (ad esempio: «non bisogna poi essere prodigo di riflessioni ascetiche in un Romanzo»); o della digressione sentenziate e ragionativa (valga per tutte la caduta del dialogo fittizio sulla romanzeria galante: v. scheda n. 35). Altrettanto importanti le aggiunte, tra cui le tre cruciali (sottolineate in CARETTI): la notte di Renzo in prossimità dell'Adda (*I Promessi Sposi*, cap. XVII), la vigna di Renzo (*ib.*, cap. XXXIII), la finale pioggia catartica (*ib.*, cap. XXXVII). Notevole infine, anche se più esterno, l'assettamento onomastico: grazie al quale Renzo abbandona già dal cap. VIII della seconda minuta il nome di Fermo, Geltrude diventa Gertrude, e il Conte del Sagrato l'innominato (altre sostituzioni erano già avvenute nel corso della prima minuta: padre Cristoforo < padre Galdino, Perpetua < Vittoria, don Ferrante < don Valeriano, donna Prassede < donna Margherita, ecc.).

I tre anni e più di revisione e stampa affiancate richiedono al Manzoni, indaffarattissimo, spesso soggiornante a Brusuglio, e per di più assediato dai consueti disturbi nervosi, il ricorso assiduo agli amici. Gaetano Cattaneo continua se necessario a dispensare i libri del Gabinetto e della «grande Biblioteca» (come familiarmente il Manzoni indica Brera); il Grossi e il Rossari prestano concretissima assistenza all'esecuzione della stampa in una paziente spola tra casa Manzoni e la tipografia di via S. Pietro all'Orto, o sono richiesti di consulenze linguistiche sul punto ancora inafferrabile del «Come dicono dunque que' benedetti Toscani?» (così al Rossari: v. ARIETI, n. 1726). Ripensando alla collaborazione sulla prima minuta dei due postillatori, più contenuto il Fauriel, prodigo e non di rado scintillante il Visconti, si toccano con mano le molte forze sollecitate intorno all'opera dell'amico maggiore. E se generosi appaiono gli interlocutori, non meno generoso per altri aspetti è l'autore, tanto attento alle opinioni altrui da parerne persino bisognoso, incline a far circolare il lavoro ancora abbozzato sia pur in cerchia discretissima, indenne dalle avarizie del mestiere.

45. Lettera autografa di Giulia Beccaria Manzoni a Luigi Tosi, da Milano, 14 gennaio 1824.

Manz. XVI. 3/9

Primo cenno allo studio linguistico in corso («È quasi alla fine di un volume sopra la lingua italiana. (...) Immediatamente dopo correggerà il romanzo»). Riguardo al Tosi, già allievo di Parini a Brera, poi dei giansenisti Zola e Tamburini al seminario di Pavia, fu padre spirituale dei Manzoni sino al 1823, quando lasciò Milano perché nominato vescovo a Pavia — mantenendo tuttavia rapporti stretti con la famiglia.

46. Lettera autografa del Manzoni a Luigi Tosi, da Milano, 17 febbraio 1824.

(ARIETI, n. 194)

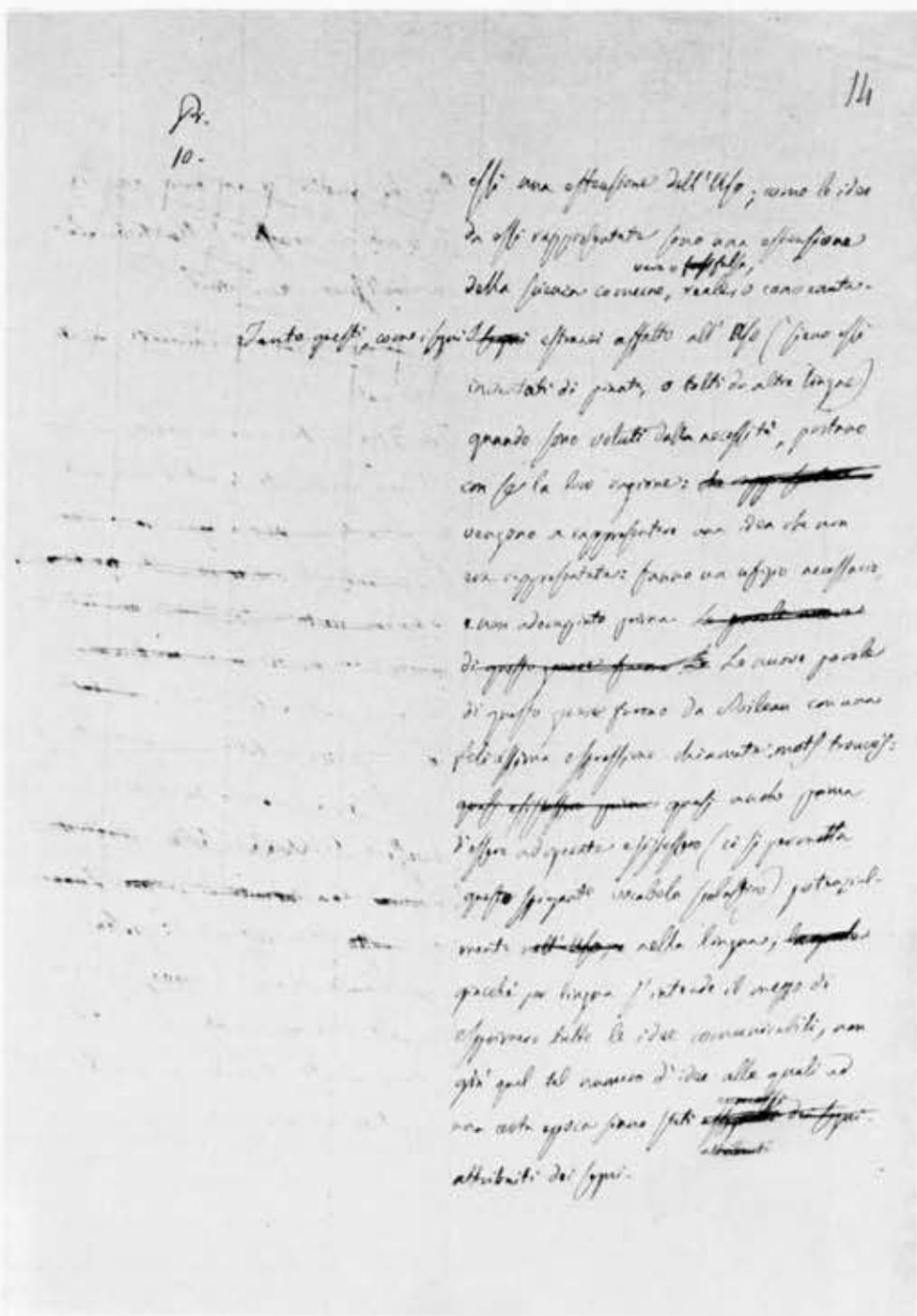
Manz. B. I. 112

La lettera appena precedente di Giulia Beccaria (v. n. 45) consente di identificare senza dubbio il lavoro in corso cui allude qui il M. (le «ricerche in cui sono ingolfato») con l'indagine linguistica. Un'ulteriore conferma proviene da una lettera del 20 giugno da parte del Fauriel al Cousin, dove si cita ancora l'opera sulla lingua come materiale staccato dal corpo del romanzo e poi autonomo (Fauriel scriveva da Brusuglio dove ancora soggiornava).

47. Frammento autografo del «libro» sulla lingua.

Manz. VIII. I. G.

(Riprodotta in MANZONI, *Libro d'avanzo*, pp. 6 e 19-20). Testimonianza tra le poche superstiti del libro sulla lingua cui il M. attese tra 1823 e 1824, dopo il compimento di *Fl.* e prima (e in previsione) del lavoro correttivo al romanzo. La sigla «Pr.» visibile in alto a sinistra (da sciogliere, come suggeriscono Stella e Danzi, in *Professione* o *Premessa* o *Prologo* o *Proemio*) accomuna una serie di frammenti d'argomento linguistico, che vari indizi fanno credere pertinenti al «libro» in questione, perlopiù distrutto. V. anche le schede nn. 46 e 48.



48. Frammento autografo  
del «libro» sulla lingua.

Manz. B. III.

(Leggibile in MANZONI, *Libro d'avanzo*, p. 21). Altro prezioso reperto, il cui interesse risiede in più elementi. Si tratta innanzitutto di un frammento rifiutato del libro, reimpiegato come materiale scritto nel lato libero, e incollato durante la revisione del romanzo sul foglio 23d (cap. III della Seconda Minuta), alla stregua dei numerosi cartigli usati dal M. per sostituire la lezione sottostante insoddisfacente (il riuo offre un termine *ante quem* al «libro»: primavera 1824). Inoltre la consueta sigla «Pr.» (v. anche n. 47) è qui accompagnata dal n. 113, che indica la consistenza notevole del «libro» (includente dunque almeno 113 fogli).

49. *Vocabolario degli  
Accademici della Crusca...*,  
Verona, dalla Stamperia  
di Dionigi Ramanzini, 1806.  
Tomi I e III.

Milano, Coll. E. Brusa

Esemplare postillato dal M.  
Il miglior commento alla consultazione assidua del Vocabolario della Crusca sono queste parole del M. nella tarda *Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla* (Milano, Redaelli, 1869): «E ci sarebbe forse da farvi più pietà ancora, se v'avessi a raccontare i travagli ne' quali so essersi trovato uno scrittore non toscano che, essendosi messo a comporre un lavoro mezzo storico e mezzo fantastico, e col fermo proposito di comporlo, se gli riuscisse, in una lingua viva e vera, gli s'affacciavano alla mente, senza cercarle, espressioni proprie, calzanti, fatte apposta per i suoi concetti, ma erano del suo vernacolo, o d'una lingua straniera (...) si rimesse a leggere e a rileggere, e quelli e altri libri toscani, senza sapere dove potesse poi trovare ciò che gli occorreva per l'appunto, ma supplendo, alla meglio, a questa mancanza col leggerne molti, e con lo spogliare e rispogliare il Vocabolario della Crusca, che ha conciato in modo da non lasciarlo vedere».

50. *La Fiera, commedia di  
Michelagnolo Buonarroti  
il Giovane e la Tancia Commedia  
Rusticale* del Medesimo  
coll'annotazione dell'Abate  
Anton Maria Salvini, Firenze,  
nella Stamperia di S.A.R.  
per li Tartini e Franchi, 1726

Milano, CNSM 1185

Esemplare postillato dal M. (v. ANNALI, pp. 30-2). V. anche scheda n. 49.

51. *Teatro comico fiorentino  
contenente XX delle più rare  
commedie citate da' sig.  
Accademici della Crusca.* Diviso  
in tomi 6. Firenze, s. e., 1750.

Tomi I e III (contengono  
rispettivamente le commedie  
del Cecchi e del Lasca).

Milano, CNSM

Esemplari posseduti dal M., con sottolineature (v. ANNALI, p. 151). V. anche scheda n. 49.

52. [Lorenzo Lippi],  
*Il Malmantile racquistato  
di Perlone Zipoli colle note  
di Puccio Lamoni e d'altri,*  
Firenze, Stamperia Bonducciana,  
1788, tomi 2.

Milano, CNSM 1195-96

Esemplare postillato dal M. (v. ANNALI, pp. 38-9). V. anche scheda n. 49.

53. *Orlando innamorato  
composto già dal sig. Matteo  
Maria Boiardo ora rifatto tutto  
di nuovo da Francesco Berni,*  
Firenze, s. e., 1725.

ZNN. 4. 63

L'esemplare posseduto dal M. si trova al CNSM (v. ANNALI, p. 74). V. anche scheda n. 49.

54. *Vocabolario Milanese-Italiano  
di Francesco Cherubini.*  
Tomo I, Milano,  
dalla Stamperia Reale, 1814.

Manz. XII. A. 39

Esemplare con postille autografe del M. Le postille di altre mani (Giuseppe Borghi, Gaetano Cioni, Giambattista Niccolini) risalgono alla revisione più tarda, in séguito al viaggio in Toscana (v. oltre, p. 41, e schede nn. 75-81).

Sull'uso manzoniano del Cherubini, si veda dalla lettera al Borghi del 25 febbraio 1829 (ARIETI, n. 309): «Un gran tesoro è per me il vocabolario milanese; e non potrei dire abbastanza quanto io pregi quel lavoro, e ne sia grato all'autore: ma, come lavoro umano, ha i suoi difetti; e il principale è certamente quello d'esser fatto un po' troppo sui libri, e un po' poco sull'Uso».

55. François d'Alberti  
de Villeneuve, *Grand Dictionnaire  
français-italien ... Tome Premier,*  
Milan, chez L. Nervetti et Comp.,  
1826.

XA. IX. 4

Ancora dalla lettera al Borghi del 1828 (cit. alla scheda n. 54): «Il vocabolario ma per cercare una parola nel vocabolario, bisogna saperla. E poi quante manco! quante sono di quelle che l'Uso ha abbandonate, e nel vocabolario stanno imbalsamate, se volete, ma non vive certamente. Sapete a che mi bisogna ricorrente tante volte, per arrivar dal noto all'ignoto? al vocabolario francese-italiano: perché so il vocabolo o la locuzione francese e d'italiano nulla. Bel turcimanno per un italiano il vocabolario francese!».

56. Prima minuta.  
Tomo I, cap. II, c. 31r.  
Stesura autografa.  
(BASSI 73)

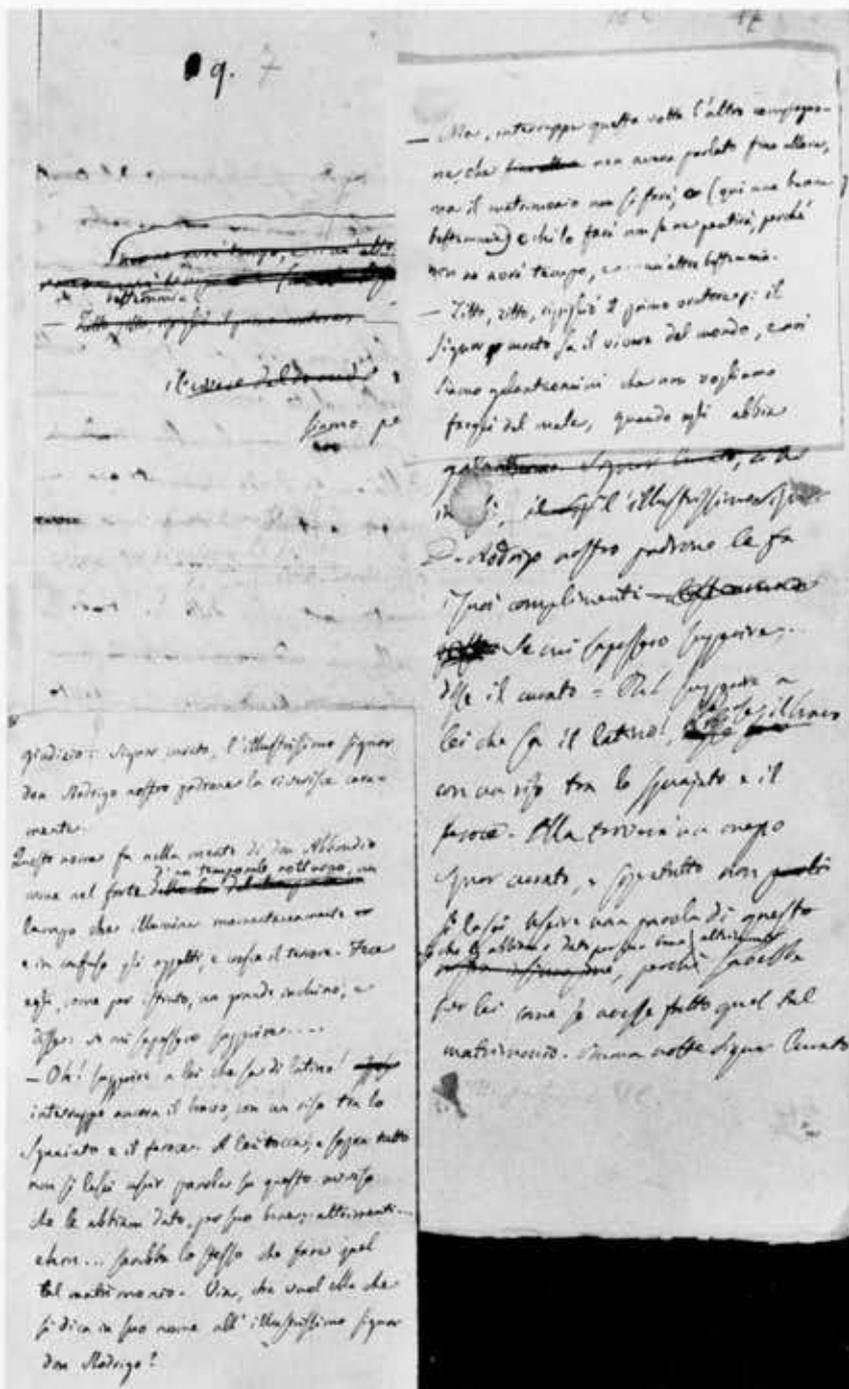
Manz. B. III

La rielaborazione del romanzo qui è realizzata su un foglio della Prima Minuta, rinumerato, cercando di salvare il più possibile della stesura precedente, ancora secondo l'ipotesi lasciata cadere dopo i primi otto capitoli di una correzione puntuale. Dunque la revisione procede pazientemente per piccoli segmenti, com'è visibile dai segni di cassatura continuamente interrotti, nel tentativo perlopiù vano di riutilizzare qualche moncone.

57. Prima minuta  
(con interventi di seconda).  
Tomo I, cap. IV, f. 35, c. 50r.  
Stesura autografa.  
(BASSI 72)

Manz. B. II

Questo foglio, già trasportato dalla Prima Minuta per correggerlo, dopo un tentativo di rielaborazione è sostituito nella Seconda Minuta con uno nuovo, e perciò ricollocato tra le carte dell'abbozzo. Tra le numerose varianti autografe che contiene, molte appartengono dunque alla revisione per la Seconda Minuta (all'editore critico il rischioso compito di distinguere le due fasi di lavoro materialmente conviventi). Nel titolo si noti il passaggio da un iniziale *Il padre Galdino* a *Il padre Cristoforo* (passaggio già realizzato durante la stesura di FL).



Seconda Minuta. Tomo I, cap. II, f. 16.  
Riuso in seconda minuta di un foglio del  
Fermo e Lucia (colonna di destra), mentre  
sulla colonna di sinistra è stesa  
l'elaborazione posteriore.

Seconda Minuta. Tomo I, cap. I, f. 9.  
 Altro foglio riutilizzato dal Fermo e Lucia.  
 Ma anziché correggere il testo, il Manzoni  
 incolla sulla colonna di destra due cartigli  
 sui quali scrive la nuova lezione. Il secondo  
 cartiglio è stato scollato recentemente per  
 leggere il testo sottostante e trasportato  
 sulla colonna di sinistra, già bianca.

16

~~... a don Abbondio, in gran gala, un  
 panno di seta calato al cappello, col po-  
 puziale del bel manico nella taschetta delle  
 brache, con una cart' uita di pasta e~~

di quali era certamente fermo. ~~L'accolimento~~  
~~L'accolimento incerto e misterioso~~  
 di don Abbondio per un contrapposto pu-  
 golare coi modi giovanili e voluti del  
 giovanotto.

~~L'accolimento~~ che abbia qualche profumo  
 pel capo, ~~profumo~~ profumo. tra gli; poi  
 disse: per venuto, per venuto, per  
 sapere se ~~che ora lo conosce~~  
 che noi ci troviamo in l'ufficio

- Di che giorno volete parlare?  
 - Come, di che giorno? donji ricorda  
 ella che oggi è il giorno festivo?

Don Abbondio, ~~come~~  
 abbiate ragione, ma oggi non posso.  
 - Oggi non può che cosa è accaduto?

31

~~... e alla festa di S. Antonio.~~  
 come a quei tempi anche agli  
 venuti; già questi sono infatti  
 ora fanno a l'accolimento per  
 fede, un punto di S. Antonio  
~~... per un contrapposto~~  
 di si modi giovanili e voluti  
 fanno. Da una parte del delgo  
 un po' che alle lunghe per de-  
 clinamento, per l'altro, ~~il~~  
 giorno, ~~vedendo per essere a quale~~  
 che ~~non è ancora~~  
 da un'induzione alla Chiesa.  
 - ~~... di~~  
 - Oggi quel curato, non fanno, intef-  
 esse  
 - ~~... Oggi? replied~~  
 come ~~... se ne può parlare per~~  
 la prima volta: Oggi ~~... oggi~~  
 - Come non può che cosa è accaduto?

58. Seconda minuta.  
 Tomo I, cap. VI, c. 117r.  
 Stesura autografa.  
 (BASSI 73)

Manz. B. III

Reimpiego di un altro foglio della Prima  
 Minuta: ma al contrario di quanto succe-  
 deva nel caso esposto e descritto alla sche-  
 da n. 57 - dove il M. si adoperava per  
 riutilizzare al massimo il vecchio testo -  
 la colonna di destra (testo FL: si noti l'in-  
 cipit del capitolo e il vecchio titolo espun-  
 to Peggio che peggio) è cassata per intero,  
 tanto che la carta pare usata alla stregua di  
 qualsivoglia materiale scrittorio.

59. Copia d'altra mano  
 per la censura.  
 Frontespizio del Tomo I.  
 (BASSI 74)

Manz. B. V

Da notare il titolo iniziale del romanzo *Gli  
 Sposi Promessi* (confermato dall'autografo  
 del cap. I, f. 4, c. 7, Manz. B. III) poi  
 soppiantato dal definitivo che andrà a  
 stampa. Si notino il visto del censore Belli-  
 somi, e l'imprimatur, datato 3 luglio 1824  
 (pochi giorni dopo la presentazione del  
 tomo all'I.R. Ufficio di Censura, accompa-  
 gnata dalla richiesta del Ferrario in data  
 30 giugno: quest'ultima è riprodotta in  
 PARENTI, p. 392).

60. Copia d'altra mano  
 per la censura.  
 Tomo I, cap. V, f. 125.  
 (BASSI 74)

Manz. B. V.

Campione di alcuni interventi autografi  
 del M. sul testo trascritto dal copista: mi-  
 nute ma insistenti correzioni soprascritte;  
 eliminazione costante (salvo distrazioni,  
 peraltro non rare) di certi usi del copista  
 (ad esempio: la *d* eufonica inserita mecca-  
 nicamente: v. «ed Agnese» in primo rigo);  
 rielaborazione più consistente di passi  
 non soddisfacenti (la descrizione del pa-  
 lazzotto di don Rodrigo - a suo tempo  
 non a caso oggetto di critiche in una con-  
 cisa postilla del Fauriel: «Détailler davan-  
 tage la description et la position du Cas-  
 tels»: FL, t.I, cap. V, c. 100v - richiede  
 una correzione in più fasi e, in ultimo, la  
 sovrapposizione sul passo poco leggibile  
 di uno dei consueti cartigli).



un tesoro!» (v. *Correzioni ai «Promessi Sposi» del 1827. Una lettera inedita di A. M.*, con una Nota di Dante Isella, «Strumenti Critici», febbraio 1973, n. 20; poi in D. I., *Cinque lettere inedite di A. M.*, Torino, 1973).

63. Seconda minuta.  
Tomo I, cap. XI, c. 247r.  
Stesura autografa.  
(BASSI 73)

#### Manz.B.III

Come confermano chiaramente anche due biglietti al Grossi (ARIETI, nn. 214-215; v. qui la scheda n. 64), il cap. XI - tutto steso su fogli nuovi e non più implicato materialmente con la Prima Minuta - fu allegato *in extremis* al t.I per ottenere una distribuzione più equilibrata della materia (le modificazioni strutturali rispetto a FL dovevano essere già chiare al M.). Questo dice la didascalia autografa iniziale, che ribadisce tra l'altro il titolo originario, *Gli Sposi Promessi*.

64. Lettera autografa del Manzoni a Tommaso Grossi, s.d. [Brusuglio], lunedì [27 settembre 1824].  
(ARIETI, n. 214)

#### Manz.B.XXXII.58

Per la datazione, soccorrono elementi interni (sui quali v. ARIETI, I, p. 880): in particolare la collocazione della gita imminente di cui si parla (a Como e al Sacromonte di Varese). Oltre alla gradevole familiarità linguistica che governa la lettera (contesta di usi dialettali e proverbiali), si osserva un elemento filologico: l'aggiunta al t.I del cap. XI, ora presso il copista poi in tipografia. Il lavoro del Grossi cui s'allude è il già citato poema *I Lombardi alla prima crociata*, allestito in parallelo a PS (v. la scheda n. 1).

65. Saggio sulla carestia.  
Appunti autografi del Manzoni in margine al romanzo.  
(BASSI 75)

#### Manz.VI.I, cc. 17-40

Appunti sulla carestia in forma di schema generale, per servire a una trattazione futura sull'argomento. Lavorando sul cap. XII del t.II, il M. dilatò oltremisura i materiali sulla carestia, tanto che fu poi costretto dall'economia narrativa a rinunciare in gran parte, espungendo parecchi fogli e annotando su altri *ex novo* una traccia del lavoro.

66. Lettera del Manzoni a Eustachio Degola, da Milano, 15 maggio 1825.  
Copia non autografa (aut. non rintracciato: v. ARIETI, I, p. 882).  
(ARIETI, n. 218)

#### Manz.Ant.IX.B.XI, 81

Importante documento per individuare i tempi di lavorazione del t. II (più incerti, poiché manca la copia della censura, quindi non soccorrono le date del visto). Scrivendo al padre Degola, seguace delle dottrine di Port-Royal e intimo dei Manzoni dal 1809-1810 durante il soggiorno parigino, il M. informa pur con elegante riserbo («Come mai avete la bontà d'interessarvi alle bazzecole che escono dal mio calamaio?») dello stadio del romanzo, non risparmiandosi le rigide condanne che il grande giansenista Nicole - «il vostro e mio Nicole» - riservò agli scrittori d'invenzione, «*empoisonneurs publics*». Questi i preziosi ragguagli concreti: «ho dato al torchio il 2° volume, e fra tre o quattro mesi, spero di aver fatto lo stesso del 3° ed ultimo». E se in realtà per il terzo tomo si dovrà aspettare sino al 1827, il II tomo (capp. XII-XXXIV) era stato appena inviato in tipografia, poiché una lettera del Fauriel a M.me Clarke del 4 maggio attesta che «l'impression (...) n'est pas commencée» (v. ARIETI, I, p. 883).

67. Lettera autografa del Manzoni a Luigi Rossari, s.d. [Brusuglio, giugno 1825]  
(ARIETI, n. 220)

#### Manz.B.I.97

La lettera è relativa alla stampa del t.II. Ma la correzione qui caldamente invocata (bianco come un panno lavato anziché

curato, nel cap. XIII, PS ediz. Ferrario, p. 46) in nome della «lingua toscano-milanese che vagheggiamo insieme», non fu in realtà inserita a testo. L'appello alla «lingua toscano-milanese» ha riscontro nelle note manzoniane sul *Vocabolario della Crusca* al lemma BIANCO, quando il M. scopre con piacere che l'espressione «bianco come un panno lavato» appartiene all'uso sia milanese sia fiorentino (v. MANZONI, *Postille*, p. 54 alla voce BIANCO, e *Prefazione*, p. VII ss.).

68. Seconda minuta. Tomo III, cap. XXXIV, cc. 259 v e 261 r.  
Stesura autografa.  
(BASSI 73)

#### Manz.B.IV

La stesura del celebre episodio della madre di Cecilia si rivela molto travagliata all'esame delle carte autografe, e finisce per recuperare, ormai eccezionalmente, vecchi fogli di FL. Avviato l'episodio sul nuovo f. 130, esso viene cassato con fregghi diagonali e una nota autografa in margine indica l'appiccico con «l'altra serie di fogli», otto tratti dal IV tomo di FL e non rinumerati (74-81). A c. 261 r. (del vecchio f. 74) è ripetuto lo stesso segno per mostrare l'appiccico e la prosecuzione del testo con materiali di FL.

69. Copia d'altra mano per la censura.  
Tomo III, frontespizio.  
(BASSI 74)

#### Manz.B.V.

Particolarmente faticosa fu l'elaborazione del tomo III, che nel maggio 1825 (v. scheda n. 66) il M. s'illudeva invano di sbrigare nel giro di «tre o quattro mesi». Al contrario, il visto del censore Bellisomi e l'*imprimatur* recano la data del 7 luglio 1826, ma sono relativi a un blocco di soli quattro capitoli (XXV-XXVIII). Come ha ben visto Ghisalberti (*Note a PS 1827*, pp. 693-4, 697) il lavoro continuò a procedere e a essere passato in Censura quindi in tipografia per blocchi sino alla primavera del 1827: capp. XXIX-XXXII, secondo blocco; XXXIII-XXXV, terzo; XXXVI-XXXVIII, quarto e ultimo.

70. Lettera autografa del Manzoni a Claude Fauriel, da Brusuglio, 10 settembre 1826.  
(ARIETI, n. 243)

Milano, Bibl. Ambrosiana S.P.29  
Da Brusuglio, e grazie all'interessamento di Grossi e Rossari, il M. invia tramite la contessa di Belgioioso che parte per Parigi «un paquet de 14 feuilles imprimées de mon 3.e vol.e». Il destinatario è A. Trognon, già traduttore del *Carmagnola* (Paris, Ladvocat, 1822), e ora desideroso di volgere il romanzo in edizione simultanea all'italiana (in realtà il primo traduttore francese fu P. J. Gosselin con *Les fiancés*, Paris, Dautherau, 1828).

71, 72. *I Promessi Sposi*. Bozze di stampa con varianti autografe del Manzoni.  
(BASSI 82)

#### Manz.V.S.XI.2,3

Tra le poche bozze superstite, se ne vedono due. 71: relativa alla p. 42 dell'edit. Ferrario: con l'aggiunta di qualche addendo il M. incrementa un già folto catalogo nominale (il sogno turbolento di don Abbondio, cap. II) (sul catalogo nominale come istituto stilistico tipico della "narrativa" portiana, e in quanto tale adibito largamente dal M., si veda ISELLA, pp. 217-22). 72: p. 279 dell'ediz. Ferrario: la correzione è tanto impegnativa anche in quest'estrema fase del lavoro da richiedere che venga allegata in sostituzione del brano da correggere una carta autografa (si tratta della presentazione di Federigo Borromeo, cap. XXII).



Frontespizio dell'edizione Ferrario (1827),  
con il visto del Censore e la data  
d'approvazione (9 giugno 1827). Datato  
1825, il primo tomo fu stampato nel 1824,  
ma uscì insieme con gli altri nel 1827.

# I PROMESSI SPOSI

STORIA MILANESE

DEL SECOLO XVII

SCOPERTA E RIFATTA

DA

ALESSANDRO MANZONI.

*1276. 21 1825*  
*1276. 1*

*Admittitur  
Bellisomi*

*116 Censura*

TOMO PRIMO.

*21. 6. 9 Giugno 1827*

*Imprimatur  
Zanatta*

MILANO

PRESSO VINCENZO FERRARIO

1825.

Il 15 luglio 1827, di primissimo mattino, la famiglia Manzoni, quasi al completo salvo l'ultimogenito Filippo, più i domestici – una numerosa comitiva – partiva in carrozza da Milano alla volta della Toscana. Un viaggio di svago e vacanza per la gran parte dei partecipanti; di conforto per la debole salute di Enrichetta nelle gradevoli e prolungate soste marine di Genova e dintorni; ma per il capofamiglia anche e soprattutto un viaggio di lavoro, di curiosa esplorazione, e di verifica puntuale del suo progetto linguistico. Un viaggio infatti da anni desiderato e atteso, rinviato durante l'esecuzione del romanzo i cui tempi lunghi governarono tirannicamente l'autore oltre le previsioni.

L'edizione Ferrario, appena diffusa – nel giugno – di già reclamava ai suoi occhi esigenti e ambiziosi una revisione linguistica che la liberasse dall'involontaria oscillazione tra nativa confidenza lombarda, repressa, e un toscano studiato sui classici e sui vocabolari, in favore di una lingua unitaria, viva e comunicante (grande sogno democratico del Manzoni, favorito sia dagli ideali romantici e risorgimentali, sia dalla dimestichezza con la ben dissimile e infatti invidiatissima situazione francese). L'unica lingua che potesse offrire tali garanzie pareva da tempo al Manzoni il toscano, e in tale direzione era già stata condotta la riscrittura 1824-1827. Ma, sondato pazientemente sui libri, si trattava ora di sperimentarlo – quel toscano – nell'uso quotidiano e vivente. Dunque l'immersione fiorentina del settembre 1827 segnò un momento prezioso e addirittura entusiasmante del lavoro: feconda in particolare la frequentazione del Gabinetto Vieusseux, dove «Papà va ogni giorno» (così Giulietta a Giacomo Beccaria, in una confidenziale lettera del settembre, v. al n. 76). Qui il Manzoni conobbe Pietro Giordani, Gino Capponi, più fuggacemente il Leopardi, e qui inoltre esse – o s'ebbero – gli scrutinatori e i consulenti delle sue ricerche: Giovan Battista Niccolini e Gaetano Cioni. L'ottimismo che deriva da questa consuetudine quotidiana è tale che il Manzoni, per solito prudentissimo, il 17 settembre arriva a scrivere al Grossi di curarsi poco delle già numerose contraffazioni e ristampe non autorizzate del romanzo: «Facciano un po' quel che vogliono, ch'io intanto sto preparando la mia seconda corretta e accresciuta». Il lavoro linguistico è pieno di scoperte o conferme, che inducono a ben sperare: in particolare, certe affinità tra locuzioni toscane e milanesi vengono puntualmente annotate nella lettera al Grossi con il sapore dell'allettante primizia. I colloqui con i consiglieri fiorentini danno al Manzoni la sensazione di raccogliere «bei vocaboli cristiani (...) in cambio degli arabi ch'io (...) ho portato costà» (così al Cioni in una lettera

scritta appena reduce da Firenze, 10 ottobre, v. ARIETI, n. 267). Il ritorno a Milano è destinato però inevitabilmente ad attutire tante speranze. La strada intrapresa, e l'unica che continua a parergli percorribile – la ricerca della fiorentinità viva e attuale – esigeva quanto nessuna altra interlocutori presenti e solleciti: ciò insomma che aveva reso insostituibilmente preziose le giornate toscane. A questa capitale carenza non ripararono i rapporti epistolari (tutto sommato abbastanza esigui), né le pur festeg-giatissime ma parziali note e postille fornite in tempi diversi dai vari consulenti (oltre al Cioni e al Niccolini, anche Giuseppe Borghi e Guglielmo Libri) vuoi in margine al *Vocabolario Milanese-Italiano* del Cherubini vuoi in rapporto alla ventisettesima. Sconforto e sfiducia invadono infatti la lettera del maggio 1836 al Cioni, oppressa dal peso dei disagi nervosi che inducono, e di ciò il Manzoni si scusa, non certo a “sgorbi” ma sì a “sconcordanze”: dopo tante illusioni, l'auspicato accertamento del linguaggio familiare e quotidiano si rivela infatti difficilmente eseguibile nel solitario studio di Brusuglio o di via del Morone (v. la scheda n. 82). Né, nonostante l'estrema discrezione epistolare al riguardo, è possibile dimenticare che gli anni 1833-1834 furono travagliati da dolorosi lutti domestici: la morte della moglie (1833) e della primogenita Giulietta (1834).

Il secondo matrimonio, con Teresa Borri Stampa (2 gennaio 1837), pare restituire la serenità necessaria a rimettere in cantiere l'annoso progetto di edizione variata del romanzo. La spinosa rielaborazione linguistica, già accantonata nella lettera al Cioni del 1836, riceve nuovo impulso dal 1839 grazie alla frequentazione fortuita e assidua, tanto più tra 1841 e 1842, di una fiorentina, Emilia Luti. Non una letterata, non una colta grammatica, è chiamata questa volta a prestare consulto intorno al grande romanzo, bensì una modesta governante. Pesi quanto pesi nei fatti la sua collaborazione sull'opera, certo il Manzoni sembra ricavarne quella positiva fiducia, quella tangibile solidità che già aveva respirato nelle dotte conversazioni fiorentine quando aveva sperato imminente la proverbiale «risciacquatura». Nel frattempo il progetto della seconda edizione s'era rivitalizzato anche per altro verso. Confortato dall'incoraggiamento di familiari (la moglie e il genero Massimo d'Azeglio) e amici (il Grossi *in primis*), il Manzoni coltivava dal 1837 il desiderio di uscire con un'edizione particolare, impreziosita da numerose illustrazioni, sul modello di celebri e recenti imprese francesi (*Don Chisciotte*, *Gil Blas*, il *Gulliver* di Swift, Molière, La Fontaine) delle quali non a caso la biblioteca di casa Stampa era riccamente e perfino eccezionalmente fornita. La complicata

avventura – che si chiuse per il Manzoni editore in proprio con pesanti danni economici – è stata ricostruita minuziosamente da Marino Parenti nel 1945 e ripercorsa ora con attenzione specifica alle vicende illustrative da Fernando Mazzocca.

Nel 1837 stesso, il pittore per primo designato fu com'è ben noto Francesco Hayez, molto vicino da anni agli Stampa. Forni l'indispensabile ausilio tecnico dalla Francia Bianca Mojon Milesi, amica da tempo dei Manzoni e ora residente a Parigi, che procurò l'intagliatore su bosso, l'ottimo Lacoste. E tuttavia, poiché le prime prove di Hayez non soddisfecero le aspettative e altre non ne furono tentate, la collaborazione non andò in porto. La scelta cadde infine (1839) su Francesco Gonin, grazie alla mediazione del d'Azeglio; e alla selezione e al coordinamento degli incisori fu deputato Luigi Sacchi, che in un viaggio a Parigi raccolse un drappello di xilografi (essendo la tecnica dell'intaglio su legno ancora sconosciuta in Italia). Numerosi però i dissensi e i malumori, non ingiustificati si direbbe stando agli esiti dell'onerosa impresa: per il *côté* di casa Beccaria (e dietro s'indovinano, chi voglia, dissapori familiari più profondi) se ne fa carico il cugino Giacomo, premurosamente rintuzzato dal Manzoni (in una lettera del 1839, v. qui n. 87) con una serie diligente di obiezioni molte delle quali il tempo mostrerà fallaci. Ma anche la devota Bianca Mojon Milesi, già coinvolta nell'iniziativa e capace esecutrice, disapprova energicamente: tuttavia, secondo le ipotesi di Parenti, la sua vibrata lettera contro certe scelte manzoniane (la direzione del Sacchi, la sprovveduta spedizione parigina) fu scritta ma forse mai spedita (v. qui alla scheda n. 90). Se il corredo illustrativo poteva allettare il Manzoni per l'originalità, un motivo pressante lo induceva a insistere nel progetto pur oneroso: una tale edizione, che pareva a buona ragione irriproducibile, rappresentava la risposta più conveniente alle numerose contraffazioni (mancando allora ogni legge a tutela del diritto d'autore). L'assillo delle stampe pirata, e la speranza d'opporvisi grazie all'edizione illustrata, emergono nitidamente nel messaggio del 23 ottobre 1839 al traduttore francese Jean Baptiste de Montgrand (la mancanza d'autografo non ne permette l'esposizione, ma v. ARIETI, n. 530). Al Montgrand (che tradurrà il testo come già aveva fatto per la prima edizione; oltreché per gli *Inni Sacri* e *Il cinque maggio*), il Manzoni offre un nitido sunto dei suoi programmi di lavoro: l'edizione illustrata sarà il «seul moyen qui me reste d'en donner une revue par moi, sans avoir à soutenir une lutte toujours

inégal avec les contrefacteurs»; essa conterrà una minuta e minuziosa revisione linguistica («une foule de corrections de détail, surtout pour la partie de la langue»); e, strutturalmente, l'aggiunta di «un très petit ouvrage (...) qui est l'histoire du procès mentionné au chapitre 32 des *Fiancés*» (naturalmente, la *Colonna infame*). Più analitica e grondante di buon senso spicciolo destinato a rivelarsi illusorio, la lettera al renitente cugino Beccaria riprende parte delle ragioni accennate al Montgrand, insistendo su quelle economiche (v. qui alla scheda n. 87). In realtà, le tecniche di riproduzione litografica, ormai molto avanzate quanto alla celerità dell'esecuzione se non alla perfezione dei risultati, rischiarono imprevedibilmente di vanificare la laboriosissima operazione d'autore immettendo sul mercato ristampe a basso costo. E fu proprio Giacomo Beccaria che nel 1841 con altri amici napoletani si adoperò con abilità diplomatica per bloccare la contraffazione napoletana minacciata da Gaetano Nobile, evitandone gli ingenti danni finanziari (v. scheda n. 95). Mentre l'amico Marcellin de Fresne s'occupò di analoghi problemi sul fronte francese, rintuzzando l'iniziativa dell'editore parigino Baudry (v. schede nn. 96-97).

Oltre a questi gravosi assilli, la vicenda conobbe altre noie e disavventure: beghe con il Sacchi, scarsità di vendite, e per finire una vertenza con il Guglielmini che fu sbrigata dal figlio Pietro. L'opera uscì in dispense tra novembre 1840 e novembre 1842 (assommando un totale di 180 fascicoli), con una tiratura altissima (10.000 esemplari). Il suo allestimento richiese come s'è visto molte e disparate forze in campo, per lo più esterne rispetto al *milieu* tutto milanese della ventisettana: il fronte dei fiorentini, dai letterati alla governante; il sodalizio con gli artisti (Gonin, Sacchi, e la cerchia variegata di incisori per lo più stranieri); l'alleanza utilissima con i diplomatici parenti e amici per sventare i tentativi di riproduzione. Mutati i collaboratori (da tempo lontano il Visconti, che morirà nel 1841; lontani e dispersi gli uomini del «Conciliatore»; ancora vigili e vicini almeno il Grossi, il Cattaneo, il Rossari); mutatissimo lo stesso ambiente familiare; spostati gli interessi linguistici sempre più dalla dialettale Milano alla centripeta Firenze; il Manzoni conserva il desiderio d'allora che la sua officina, riparatissima nel momento cruciale della scrittura, sia però durante altre fasi del lavoro (le ricerche preliminari di vario tipo, i dubbi, le revisioni, l'ausilio tecnico questa volta indispensabile su più fronti) affollata d'uomini, o meglio d'amici.

«Settantun lenzuolo  
da risciacquare, e  
un'acqua come Arno»

75. Lettera autografa del Manzoni a Tommaso Grossi, da Firenze, 17 settembre 1827.

(ARIETI, n. 265)

Milano, Archivio Storico Civico, Fondo Grossi, cart. I, fasc. 3

Notevole soprattutto il resoconto dettagliato delle ricerche linguistiche condotte a Firenze, volte sia alla «revisione della mia tiritera» (così, o «cantafavola» o «filastrocca», o al Fauriel «*fatras*», con la stessa ironia riduttiva dei proverbi «venticinque lettori», il M. usava denominare nelle lettere il suo romanzo), sia all'approfondimento di problemi più generali che stavano molto a cuore a lui come agli amici milanesi («Spero (...) di portarti un buon numero di note mie e d'altri»). Nelle sue inchieste fiorentine, il M. riconosce con piacere parecchie locuzioni concordi con il dialetto milanese (v. già il suo entusiasmo analogo negli spogli vocabolaristici documentati alla scheda n. 67); e le scoperte più allettanti riferisce già all'amico come ghiotta primizia («non è che un saggio dei tanti altri modi lombardo-toscani, che vo raccogliendo, e di cui v'ho a empire o a romper gli orecchi»). I collaboratori nella revisione toscana sono indicati in Giambattista Niccolini, poeta e tragediografo, e in Gaetano Cioni, che fu tra i fondatori dell'«Antologia» Vieusseux. I «settantun lenzuolo» sono naturalmente i fogli dell'edizione Ferrario da «risciacquare» grazie alle eccezionali cure di «lavandaie come Cioni e Niccolini». Notevole infine il cenno all'edizione fiorentina «in sei volumetti» adorna di un'incisione per volume (presso G. Ducci, 1827), dove già si può cogliere un primo segno dell'attenzione del M. alle edizioni illustrate.

76. Lettera autografa di Giulietta Manzoni a Giacomo Beccaria, da Firenze, 4 settembre 1827.

Manz. B. XVI, 24/8

Resoconto del soggiorno fiorentino del padre: lunghe passeggiate con il figlio Pietro, e frequentazione continua del Vieusseux («dice (...) sempre un benone di Firenze che finisce per lui nella lingua»).

77. Appunti linguistici autografi del Manzoni risalenti forse al soggiorno fiorentino.

Manz. XV, A<sup>3</sup>

In un plico di materiali autografi disparati, alcuni fogli (accomunati da una filigrana indubbiamente «toscana», che reca su una carta la dicitura «al vivo in Toscana» e sull'altra «conte/Alessandro Cervini») contengono appunti che in forma di tabella a due o tre colonne ospitano un confronto tra locuzioni e usi milanesi e corrispondenti toscani, desunti dagli *autographes* già attentamente spogliati (Lippi, Berni, Cecchi, Lasca). Spesso (ma non sempre) il dilemma è risolto con l'aggiunta del responso dei consulenti sull'«uso vivente» fiorentino: in tal caso alcuni fogli recano l'etichetta autografa «Niccolini-Cioni» o viceversa (con il tutt'altro che raro scempiamento lombardo applicato al cognome del letterato fiorentino). Alcuni di questi fogli (ff. 29, 30, 48, ecc.) portano più esplicitamente l'indicazione «Riveduto con Cioni» o formule analoghe, che ne segnalano l'allestimento durante i colloqui a Firenze o subito dopo, sulla base ancora freschissima di appunti.

78. Lettera autografa del Manzoni a Gaetano Cioni, da Milano, 6 novembre 1827.

(ARIETI, n. 269)

Manz. B. I, 25

Cerimonioso invio, con il pretesto dell'amicizia tra i due figli (Pietro M. e Gerolamo Cioni - detto qui Momo), di una copia dell'edizione Ferrario perché il Cioni possa annotarvi le sue auspicate postille linguistiche. Affettuosa evocazione di casa Cioni sulla fiorentinissima via del Campuccio.

79. Lettera autografa del Manzoni a Gaetano Cioni, da Milano, 24 novembre 1828.

(ARIETI, n. 304)

Firenze, Bibl. Moreniana

A conferma della duplice collaborazione che il M. attende fervidamente dall'amico fiorentino: la revisione dell'ed. Ferrario «in modo che un lettore toscano non abbia a trovarsi mai fuor di casa nella seconda lettura (chi avrà il coraggio di farla) come gli sarà troppo spesso accaduto nella prima»; la postillatura del Cherubini.

80. Lettera autografa del Manzoni a Giuseppe Borghi, da Milano, 25 febbraio 1829.

(ARIETI, n. 309)

Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, N. A. 702

Anche il canonico Borghi fu tra i letterati fiorentini che prestarono la loro opera alla revisione toscana di PS. Qui, dopo una minuziosa discussione stilistica e linguistica di tre *Inni sacri* composti dal Borghi (che li pubblicherà nel corso del 1829), il M. ringrazia calorosamente del Cherubini postillato da Borghi e Cioni, evidentemente giunto in quei giorni da Firenze; e insiste sui problemi linguistici dello scrittore non toscano che suo malgrado «ignora una buona parte della lingua colla quale ha da sgorbiare». La lettera, documento notissimo, compendia con sagacia memorabile alcuni capisaldi dell'operazione linguistica del M.: predilezione per l'uso, piuttosto che per la lingua degli autori spesso estinta; utilità dei vocabolari ma loro lacune nel senso suddetto; preziosa consultazione da parte del M., al fine di «arrivar dal noto all'ignoto», di due singolari «turcimanni»: il vocabolario italiano-francese (vedilo esposto al n. 55), e il milanese-italiano (n. 54). A quest'ultimo, le postille fiorentine dei due amici hanno ora aggiunto quel più di vivezza che gli mancava. (Sulla postillatura del Cherubini a quattro mani, v. già la lettera al Borghi del 16 giugno 1828 - ARIETI, n. 293). Da notare infine che in una lettera più tarda (8 febbraio 1836) al Cioni (ARIETI, n. 466), il M. torna a ringraziare dell'ulteriore lavoro al «Vocabolario Milanese»: dunque, come commenta ARIETI, II, p. 709, la copia del Cherubini fece in data incerta altri viaggi Milano-Firenze e ritorno (e in uno di questi viaggi - forse 1845 - fu coinvolto anche Giuseppe Giusti). La

revisione, che non s'arresta al traguardo del romanzo, testimonia di un programma più ampio del M. di apprestare una serie di vocabolari dei vari dialetti italiani, per soddisfare l'esigenza di «arrivar dal noto all'ignoto».

81. Lettera autografa di Guglielmo Libri al Manzoni, s.d. [Parigi, 1830].

(ARIETI, I, Note, pp. 976-7)

Manz. B. XXIII, 67

Altro fiorentino aggregato alla laboriosa impresa manzoniana fu lo scienziato Guglielmo Libri, esule in Francia dal 1830 e introdotto presso il Fauriel dal M. stesso (v. lettera n. 352, ARIETI), compromesso in séguito da grave scandalo (v. ARIETI, I, p. 975). Il Libri, probabilmente conosciuto durante il soggiorno fiorentino, restituiti tra 1830 e 1832 al M. alcuni fogli del Cherubini sottoposti alla consueta annotazione toscana («Finalmente, vista la mia infingardaggine, posso mandarle il secondo foglio del Vocabolario Milanese postillato e insudiciato»). Le pagine del Cherubini corrette dal Libri si conservano in Manz. XII, A. 39/9.

82. Lettera autografa del Manzoni a Gaetano Cioni, da Milano, 3 maggio 1836.

(ARIETI, n. 470)

Prato, Bibl. Roncioniana

Ultima consulenza linguistica prestata dal Cioni (o almeno, ultima lettera nota). Il M. ringrazia, pur tra le penose «affezioni nervose» che lo tormentano, della scrupolosa traduzione toscana della voce francese *Messe* del Vocabolario dell'Accademia Francese (richiesta da lui l'8 febbraio, con la lettera n. 466, in evidente relazione con l'opera linguistica cui stava attendendo, appunto *Sentir Messa*). Un cenno tanto sobrio quanto amaro alle due opere cruciali per le quali sembrano ora mancare le forze: lo scritto linguistico («è uno struggermi senza costrutto»); la revisione del romanzo, irrealizzabile senza l'assistenza dei consiglieri fiorentini («ho non so s'io dica prorogato o posto da canto il disegno di rimetter le mani in un tale lavoro»).

83. Note linguistiche autografe di Gaetano Cioni riferite ai *Promessi Sposi* (ed. Ferrario). Qualche postilla del Manzoni. (BASSI 90)

Manz. B. VI. 6

F. 1 e cc. 3 di più tipi e formati.

84. Note linguistiche autografe di Giovanbattista Niccolini riferite ai *Promessi Sposi* (ed. Ferrario). Qualche nota del Manzoni. (BASSI 91)

Manz. B. VI. 7

Cc. 24.

85. Lettera autografa del Manzoni a Gaetano Cattaneo, s.l., s.d. [Brusuglio, agosto 1837]. (ARIETI, n. 489)

Manz. B. XXXII. 31

In merito alla tentata collaborazione per l'edizione illustrata con il celebre Francesco Hayez. La collaborazione fu agevolata dalle premure dell'amica Bianca Mojon Milesi, che da Parigi aveva inviato a mo' di prova un bosso intagliato (su disegno di Louis Boulanger), i materiali di lavoro necessari, e una serie di chiarimenti tecnici stesi dall'incisore Lacoste (e leggibili in PARENTI, p. 118). Il disegno di Boulanger (la morte di Don Rodrigo) piacque tanto da rientrare di lì a qualche anno tra le illustrazioni del volume (e il Boulanger è ringraziato con il biglietto n. 496). Il M. prega l'amico Cattaneo di condurre Hayez a Brusuglio per prendere accordi.

86. Lettera autografa del Manzoni a Bianca Mojon Milesi, da Brusuglio, 21 settembre [1837]. (ARIETI, n. 490)

Manz. B. XXXIII. 95

Alla gentilissima amica, per accompagnare l'invio a Parigi, tramite Sigismondo Trechi, dei disegni dell'Hayez destinati a essere intagliati dal Lacoste (v. scheda n. 85). Com'è noto, i tentativi di Hayez non ebbero fortuna, e la collaborazione sfumò nel nulla: la delusione del M. espressa peraltro con il consueto riserbo, si legge in una lettera dell'8 ottobre 1838 alla Milesi (ARIETI, n. 510). (I legni sono conservati a Brera, e riprodotti in PARENTI, p. 417).

87. Lettera autografa del Manzoni a Giacomo Beccaria, s.d. [dicembre 1839]. (ARIETI, n. 540)

Manz. B. I. 12

Dettagliato esame dell'edizione illustrata per additarne al cugino, ostile al progetto, pregi e vantaggi (anche economici): volontà di difendersi dalle numerose contraffazioni grazie alla presenza delle illustrazioni e all'uscita in dispense; prevedibilità totale di spese e di copie vendute. Tra i modelli delle edizioni illustrate, il M. cita le recenti francesi: *Gil Blas*, *Don Quichotte*, *Gulliver* e *La Fontaine*, tutte presenti in casa Stampa o Manzoni (v. MAZZOCCA, p. 116).

88. I *Promessi Sposi* nell'edizione Ferrario, con le correzioni autografe del Manzoni in vista della stampa variata.

Manz. XIII. 102-104

Nell'occhiello, dedica al figlio Piero. Questo l'esemplare inviato in tipografia. Oltre alle varianti autografe, numerose e spesso di decifrazione non semplice, non mancano segni e persino nomi dei tipografi che badavano alla composizione. L'intrico delle correzioni fa ripensare alle fedeli parole al Montgrand (23 ottobre 1839, ARIETI, n. 530): «Cette édition aura une foule de corrections de détail, surtout pour la partie de la langue». Il testo include anche qualche postilla e consiglio linguistico di mano di Emilia Luti, la giovane istitutrice fiorentina che in casa d'Azeglio accudiva dal 1838 alla piccola Rita. Nel 1839, durante un soggiorno estivo a Brusuglio della Luti, il M. la frequentò utilmente traendone profitto per i suoi dubbi linguistici, e dal 1841 ottenne d'averla ospite presso di sé per qualche tempo come consigliera per la revisione del testo.

89. Foglietti autografi di Emilia Luti: appunti linguistici per i *Promessi Sposi*. (ARIETI, III, Appendice, LI)

Manz. B. VIII. 9

Databili all'incirca all'autunno-inverno 1839-1840, dopo il soggiorno della Luti a Brusuglio (v. ARIETI, III, pp. 889-90). Offrono una serie sparsa e varia di consigli linguistici e idiomatici, in risposta a quesiti manzoniani, relativi al testo di PS. (v. anche la scheda 88).

90. Lettera autografa del Manzoni a Francesco Gonin, da Milano, 2 gennaio 1840. (ARIETI, n. 541)

Manz. B. I. 55

Francesco Gonin, pittore torinese ed esperto litografo, prestigioso affrescatore degli appartamenti reali a Racconigi e a Torino, amico di Massimo d'Azeglio, fu da questi introdotto presso il M. e soggiornò a Milano nel dicembre 1839 per definire concretamente i particolari dell'impegnativa impresa (Gonin era infatti nuovo alla tecnica xilografica: v. MAZZOCCA, pp. 131-7). L'affettuosa lettera del M., di poco posteriore al soggiorno milanese del Gonin, già ne rimpiange la presenza e ne auspica caldamente il ritorno: come sarà in quasi tutti i messaggi successivi, insinuanti al proposito, garbatamente e ostinatamente: «Il male è che i disegni non ci bastano, e ci vorrebbe anche Gonin. Per verità tu ci hai avvezzi male. Basta; ti aspettiamo a buon conto fra due mesi al più; e spero per un buon tratto di tempo; e poi e poi... ho anche speranza che Milano sarà il tuo paese» ecc. In realtà il Gonin si limitò a tornare brevemente a Milano nell'estate 1840.

L'allusione iniziale della lettera («Je ne vois rien venir, ma sento parlar di venuta») è diretta alla spedizione parigina di Luigi Sacchi (nipote del più famoso Defendente), coordinatore della parte relativa alle incisioni. A Parigi il Sacchi si era recato nell'autunno-inverno 1839 per provvedersi di intagliatori esperti. La ricerca parigina del Sacchi infastidì Bianca Mojon Milesi, che mise in guardia il M. da eventuali danni artistici ed economici, invitando ad appoggiarsi a più abili incisori e a più solidi editori francesi o londinesi (ma la lettera, datata 6 novembre 1839 e riportata in PARENTI, pp. 226-7, non fu forse mai spedita: v. PARENTI, p. 34).

*scopri  
il nuovo  
cammino*  
~~scopre~~ la chioma folta del fico che sopravanza ~~sulla cinta~~ del cortile, ~~in~~ la finestra della sua stanza; e seduta com'era ~~nel~~ fondo della barca, appoggiò il gomito sulla sponda, chinò su quello la fronte, come per dormire, e pianse segretamente.

*levati*  
Addio, montate sorgenti dalle acque, ed ~~ovate~~ al cielo; cime ineguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente non meno che lo sia l'aspetto dei suoi più famigliari; torrenti dei quali egli distingue lo seroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! Quanto è tristo il passo di chi cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla fantasia di quello stesso che se ne parte volontariamente, tratto dalla speranza di fare altrove fortuna, si disabbelliscono in quel momento i sogni della ricchezza; egli si maraviglia d'essersi potuto risolvere, e tornerebbe allora indietro, se non pensasse che un giorno tornerà dovizioso. Quanto più s'avanza nel piano, il suo occhio si ritrae ~~frastuono~~ e stanco da quella ampiezza uniforme; l'aere gli ~~spira~~ gravoso ~~con una vita~~; s'inoltra mesto e disattento nelle città tumultuose, le case aggiunte a case, le ~~strade~~ che sboccano nelle ~~strade~~ pare che gli tolgano il respiro;

91. Lettera autografa del Manzoni a Francesco Gonin, da Milano, 27 gennaio 1840. (ARIETI, n. 543)

Manz. B. I. 55

Ci si rallegra del ritorno del Sacchi in compagnia dei tre intagliatori prescelti (Bernard, Pollet e l'inglese Sheeres; Loiseau fu aggregato in un secondo tempo). Entusiasmo del M. per la qualità degli incisori (e cita a referenza il loro contributo alle edizioni illustrate francesi già menzionate nella lettera al cugino Beccaria: v. la scheda n. 87); e consenso del Sacchi di fronte ai disegni del Gonin. Nel contempo, qualche garbata riserva sul disegno del Gonin di Lucia «in atto di fuggire» (v. in MAZZOCCA, fig. 54c, d, il confronto tra la prima versione e la seconda, corretta).

92. Contratto originale stipulato tra Alessandro Manzoni e i tipografi Guglielmini e Redaelli. Milano, 13 giugno 1840.

Manz. V. S. XII. 3

Oltre alle firme dei tre contraenti, si vedono anche quelle di tre testimoni: il Grossi, il Ferrario, e Leopoldo Maderna, fatto di Brusuglio.

93. Istruzioni agli artisti per le vignette.

Autografo del Manzoni. Ff. 55. (BASSI 78)

Manz. Cofanetto 12. A. XXX. 8 e XXX.9

Puntuatissimo programma della parte grafica allestito dal M., che si riservò la coordinazione integrale dell'impresa, con grande attenzione al rapporto tra testo e immagine. Già edito in PARENTI, pp. 129-149 (ma va accolta la proposta di ARIETI, II, p. 748, che corregge l'erronea lettura di frontespizio «morto» in «muto»); e ora analizzato in MAZZOCCA, pp. 145 ss. Com'è ben noto, al Gonin si affiancarono, ben più sporadicamente, altri disegnatori (P. Riccardi, L. Riccardi, F. Moja, L. Bisi, G. Sogni, oltre che d'Azeglio stesso).

*difficile  
lungo  
si apre  
il braccio*

*||*

*||*

*|| viva diguata ||  
|| per la emoi  
|| strada ||*

94. Lettera autografa del Manzoni a Gaetano Cattaneo, s.l., s.d. [Brusuglio, estate 1840]. (ARIETI, n. 562)

Manz. B. XXXII

Il prezioso Cattaneo è invocato anche per la ricerca iconografica in vista delle illustrazioni: qui il M. domanda soccorso per «ritratti fededegni» di illustri personaggi storici menzionati nel romanzo (e che di fatto entreranno nelle vignette).

95. Lettera autografa del Manzoni a Giacomo Beccaria, da Milano, 20 febbraio 1841. (ARIETI, n. 596)

Manz. B. I. 12

Sulla delicata vicenda della contraffazione minacciata dall'editore napoletano Gaetano Nobile. Il M. aveva già reagito all'iniziativa del Nobile inoltrando nel gennaio un vibrato ricorso al ministro della polizia del Regno di Napoli, marchese del Carretto (v. ARIETI, n. 592), e nel contempo avvisando Giacomo Beccaria (v. ARIETI, n. 593). Qui torna sull'argomento, invocando a suo possibile sostegno analoga pirateria in atto: la contraffazione milanese della *Storia d'Italia nel Medioevo* del Troya, che «potrebbe esser soggetto d'una doppia trattativa». Ad opera del Beccaria e grazie al sostegno del marchese del Carretto e d'altri amici (il generale Carlo Filangeri, l'ambasciatore d'Austria a Napoli conte von Lebzelter) coinvolti nella difesa dei diritti del M., il Nobile fu infine costretto a desistere (v. ancora ARIETI, II, p. 773).

96. Minuta autografa di una lettera del Manzoni a Marcellin De Fresne, [Milano, 13 maggio 1842]. (ARIETI, n. 640)

Manz. B. I. 45

Se nel 1841 il M. fu travagliato dalla vicenda Nobile (v. scheda precedente), l'anno successivo dovette affrontarne una altrettanto sgradevole con il libraio Louis Claude Baudry, già suo editore in Francia (ma in lingua italiana) dal 1827, e che nel 1842 iniziava senz'autorizzazione la ristampa dell'edizione illustrata. Fu in questo caso l'amico Marcellin De Fresne – e in subordine il fratello Jacques – ad occuparsi della trattativa, che si concluse con la stampa parigina di un anticipo dell'edizione di *PS*, a salvaguardia dei diritti d'autore (v. scheda seguente). Su tutta la questione, v. PARENTI, pp. 85-98.

97. *I Promessi Sposi*.

Capitolo XXXV, con molte correzioni e aggiunte inedite.

*Storia della colonna infame*, capitolo I, inedito.

Da Alessandro Manzoni. Parigi, Stamperia di Vinchon, 1842.

Misc. Manz. B. I. 32.

V. scheda precedente.

98. *I Promessi Sposi*.

Edizione Guglielmini e Redaelli. Bozze di stampa in colonna con abbondante revisione autografa. (BASSI 86)

Manz. XXX. 18.

99. *I Promessi Sposi*.

Edizione Guglielmini e Redaelli. Bozza impaginata con varianti e note autografe.

Manz. XXX. 17

La pagina esposta porta, oltre a una correzione autografa, anche una postilla del M. a piè di pagina che raccomanda la variante (l'inversione di due parole) soltanto «se s'è ancora in tempo, e se si può senza disturbo».

100. Registro delle spese di stampa tenuto dal Manzoni per l'edizione illustrata.

Ant. IX. B. II.3/A

La volontà del M. di seguire in ogni fase e in ogni aspetto la grande intrapresa è attestata dall'allestimento scrupoloso di un libro dei conti. Anche questo documento è riprodotto per intero in PARENTI, pp. 150-2.

101. Vari esemplari dell'edizione illustrata a confronto tra loro.

Alcuni includono anche fogli ricomposti. È il caso, come già indicava Ghisalberti in CATALOGO 1951, dell'esemplare dedicato a Teresa Stampa (Manz. XII A. 7) o di altri pure presenti *ib.* (VI. 1, già I. 71). Alla p. 403 (cap. XXI), si notino alcune varianti tra i vari tipi: oltre a poche divergenze interpuntive, nella 9ª riga dal basso gli esemplari XII A. 7 e VI. 1 leggono «spavento». Quelli XVI. 151 e VI. 33 leggono «terrore». La variante si registra in atto in una delle prove di torchio raccolte nei 5 voll. del cosiddetto *Tesoro* (Manz. XII. 87-91), dove appunto una correzione autografa marginale sostituisce «spavento» al precedente «terrore» in rigo.

La progettazione visiva  
dei *Promessi Sposi*

Le schede relative ai libri illustrati sono state redatte nel modo seguente: 1) nome e dati biografici degli incisori e dei disegnatori; 2) descrizione della tavola; 3) descrizione del volume, comprendente il nome dell'autore, dove non si tratti di opere anonime, la trascrizione integrale del frontespizio, seguita dalle note bibliografiche. L'occhietto è stato trascritto solo nei casi in cui contiene l'indicazione della collana cui l'opera appartiene, così pure le legature originali sono state descritte solo nei casi di particolare interesse. Sono state invece riportate integralmente, quando figurano, le note di possesso autografe. Le indicazioni bibliografiche in calce alle schede vengono date in forma abbreviata (autore, anno di edizione e numero della scheda o della pagina), con rimando alla citazione completa nella bibliografia in fondo al catalogo.

Salvo diversa indicazione, gli esemplari esposti appartengono alla Biblioteca Braidense, di essi si riporta solo la collocazione del libro in Biblioteca.

Alcune opere, appartenenti alla biblioteca del Manzoni a Brusuglio e di cui non è stato possibile il prestito, sono state sostituite con esemplari pure appartenenti alla Braidense.

Le sigle in calce alle schede corrispondono a  
M.D.L.C. (Maria De Luca Ciccarone),  
M.G.D.R. (Mariella Goffredo De Robertis),  
F.M. (Fernando Mazzocca).

Le schede relative ai libri illustrati sono state redatte nel modo seguente: 1) nome e dati biografici degli incisori e dei disegnatori; 2) descrizione della tavola; 3) descrizione del volume, comprendente il nome dell'autore, dove non si tratti di opere anonime, la trascrizione integrale del frontespizio, seguita dalle note bibliografiche. L'occhietto è stato trascritto solo nei casi in cui contiene l'indicazione della collana cui l'opera appartiene, così pure le legature originali sono state descritte solo nei casi di particolare interesse. Sono state invece riportate integralmente, quando figurano, le note di possesso autografe. Le indicazioni bibliografiche in calce alle schede vengono date in forma abbreviata (autore, anno di edizione e numero della scheda o della pagina), con rimando alla citazione completa nella bibliografia in fondo al catalogo.

Salvo diversa indicazione, gli esemplari esposti appartengono alla Biblioteca Braidense, di essi si riporta solo la collocazione del libro in Biblioteca. Alcune opere, appartenenti alla biblioteca del Manzoni a Brusuglio e di cui non è stato possibile il prestito, sono state sostituite con esemplari pure appartenenti alla Braidense.

Le sigle in calce alle schede corrispondono a  
M.D.L.C. (Maria De Luca Ciccarone),  
M.G.D.R. (Mariella Goffredo De Robertis),  
F.M. (Fernando Mazzocca).

102. Emilio De Amenti  
(Pavia 1845-1885)

*La lettura in famiglia di un punto  
commovente dei Promessi Sposi,*  
1876

Olio su tela, 127,5x160 cm.

Lungo la cornice, sopra: «Emilio  
De Amenti di Pavia», sotto:

«Concorso Frank 1876»

Pavia, Civica Pinacoteca

Malaspina

Il dipinto, con cui il De Amenti vinse il Concorso Frank nel 1876, rappresenta la visualizzazione più efficace di quello che fu e rappresentò il culto manzoniano nell'Ottocento. Gli officianti sono i membri di una famiglia borghese, riunita in un modesto salotto, dove è stato eretto un vero e proprio altare laico allo scrittore, presente attraverso una statuetta-lare, identificabile con quella dello scultore Filippo Biganoli, non a caso presente anch'essa nella Pinacoteca pavese. Alla sua benefica ombra tre fanciulle, strette l'una accanto all'altra, stanno leggendo, la maggiore ad alta voce seguita dagli sguardi ansiosi delle sorelle, un brano del capitolo ventesimo, dove si parla del tradimento di Lucia da parte di Gertrude, cui seguiranno tante sventure. Il pittore analizza le diverse reazioni di commozione delle tre giovani, mentre il padre, in atteggiamento quasi speculare a quello del Manzoni in effigie, vigila con la sua presenza rassicurante, condiviso dalla consorte, intenta, con un monito silenzioso quasi da chiesa, a difendere dalle intemperanze del più piccolo membro della famiglia la sacralità del rito domestico.

A rendere ancora più esplicito questo manifesto della strumentalizzazione pedagogica del romanzo, interviene la presenza di due stampe manzoniane appese alla parete, l'una ripresa da un celebre quadro di Bertini, facile testimonianza di quanto fosse diffusa l'immagine dei *Promessi Sposi* nel chiuso «piccolo mondo antico» della borghesia ottocentesca.

Bibl.: Zatti, 1984, pp. 122-23 (con bibliografia); Mazzocca, 1985, p. 9

F.M.



103. Domenico Gandini (Milano 1808-1863), su disegno di Rizzo, da Giuseppe Bertini (Milano 1825-1898) *Il ritorno di Lucia e Renzo dopo gli sponsali*, 1857  
 Incisione a bulino su rame, 193x262 mm (126x157). In alto a sinistra: «Rizzo dis.»; in alto a destra: «Gandini inc.»; didascalia: «Il Ritorno di Lucia dopo gli sponsali. Dipinto a olio di Giuseppe Bertini, di commissione del Barone D. Ferrante Frigerio»; in *Album / Esposizione di Belle Arti / in Milano ed altre città d'Italia / dedicato all'Illustrissimo Signor Marchese / Pietro Isimbardi / Ciambellano di S.M.I.R.A. // Milano / Stabilimento Privilegiato Nazionale / di Giuseppe Canadelli e C.° / Cont. S. Zeno n. 477 Z.A. XIII-58*



Il 1857 fu un anno fortunato per la pittura manzoniana, come vediamo dallo stesso *Album* dell'esposizione di Brera, dove, oltre al quadro del Bertini, è riprodotto quello di Paolo Barbiano di Belgiojoso dedicato al celebre passo di *Cecilia*. La stampa del nostro dipinto, che risulta disperso, è inserita nella parete del salotto borghese descritto dal De Amenti nella sua *Letture in famiglia di un punto commovente dei Promessi Sposi*. Del resto la tela, dedicata ad uno degli episodi più marginali, ma significativo nell'ottica del lieto fine e dell'esemplarità educativa del romanzo, cari al pubblico ottocentesco, è un'amabile illustrazione di quei valori domestici, trasferiti pari pari dalla civiltà contadina a quella borghese, di cui Manzoni viene considerato il grande interprete.  
 F.M.

104. Filippo Biganzoli (Milano ?-1894) *Alessandro Manzoni*, 1870 ca.  
 Marmo, 80 cm  
 Pavia, Civica Pinacoteca Malaspina

Il Biganzoli, autore di statue di santi nel cantiere del Duomo milanese, allineandosi qui ad un genere di arredo plastico molto diffuso lungo tutto il corso dell'Ottocento, ci dà un'immagine senile, estremamente bonaria e rassicurante del Manzoni. Essa può così divenire un'icona sacra, facilmente riconoscibile, nel piccolo santuario domestico dipinto nel 1876 dal De Amenti. Un'iconografia riduttiva, ma significativamente vicina a quella più ufficiale del monumento eretto dal Barzaghi in piazza S. Fedele a Milano, di fronte a quel tempio pur frequentato in vita dallo scrittore.

*Bibl.*: Zatti, 1984, p. 219  
 F.M.



105. Marcello Baschenis  
(Genova 1829-1888)  
*La preghiera dei Promessi Sposi*,  
1871  
Olio su tela, 74x54 cm  
Genova Nervi, Civica Galleria  
d'Arte Moderna

Esposto nel 1871 alla Società Promotrice di Belle Arti di Genova, il dipinto rappresenta due giovani borghesi, una seduta al piano, mentre l'altra in piedi è intenta a seguire la partitura de *I Promessi Sposi*, musicati nel 1869 da Enrico Petrella. Come il quadro del De Amentis, un'altra testimonianza dei modi diversi di fruizione e del gusto intimista del pubblico borghese, che costituì certamente, soprattutto nella seconda metà del secolo scorso, nel bene e nel male il reale depositario del messaggio manzoniano. Un messaggio, la cui complessità fu mediata, e le contraddizioni censurate, dalle trasposizioni musicali, non meno frequenti e riduttive di quelle visive.

Bibl.: Nuzzi, 1973, p. 310  
F.M.



106. Angelo Malgrati  
(attivo a Milano, 1850-1860)  
*Lucia in atto di pregare*, 1846  
Marmo, 63 cm  
Bergamo, Collezione del conte  
Antonio Moroni

La statuetta, inviata all'esposizione di Brera nel 1846, su commissione del conte Giuseppe Resta di Bergamo, che dieci anni prima s'era fatto dipingere da Hayez un bellissimo ritratto dell'*Innominato* (Milano, collezione privata), rappresenta un genere d'arredo plastico allora molto richiesto, in cui Angelo Malgrati s'era specializzato (cfr. C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienna 1866, 15-16, pp. 330-331), come dimostra anche un'altra versione dello stesso soggetto presentata sempre a Brera nel 1851. Certo impaccio dell'atteggiamento patetico e dell'iconografia di stampo devozionale è riscattato dalla gustosa descrizione del costume, col graziosissimo inserto decorativo degli spilloni metallici.

Bibl.: Mazzocca, 1985, p. 89  
F.M.



107. Alessandro Rossi  
(Lugano 1819-Milano 1891)

*Lucia*, 1862

Marmo, 62 cm

Firmato e datato sul retro:

«A. Rossi / Milano 1862»

Milano, Civica Galleria  
d'Arte Moderna

Alessandro Rossi, noto soprattutto come scultore di pezzi da decorazione domestica, si dovette specializzare in questa sorta di «busto ideale» di Lucia, quando sappiamo che si presentò con lo stesso tema all'esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di Torino nel 1860 e a quella di Firenze nel 1866. Così è passato, non molti anni fa, sul mercato antiquario fiorentino un busto di *Renzo*, che probabilmente fungeva da pendant decorativo al nostro. L'opera, se dimostra ancora una volta l'enorme popolarità goduta dalla creatura manzoniana, denuncia nondimeno i limiti della traduzione scultorea. Infatti la peculiarità del mezzo prescelto finisce con l'idealizzare vistosamente il personaggio popolare, allineato perfettamente nella tradizione classicista delle «teste ideali», non escluse delle tangenze con l'iconografia sacra. Quindi un'ennesima strumentazione pedagogica del messaggio manzoniano. Resta, al di là dei danni subiti dal busto, l'eleganza decorativa dell'insieme e la virtuosistica resa del costume lombardo, analizzato nella netta partitura delle pieghe, nelle trine, nei nastri delimitanti il corsetto.

Bibl.: Nuzzi, 1973, p. 350 (con bibliografia)  
F.M.

108. Alessandro Guardassoni  
(Bologna 1819-1888)

*La conversione dell'Innominato*,  
1856

Olio su tela, 250 x 176 cm

Firmato e datato in basso a  
destra: «A. Guardassoni f. Roma  
1856»

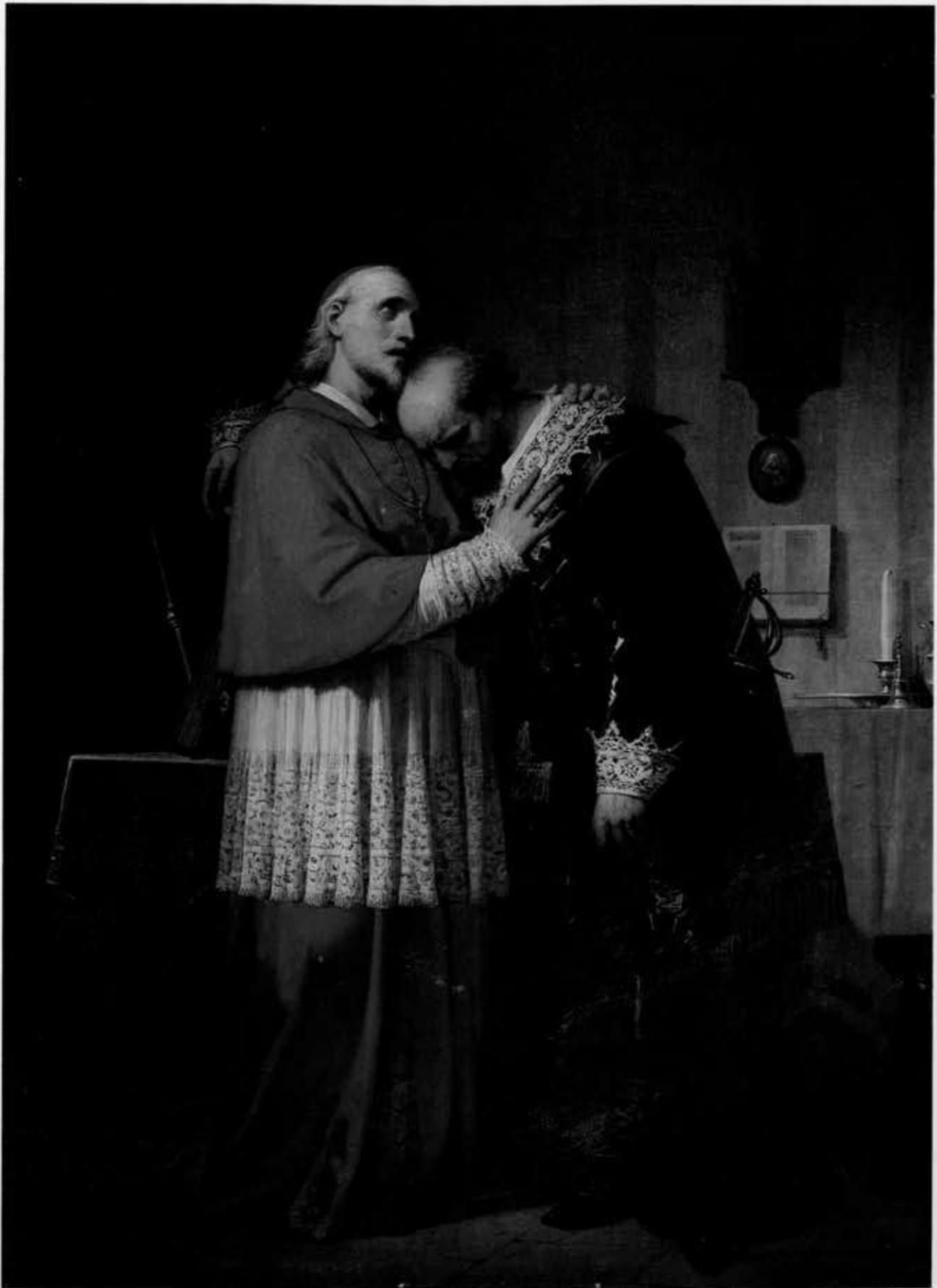
Marzabotto, collezione privata



Quello del Guardassoni fu, nell'Ottocento, il più popolare tra i dipinti dedicati a *Promessi Sposi*. Una popolarità dovuta a fattori diversi: la scelta, innanzi tutto, dell'episodio che veniva considerato il «traffatto forse più sublime del romanzo», l'incontro tra il Cardinale e l'Innominato, cui segue la conversione di quest'ultimo; la abilissima resa figurativa della scena in linea con il gusto della pittura storica internazionale, in particolare Delacroix; la sua comparsa successiva in tre prestigiose iniziative espositive: alla Protettrice di Bologna nel 1856, all'annuale di Brera a Milano nel 1857 e alla esposizione nazionale di Firenze, dove ottenne una medaglia, nel 1861. Nell'occasione della sua comparsa milanese fu riprodotto, da un'incisione di Domenico Gandini, nell'*Album* dedicato alla rassegna ed illustrato da Antonio Cajmi, che poneva in evidenza il «terribile» confronto, in cui Guardassoni s'era cimentato, con la pagina manzoniana. L'artista ne era uscito, a parere del critico, vincitore e, al di là della facile tentazione a ridurre l'episodio a tematica edificante, era riuscito a conservarne le sfumature, ponendo in evidenza, con grande naturalezza, la tensione emotiva che scaturiva dal contrasto tra la «pallida faccia del Cardinale» e quella vigorosa del «pentito», tra la vistosissima porpora «sincantaminata» e il mondano costume di quel «santo in casacca». Elogi ripresi da Pietro Estense Selvatico che, recensendo nel 1861 la mostra nazionale fiorentina vide nella trasposizione manzoniana del Guardassoni una «giudiziosa» operazione di compromesso tra realismo e idealizzazione e quindi una perfetta comprensione della lezione del Manzoni: «... non v'è linea là dentro che non sia stata tolta scrupolosamente dal vero, ma però con quell'arte avveduta che pure facendosi puntello della realtà, non se ne lascia allucinare così da sacrificarvi la vita del sentimento».

Consensi che non si rinnovarono per il secondo quadro manzoniano di Guardassoni, la *Veglia dell'Innominato* che, esposto alla Protettrice bolognese nel 1857, non suscitò che generali riserve ed accese polemiche.

Bibl.: Cajmi, 1857, pp. 22-24; Poppi, 1983, pp. 151, 152-153 (con bibliografia); Mazzocca, 1985, pp. 93-95  
F.M.



Solo di recente, negli «Annali Manzoniani» del 1981, è stato pubblicato un catalogo della libreria di Manzoni, smembrata nelle due raccolte pubbliche della Biblioteca Nazionale Braidense, giunta con la donazione del 1886 del genero Pietro Brambilla, del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, ed in quella privata della villa di Brusuglio. L'attenzione degli studiosi è stata sin'ora attratta esclusivamente dai celebri postillati, di cui è soprattutto ricca la collezione braidense, individuandovi gli strumenti di lavoro privilegiati dello scrittore.

Passando ad esaminare i settori che più ci interessano in questa sede, è utile dapprima verificare quali concreti interessi figurativi traspaiano dalle letture di Manzoni. Sul versante della storiografia artistica non mancano naturalmente le *Vite* del Vasari, nell'edizione milanese dei *Classici Italiani* del 1807-1811, aggiornate su quelle del Dati, e sul *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa professione* del Baldinucci ancora nella Collana dei *Classici* nelle edizioni del 1806 e del 1808-1812. La voce più nuova è costituita dalla presenza della *Storia pittorica dell'Italia* del Lanzi (l'edizione pisana di Capurro del 1815-1816), il cui ampio respiro storico doveva essere apprezzato in modo particolare da Manzoni, che possedeva l'*Elogio* del grande antiquario redatto da Onofrio Boni e pubblicato sempre da Capurro nel 1816. E quello dell'indagine antiquaria, di cui il Lanzi era stato un grande protagonista, è certamente un settore privilegiato del laboratorio manzoniano, sia per la formazione stessa dello scrittore sia per l'assillo documentario che, sappiamo, sta alla base della sua creazione letteraria. In questo senso si comprende la presenza più massiccia e significativa negli scaffali della biblioteca manzoniana, cioè quel ponderoso monumento della cultura antiquaria rappresentato dalle opere di Lodovico Antonio Muratori, di cui Manzoni possedeva quasi tutto, in volumi ben rilegati, l'acquisizione dei quali dovette costituire per lui un non lieve impegno finanziario. Ritroviamo, ampiamente postillati, gli *Annali d'Italia* (1744 e 1749), le *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (1738-1742), i *Rerum Italicarum Scriptores* (1723-1751), le *Dissertazioni sopra le antichità italiane* (1755), cioè i grandi repertori antiquariali, insieme agli scritti letterari e polemici, come *Della perfetta poesia italiana* (1724), il *Del governo della peste e delle maniere di guardarsene* (1714), *Il Cristianesimo felice nelle missioni de' padri della Compagnia di Gesù nel Paraguai* (1743-1749), il *Della regolata dizione de' Cristiani* (1789). Può essere poi significativo che poco tempo prima della morte gli siano giunti gli *Scritti inediti*, pubblicati nel 1872 dall'Acca-

demia di Modena, rimasti intonsi sugli scaffali della libreria di via Morone. Dell'importanza rivestita per lui dall'esempio dei Muratori, Manzoni è così consapevole da volere che sia inserita la sua immagine, mentre seduto davanti alla propria biblioteca intrattiene un interlocutore, nell'edizione illustrata del 1840, al capitolo XXXII, là dove si accenna al *Del governo della peste*. Lo scrittore raccomandò al Gonin: «Eccoti il Muratori. Puoi farlo anche più giovane, cioè di circa trent'anni. Sottana e cappa, meglio che in corto. Ti mando insieme [evidentemente ad un effigie del Muratori] un ritratto d'un dottore dell'Ambrosiana (de' quali era il Muratori) perché tu veda la medaglia che portavano».

Quindi lo scrupolo documentario manzoniano lo porta ad una ricerca iconografica su due fronti: il documento visivo gli serve da un lato per una più esatta ricostruzione storica nella redazione del romanzo, soprattutto per gli ambienti, i costumi, i personaggi; dall'altro come strumento di riprova da fornire agli illustratori. In entrambi i casi gli fu preziosa la consulenza dell'antiquario Gaetano Cattaneo, suo grande amico e allora Direttore del Gabinetto numismatico di Brera. Tra le molte richieste inoltrategli, durante il lungo lavoro preparatorio all'edizione illustrata, appare particolarmente significativa una dell'estate del 1840: «Caro Cattaneo, giacché tu sei disposto a darti nuovi incomodi per quei ritratti, io approfitterò della tua buona disposizione. In quelli della *galerie*, massime nel *Richelieu*, e nel *Luigi* non mi par conservato l'essenziale della fisionomia. Quanto al *Filippo*, la moneta potrà servire, non trovandosi altro; ma intanto te la rimando, per non tenerla fuori del nido senza necessità. Un'altra. Vorrei trovare *costumi* di confratelli di qualche *badia*; se ognuno aveva *costumi* particolari; e qualche stendardo: tre o quattro basterebbero». Potremmo andare avanti ancora per molti casi, o ricordare il celebre disegno, di mano dello stesso Alessandro, con la topografia dettagliata del Lazzaretto. Ci preme piuttosto sottolineare la stretta dipendenza dalla pratica dell'illustrazione antiquaria, configurata al livello più alto proprio nelle tavole delle *Antiquitates Italicae* e del *Rerum Italicarum Scriptores*.

Procedendo oltre nel settore storico artistico della biblioteca manzoniana le sorprese sono scarse, come riprovano le presenze canoniche, forse più per motivazioni linguistiche che figurative, della *Vita* di Cellini in due edizioni insieme ai *Due trattati sull'oreficeria e scultura*, pubblicati dai *Classici Italiani* nel 1811. Più che lo scontato *Della Pittura e della Statua* di Alberti (*Classici Italiani*, 1804), assume un suo significato negli scaffali



manzoniani il *Trattato della pittura* di Leonardo (Classici Italiani, 1804), appoggiato alle *Memorie storiche su la vita gli studi e le opere di Leonardo* stesso di Carlo Amoretti (sempre del 1804), pensando alla esemplarità che le ricerche fisiognomiche vinciane potevano esercitare sul metodo di analisi dei personaggi in Manzoni. Ciò può essere confermato da quella che era la presenza più aggiornata sul versante della moderna ripresa degli studi di fisionomia, cioè il Lavater de *L'art de connaître les hommes par la physionomie* (Parigi 1806-1807), corredato dalle bellissime illustrazioni eseguite su disegno di Füssli.

Di un certo interesse appare anche la sezione dedicata alla trattatistica, dove le episodiche voci italiane, come *Il riposo* del Borghini (Classici Italiani, 1807) o il *Dialogo sopra le arti del disegno* del Bottari (Lucca 1754), sono integrate ad un livello ben più alto con la presenza dell'*Observation sur le sentiment du beau et du sublime* di Kant (Parigi 1796), della *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* del Burke (Parigi 1803, postillato) e del *Laocoon* di Lessing (in un'edizione parigina del 1802 e nella volgarizzazione italiana del 1833).

In questo scarso bilancio delle presenze figurative appare di un qualche peso la piccola sezione architettonica formata dagli

splendidi volumi in folio illustrati sul Palladio: *Le fabbriche e i disegni*, *Le terme dei Romani*, pubblicati a Vicenza nel 1785 e 1786 a cura di Ottavio Bertotti Scamozzi. Una testimonianza più propriamente del neopalladianesimo illuminista, confermata dall'accostamento al *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments* di J.F. Blondel (Parigi 1771-1777), alle *Memorie degli architetti antichi e moderni* (Parma 1781) e ai *Principi di architettura civile* (Bassano 1804) di Francesco Milizia.

Ma qui entriamo, se consideriamo anche i molti trattati sul giardinaggio presenti nella libreria manzoniana di Brusuglio, nel versante degli strumenti del Manzoni gentiluomo di campagna, espertissimo agronomo. La letteratura su questo settore non trascurabile dell'attività manzoniana è ormai fitta, come dimostra anche il recente volume di Maurizio e Letizia Corgnati, *Alessandro Manzoni "fattore di Brusuglio"*. Ma, puntando quasi esclusivamente sulle numerose testimonianze presenti nell'epistolario, nessuno si è mai preoccupato di sfogliare le tante pubblicazioni naturalistiche presenti nella biblioteca di Manzoni. Questi volumi, che creano un po' la fisionomia della libreria della villa di Brusuglio (l'unico ambiente manzoniano rimasto intatto), documentano molto bene la molteplicità di interessi del Manzoni naturalista e agronomo: dalla viticoltura alla frutticoltura, dalla coltivazione di canapa, cotone (di cui presenterà dei campioni all'esposizione di Torino del 1864), riso, patate, all'apicoltura e bachicoltura. Così le sue letture spaziavano dai classici come Columella (*L'Agricoltura e Gli orti*, volgarizzati da Benedetto Del Bene e stampati a Verona nel 1808 e 1809) alla trattatistica cinque e seicentesca di Alamanni (*La coltivazione*), di Rucellai (*Le Api*), degli accademici del Cimento, al grande diletterantismo ottocentesco di Goethe, di cui possedeva *Versuch über die Metamorphose der Pflanzen*, edito a Stoccarda nel 1831. Questa fitta documentazione sul mondo naturale era completata da una massiccia presenza dei repertori splendidamente illustrati di Buffon, di cui possedeva l'edizione delle *Oeuvres complètes* (Parigi 1774-1777), in 41 volumi, e quella dell'*Histoire naturelle* (Parigi 1802-1803), in 80 volumi.

Si tratta di esemplari spesso rari e nella maggior parte dei casi illustrati, i quali rappresentano in definitiva il reale universo figurativo con cui fu più solito confrontarsi lo scrittore.

Fernando Mazzocca

109. P. Zuliani  
*Paul Lacroix (Pseud.: P. L. Jacob)*,  
 1831

Incisione a bulino su rame,  
 160x106 mm (103x68)

In basso al centro: «P. Zuliani  
 inc.»; didascalia: «P. L. Jacob.»

Controfrontespizio di: Walter Scott,  
*Conversazioni Di Walter Scott / A Parigi /  
 Raccolte E Pubblicate Dal Signor P. L. Jacob /  
 Bibliofilo, Membro Di Tutte Le Accademie /  
 E Recate In Italiano / Da A. F. Falconetti /  
 Di Nessuna Accademia / Tomo I // Venezia /  
 A Spese Di Giuseppe Antonelli / Tipografo,  
 Calcografo, Premiato / Della Medaglia D'Oro /  
 1831., 269 p., 1 tav. fuori testo, 17 cm.*

Data della copertina: 1832.

3 v. complessivi.

Ω 106

M. D. L. C.



110. Francesco Zucchi  
 (Venezia 1692 - 1787)  
 su disegno di Francesco Zugno  
 (Venezia 1709 - 1787)

*Scena allegorica*, 1740  
 Incisione a bulino su rame,  
 387x240 mm (355x225)

In basso a sinistra: «F. Zugni  
 Delin.»; a destra: «F. Zucchi  
 Sculpfit Venetiis»

Antiporta di: Ludovico Antonio Muratori,  
*Antiquitates Italicae / Medii Aevi / Sive /  
 Dissertationes / De Moribus, Ritibus,  
 Religione, Regimine, Magistratibus,  
 Legibus, / [omesse 4 righe] / Omnia Illu-  
 strantur, Et Confirmantur / Ingenti Copia  
 Diplomatum Et Chartarum / Veterum /  
 Nunc primum ex Archivis Italiae deprom-  
 ptarium. / Additis Etiam / Nummis, Chroni-  
 cis, Aliisque monumentis / numquam An-  
 tea Editis / Auctore / Ludovico Antonio  
 Muratorio / [omesse 3 righe] / Tomus  
 Tertius. / (vignetta) // Mediolani,  
 MDCCXL. / — / Ex Typographia Societatis  
 Palatinae / In Regia Curia. / Superio-  
 rum Facultate. [12], 1242 col. ill., 39 cm.  
 1 tav. fuori testo incisa da G. Filosi.  
 MANZ. XIV. 41  
 M. G. D. R.*



111. *Storia di Giuseppe ebreo, dai bassorilievi della "Cattedra di Massimiano" (sec. VI)*

a Ravenna, 1723

Incisione a bulino su rame a contorno. 10 vignette su unica lastra, 390x240 mm (340x220)  
In alto al centro: «T. II.»; a destra: «pag. 215. Tab. G.»

Tav. G. di contro a p. 215 di: Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores / Ab Anno Aerae Christianae Quingentesimo / Ad Millesimum Quingentesimum, / Quorum Potissima Pars Nunc Primum In Lucem Prodit / Ex Ambrosiana, Estensis, / Altarumque Insignium / Bibliothecarum Codicibus. / Ludovicus Antonius / Muratorius / ... / Collegit, ordinavit, & Praefationibus auxit, / [omesse 11 righe] / Tomus Secundus. / (vignetta incisa da G. Rossi su invenzione e disegno di A. Gregolini) // Mediolani, MDCCXXXIII. — / Ex Typographia Societatis Palatinae / In Regia Curia / Superiorum Facultate., [16], 592 p., 39 cm, 17 tav. fuori testo di cui 7 ripieg., una è incisa da F. M. Francia su invenzione e disegno di F. Pavona, 24 vignette, incise da M. Dal Re, F. Vasconi, G. Bianchi, G. B. Sintes, L. De Letang su disegno di M. Dal Re, P. Romoli, G. Ferroni, L. De Letang, antiporta figurata incisa da G. Frezza su disegno di A. Masucci nei t. I - XXIV e da F. Zucchi su disegno di F. Zugno nel t. XXV.*

Edizione in 28 v. (Tomi I - XXV), 1723 - 1751.

MANZ. XIV. 47

M. D. L. C.



112. Anonimo su invenzione di Girolamo Ferroni

(Parma 1687 - Milano 1730)

*Piantina di Milano ed emblemi della città, 1730*

Incisione a bulino su rame, 387x240 mm (310x195)

In basso a sinistra: «H. Ferroni inven.»

Tav. di contro alla dedica di: Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Tomo XVI, 1730, [16], 1236 col., 1 tav. fuori testo, 17 vignette in gran parte disegnate e incise da M. Dal Re, F. Zucchi, G. Massi.

MANZ. XIV. 63

M. D. L. C.

113. Alessandro Manzoni

*Pianta del Lazzaretto al tempo della peste del 1630*

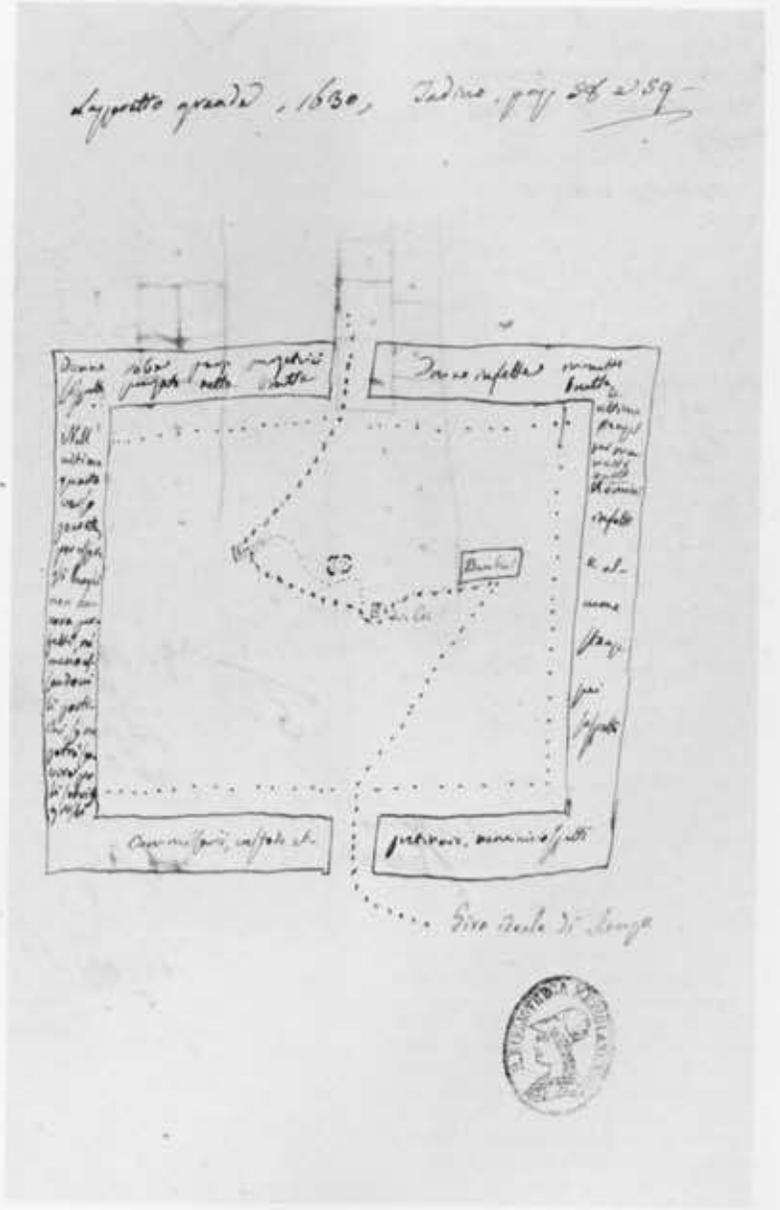
Schizzo e note autografi, 1 f., 313 x 205 mm

Recto: *Lazzaretto grande, 1630, Tadino, pag. 58 e 59*

[A. Tadino, Raguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste... seguita nella città di Milano... dall'anno 1628 fino all'anno 1632..., Milano, 1648]; disegno con note indicanti la destinazione dei diversi locali: a destra: *Portinato, uomini sospetti Uomini infetti e alcune stanze per sospetti le ultime stanze per monatti brutti monatte brutte Donne infette*; a sinistra di seguito: *purgatrici brutte purg. nelle robe purgate donne sospette nell'ultima quarta verso ponente, per essere gli luoghi, non ancora perfetti, né meno essendovi li portichi, se ne potrà servire per li serviti grossi* [quest'ultima frase riporta fedelmente le parole del Tadino] *Commissarii, custode etc.*; in inchiostro rosso: *Giro ideale di Renzo* [segnato con puntini] *Bambini C. Fr. Cr.* [Fra Cristoforo] *Lucia*; in inchiostro nero è indicato il tempio che sorgeva al centro del Lazzaretto. Nel verso nota di mano di Teresa Stampa: «Strada tenuta da Renzo nel lazzeretto» dis. fatto da Al. Manzoni, e da lui dato a me Teresa B. S. m.»

MANZ. XXX. 19

M. D. L. C.



114. *Carroccio di Pavia e Carroccio di Cremona*, 1731

Incisione a bulino su rame.  
3 vignette su unica lastra,  
390x480 mm (250x303)

1. Didascalia: «Carroccium Patavinum»; 2. Didascalia: «Carroccium cremonense»; 3. Dentro in alto a destra: «Tom. XX. Col. 661»; didascalia: «Carroccium Cremonense ex Hist: Campi pag. 13»

Tav. di contro alle coll. 661-662 di: Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Tomo XX, 1731, [10], 1120 col., 4 tav. fuori testo di cui 2 ripieg. incise da F. Zucchi, A. Luciani, 23 vignette in gran parte disegnate e incise da M. Dal Re, F. Zucchi, A. Orazi.  
MANZ. XIV. 67  
M.D.L.C.

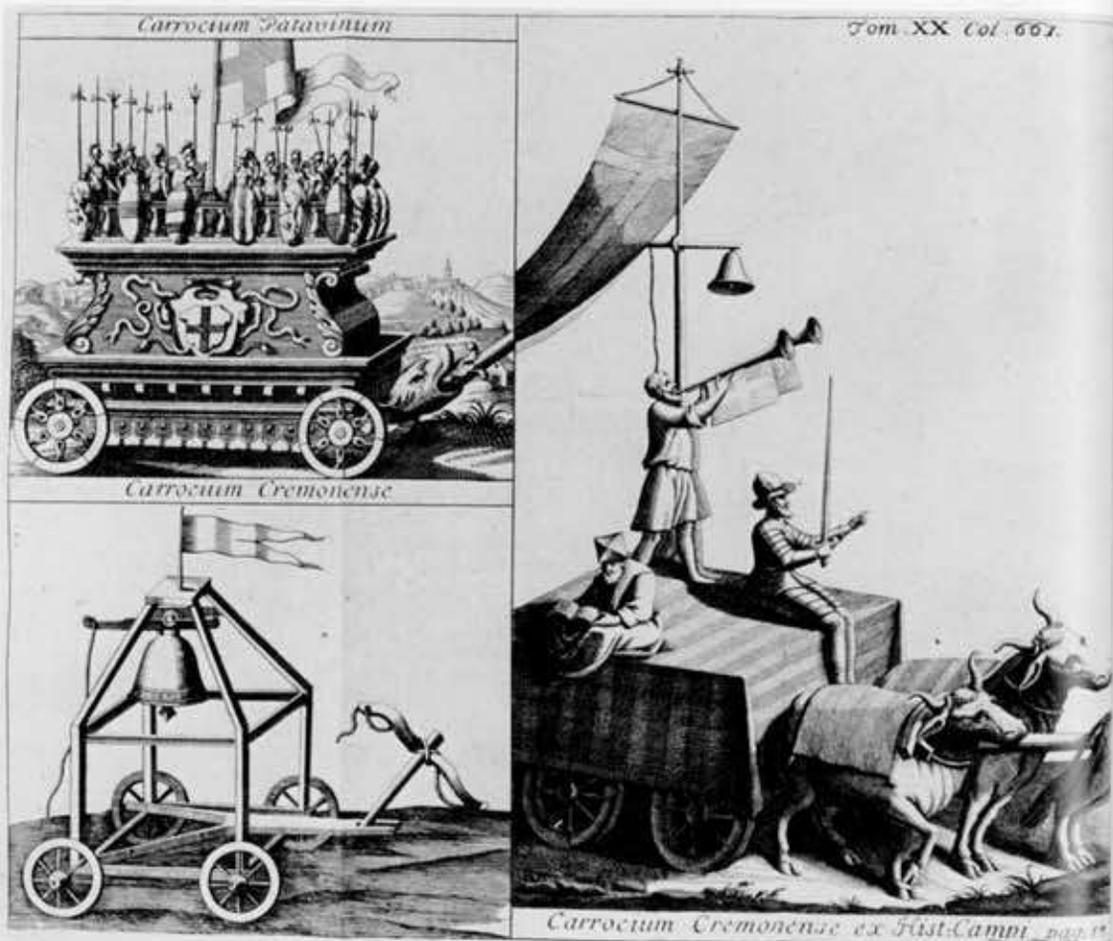
115. Domenico Aspari  
(Milano 1745-1831)  
*La distruzione delle mura di Milano ordinata da Federico I*, 1778

Acquaforte, 262x192 mm  
(202x139)

In basso a sinistra: «Aspar In. et Scul.»

Controfrontespizio di: [Angelo Fumagalli], *Le Vicende / Di / Milano / Durante La Guerra / Con Federico I Imperadore / Illustrata / Colle Pergamene Di Que' Tempi / E Con Note / Aggiuntavi La Topografia Antica / Della Stessa Città. / Opera Critico-diplomatica per servir / di saggio d'altra maggiore che / da' Monaci Cisterciensi si sta / disponendo. / (vignetta) // In Milano MDCCLXXVIII. / Nell'Imperial Monistero di s. Ambrogio Maggiore / per Antonio Agnelli. Con approvazione. XL. 300 p., 2 tav. fuori testo, 1 c. topogr., 16 vignette in gran parte incise da D. Aspari, frontespizio riquadrato da un fregio.*

HH. XI. 25  
M.G.D.R.





116. Jean Dambrun  
(Parigi 1741-1808)  
su disegno di Jean Michel  
Moreau le jeune  
(Parigi 1741-1814)  
*Ritratto allegorico di Federico  
Guglielmo, principe di Prussia,*  
1784

Incisione a taglio dolce,  
190x110 mm (158x98)  
Didascalia: «La Paix tient la  
Guerre enchainée; le Prince par  
sa / Présence anime les Arts qui  
s'empresent à le célébrer.»; in  
basso a sinistra: «J.M. Moreau le  
J.<sup>e</sup> inv.»; al centro: «1784»; a  
destra: «Dambrun Sculp.»

Tav. di seguito al frontespizio di: François  
Marie Arouet de Voltaire, *Oeuvres Com-  
plètes / De / Voltaire. / Tome Premier. /*  
— // De l'Imprimerie De La Société Lit-  
téraire. / Typographique. / 1785, [6], 526  
p., 19 cm, 3 tav. fuori testo incise da Lin-  
gée, De Launay le jeune su disegno di J.  
M. Moreau le jeune.

Si tratta probabilmente dell'edizione del-  
le opere di Voltaire edita a Kehl in 92 v.  
dal 1785 al 1789. Nella biblioteca del  
Manzoni figurano 19 v. corrispondenti ai  
tomi I-X; XXII-XXVII; LXV-LXVII.

*Bibl.*: Bengesco, 1882-1890, v. IV, n. 2142  
MANZ. XII 46  
M.D.L.C.

117. Louis Michel Halbou  
(Stecher 1730-Parigi 1809)  
su disegno di Jean Michel  
Moreau le jeune  
(Parigi 1741-1814)

*Il duca di Foix e Lisois,* 1785

Incisione a taglio dolce,  
190x120 mm (142x91)  
Didascalia: «Mais je la veux  
terrible, et, lorsque je soccombe,  
/ Je veux voir mon rival entraîné  
dans la tombe. / Le duc de Foix  
Acte 4<sup>e</sup> Sce 5<sup>e</sup>.»; in basso a  
sinistra: «J.M. Moreau, le jeune,  
Del.»; al centro: «1785.»; a  
destra: «L.M. Halbou, Sculp.»

Tav. di contro a p. 254 di: François Marie  
Arouet de Voltaire, *Oeuvres Complètes,*  
Tome Second, 1785, 492 p., 19 cm, 5 tav.  
fuori testo incise da Ph. Trière, Simonet,  
J.A. Duclos, Romanet su disegno di Mo-  
reau le jeune.  
MANZ. XII 47  
M.D.L.C.



La Paix tient la Guerre enchainée; le Prince par sa  
 préférence anime les Arts qui s'empresse à le célébrer.



Mais je la veux terrible, et, lorsque je succombe,  
 Je veux voir mon rival entraîné dans la tombe.

*Le Duc de Foix. Acte 4. Sc. 3.*

118. Johann Heinrich Lips  
(Kloten 1758-Zurigo 1817)  
su disegno di Johann Heinrich  
Füssli (Zurigo 1741-  
Putney Hill 1825)  
*Trasteverino*, 1779  
Incisione a bulino su rame,  
340x275 mm (198x205)  
In alto a destra: «IV. P. 34.»;  
dentro in basso a sinistra: «H.  
Fueslj del.»; a destra: «H. Lips.  
Sculp: 79»; didascalia: «un  
Trasteverin.»

Tav. IV di contro a p. 34 di: Jean Gaspard  
Lavater, *Essai / Sur La / Physiognomie,  
Destiné / A faire Connoltre l'Homme & à  
le faire Aimer. / Par / Jean Gaspard Lava-  
ter, / Citoyen De Zurich Et Ministre Du St.  
Evangile. / Seconde Partie. / (vignette) //*  
*Imprimé A La Haye. / L'An 1783., VIII,*  
404 p., 34 cm., 78 tav. fuori testo e 160  
vignette in gran parte disegnate e incise da  
John H. Lips, R. Schellenberg, alcune ta-  
vole tratte da Van Dyk, Raffaello e altri.  
B. XVII. 6. 164/2  
M.G.D.R.



119. Giuseppe Benaglia  
(Monza 1796-Milano 1830)  
dal bronzo di Benvenuto Cellini  
(Firenze 1500-1571)

*Perseo*, 1811

Incisione a bulino su rame,  
199x123 mm (138x80)

In basso a sinistra: «Benv. Cellini  
ex aere fecit»; a destra: «Joseph  
Benaglia sculp.»; didascalia:  
«Statua di Perseo in Firenze»

Controfrontespizio di: Benvenuto Cellini,  
*Vita / Di / Benvenuto Cellini / Orefice E  
Scultore Fiorentino / Da Lui Medesimo  
Scritta / Nella quale si leggono molte im-  
portanti notizie / appartenenti alle Arti ed  
alla Storia del secolo XVI. / Ora per la  
prima volta ridotta a buona lezione / ed  
accompagnata con note / Da / Gio. Pala-  
mede Carpani. / — / Volume II. / — //*  
Milano / Dalla Società Tipografica De'  
Classici Italiani / Contrada del Cappuc-  
cio. / Anno 1811., XLVI, 502 p., 21 cm.  
Nell'occhietto: Opere / Di / Benvenuto  
Cellini / — / Volume II.

CONS. K. 20  
M.G.D.R.



*Statua di Perseo in Firenze*

VITA  
DI  
BENVENUTO CELLINI

OREFICE E SCULTORE FIORENTINO

DA LUI MEDESIMO SCRITTA,

Nella quale si leggono molte importanti notizie  
appartenenti alle Arti ed alla Storia del secolo XVI.

Ora per la prima volta ridotta a buona lezione  
ed accompagnata con note

DA

GIO. PALAMEDE CARPANI.

VOLUME II.

MILANO

Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani  
Contrada del Cappucio.  
ANNO 1811.

120. Giovanni Boggi  
(Cremona 1770 ca.-Milano 1832)  
*Ritratto di Leonardo da Vinci*,  
1804

Incisione a bulino su rame,  
200x123 mm (103x77)

In basso al centro: «Gio.<sup>no</sup> Boggi  
scolpi»; didascalia: «Leonardo  
da Vinci»

Controfrontespizio di: Leonardo da Vin-  
ci, *Trattato / Della Pittura / Di / Leonardo  
Da Vinci. / (vignetta incisa da Giovanni  
Boggi) // Milano / Dalla Società Tipogra-  
fica De' Classici Italiani, / contrada di S.  
Margherita, n. 1118. / Anno 1804, 256 p.,  
20 cm, 47 tav. fuori testo di cui 3 ripieg., 1  
ritr.*

CONS. K. 67  
M.G.D.R.



*Leonardo da Vinci*

TRATTATO  
DELLA PITTURA  
DI  
LEONARDO DA VINCI.



MILANO

Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani,  
contrada di S. Margherita, N. 1118.  
ANNO 1804

121. *Impresa dell'Accademia del Cimento*, 1667

Incisione a punta secca, 340x235 mm (98x139)

Motto: «Provando e Riprovando»

Frontespizio di: *Saggi / Di Naturali / Esperienze / Fatte Nell'Accademia / Del Cimento / Sotto La Protezione / Del Serenissimo Principe / Leopoldo Di Toscana / E Descritte Dal Segretario Di Essa Accademia*. [Lorenzo Magalotti] / (vignetta) // In Firenze / — / Per Giuseppe Cocchini all'Insegna della Stella. MDCLXVII. / Con Licenza De' Superiori., [12], CCLXIX, [16] p., 34 cm, 75 tav. incise da G.F. Mutiliana (Modiana), 1 tav. fuori testo incisa da F. Spierre, 54 vignette in gran parte incise da V. Spada. B. XVII/6, 154 M.G.D.R.

122. Francesco Cepparuli (attivo nella seconda metà del XVIII sec.)

su disegno di M.B. Galiani *Macchine per edilizia*, 1758  
Acquaforse, 375x233 mm (275x185)

Dentro in alto a destra:

«Tav. XXV.»

In basso a sinistra: «M.B. Galiani dis.»; a destra: «Cepparuli incis.»

Tav. XXV in fine a: Marcus Vitruvius Pollio, *L'Architettura / Di / M. Vitruvio Pollione / Colla Traduzione Italiana E Commento / Del Marchese Bernardo Galvani Accademico Ercolanense, E Architetto di Merito / Dell'Accademia di S. Luca / Dedicata / Alla Maestà / Di / Carlo / Re Delle Due Sicilie, Di Gerusalemme ec. Infante Di Spagna*. / ... / (vignetta) // In Napoli MDCCLVIII. / Nella Stamperia Simoniana / Col Permesso De' Superiori., XXXII, 462 p., ill., 41 cm, 25 tav. fuori testo incise da F. Cepparuli su disegno di M.B. Galiani, antiporta disegnata e incisa da F. La Marra su invenzione di M.B. Galiani. C. XVIII, 9, 699 M.D.L.C.

123. *Veduta ideale della Rotonda*, 1786

Acquaforse, 495x335 mm (117x170)

Frontespizio di: Andrea Palladio, *Le Fabbriche E I Disegni / Di / Andrea Palladio / Raccolti Ed Illustrati / Da Ottavio Bertotti Scamozzi / Opera Divisa in Quattro Tomi Con Tavole In Rame / Rappresentanti Le Piante, I Prospetti, E Gli Spaccati*. / Tomo Quarto. / Seconda Edizione. / (vignetta) // In Vicenza MDCCLXXXVI. / Per Giovanni Rossi / Con Licenza De' Superiori, 139 p., ill., 51 cm, 54 tav., fuori testo di cui 8 ripieg., incise da G. Testolini, D. Rossi, Vichy, dai disegni del Palladio. Testo in italiano e francese. NN. 15, 28 M.D.L.C.

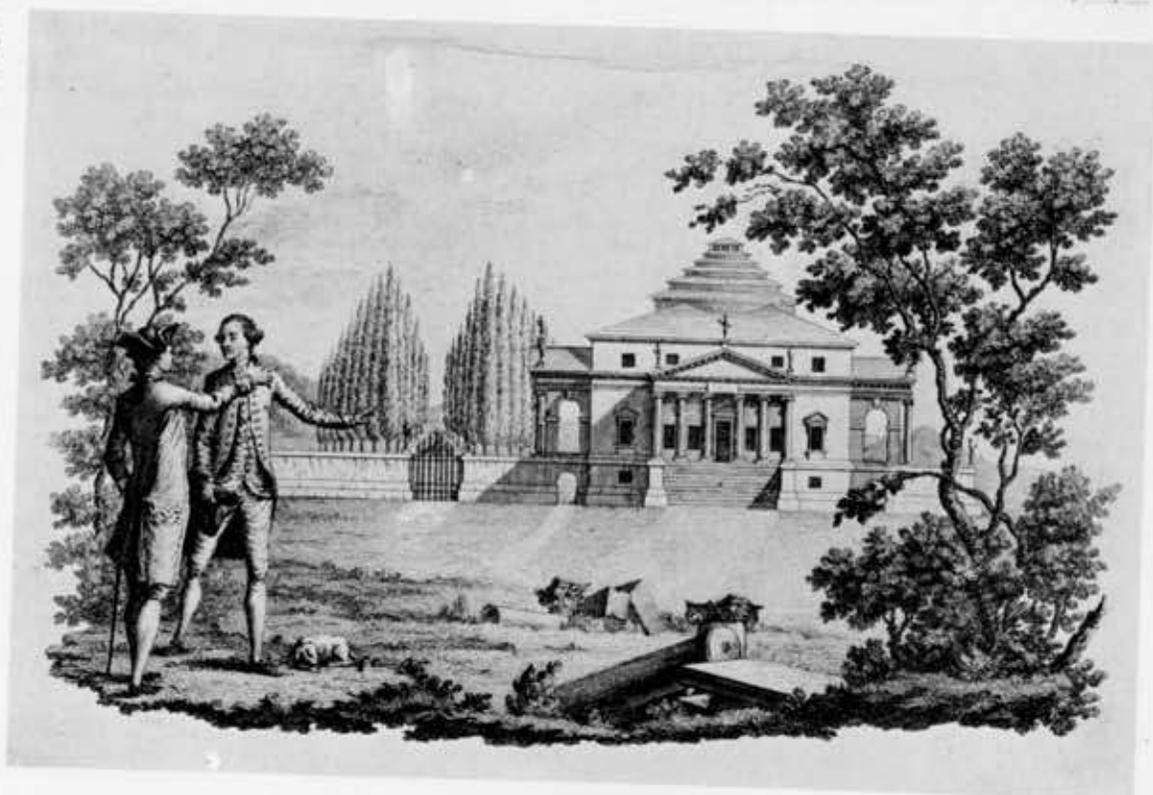
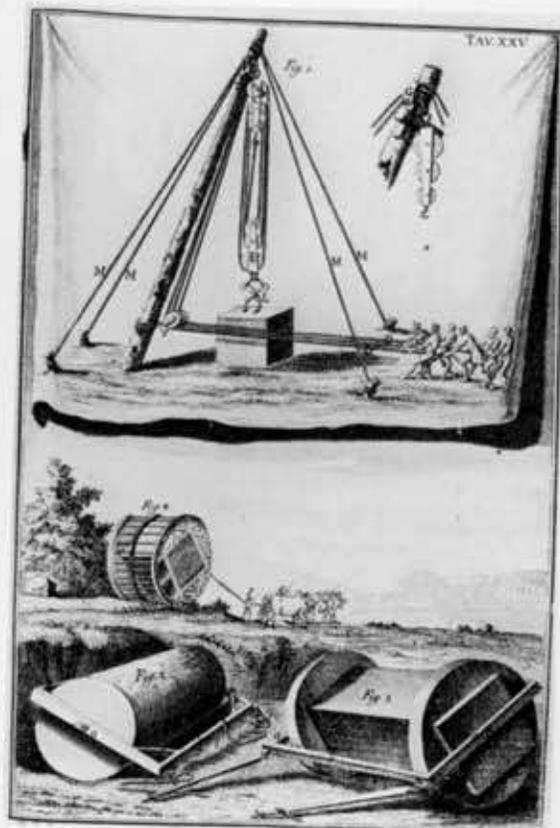
SAGGI  
DI NATVRALI  
ESPERIENZE  
FATTE NELL'ACCADEMIA  
DEL CIMENTO  
SOTTO LA PROTEZIONE  
DEL SERENISSIMO PRINCIPE  
LEOPOLDO DI TOSCANA

E DESCRITTE DAL SEGRETARIO DI ESSA ACCADEMIA.



IN FIRENZE

Per Giuseppe Cocchini all'Insegna della Stella. MDCLXVII.  
CON LICENZA DE' SUPERIORI.



124 a. *Cinosuro Corakan*, 1809  
 Litografia a matita grassa,  
 490x357 mm (420x260)  
 In basso a sinistra: «Annali di  
 Agricoltura N.° IV»; a destra:  
 «Poliautografia privl De Vierz  
 1809»



Tav. di contro a p. 96 di: *Annali / Dell'Agricoltura / Del Regno D'Italia / Compilati / Dal Cav. Filippo Re / ... / Contenenti Fatti, Osservazioni E Memorie / Sopra Tutte Le Parti Dell'Economia Campestre. / ... / Tomo Secondo. / Aprile, Maggio E Giugno / 1809. // Milano / — / Dalla Tipografia Di Giovanni Silvestri / Agli Scalini del Duomo n. 994, 1 tav. fuori testo ripieg., 20 cm.*  
 Pubblicati dal 1809 al 1814.

b. *Diverse qualità di frumento*,  
 1809

Incisione a bulino su rame,  
 345x233 mm (275x195)

Tav. di contro a p. 192 di: *Annali dell'agricoltura...*, tomo III (luglio-agosto-settembre 1809), 3 tav. fuori testo ripieg.

c. *Foglie di gelso e bachi da seta*,  
 1810

Litografia a matita grassa,  
 200x260 mm (165x195)

Didascalia: «Annali  
 d'Agricoltura N. XXIII.»

Tav. [III] in fine a: *Annali dell'agricoltura...*, tomo VIII (ottobre-novembre-dicembre 1810), 3 tav. fuori testo ripieg.

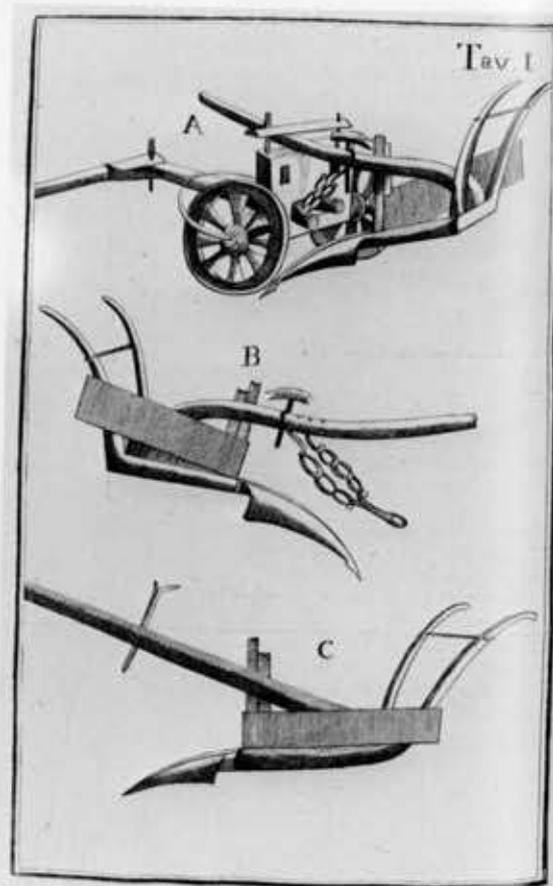
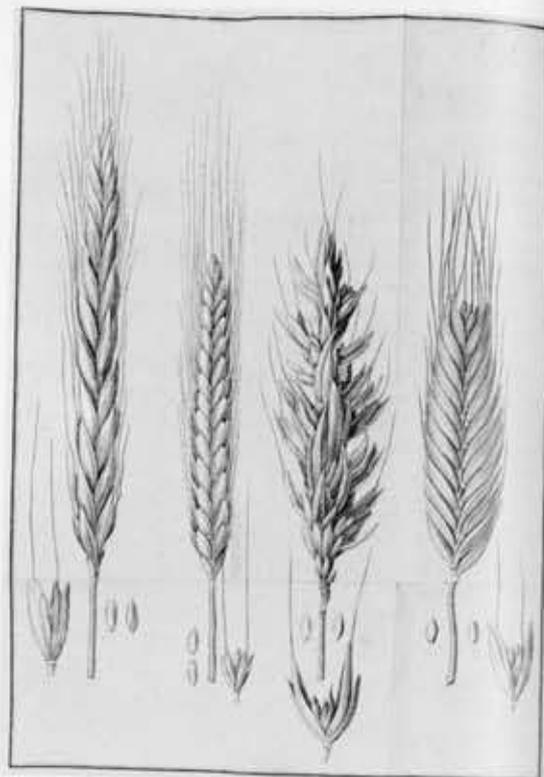
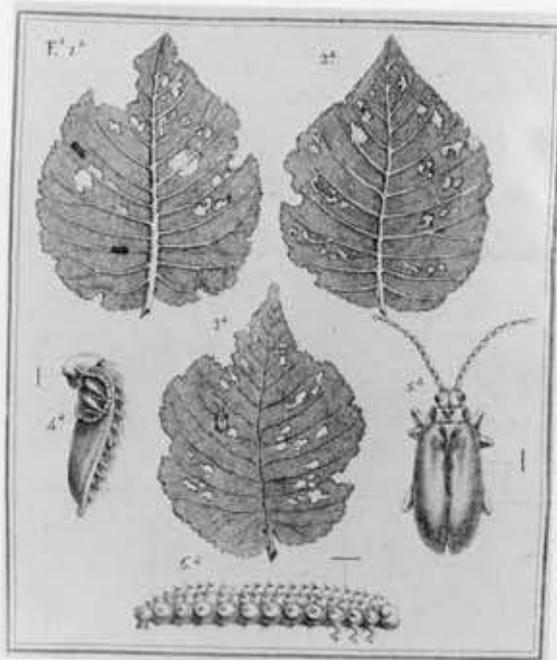
d. *Aratri*, 1812

Incisione a bulino su rame,  
 200x270 mm (140x225)

In alto a destra: «Tav. I»

Tav. di contro a p. 96 di: *Annali dell'agricoltura...*, tomo XVI (ottobre-novembre-dicembre 1812), 4 tav. fuori testo ripieg.

PER. 644  
 M.G.D.R.



125. *Cotone indiano*, 1808

Incisione a bulino su rame,  
370x280 mm (290x200)

In alto a destra: «Planche I.»;  
didascalia: «*Gossypium*  
*Indicum.*»

Tav. I in fine a: Charles Philibert de La-  
steyrie, *Du Cotonnier / Et De Sa Culture, /*  
*Ou / Traité sur les diverses espèces de Co-*  
*tonniers; sur / la possibilité et les moyens*  
*d'acclimater cet arbuste / en France; sur sa*  
*culture dans différents pays. /* [omessa 8  
righe] / *Par Charles Philibert De Lasteyrie,*  
/[omessa 3 righe] / *Avec Trois Figures. //*  
A Paris. / Chez Arthus-Bertrand, Libraire,  
rue Haute-Feuille, n° 23. / Acquéreur  
du fonds de M. Buisson. / — / 1808, 446  
p., 2 tav. fuori testo ripieg., 21 cm.  
ZAA. IX. 58  
M.D.L.C.



«GOSYPHIUM INDIUM.»

126. Plée, padre e François Plée,  
figlio (attivi in Francia nella  
prima metà del XIX sec.)

su disegno di Jean Christophe  
Heyland (Francoforte sul Meno  
1792-Gènes 1866)

*Xylophylla, muscari comosum,*  
*datura fastuosa, malianthus*  
*maior*, 1827

Incisione a bulino su rame a  
contorno, 210x129 mm (172x94)

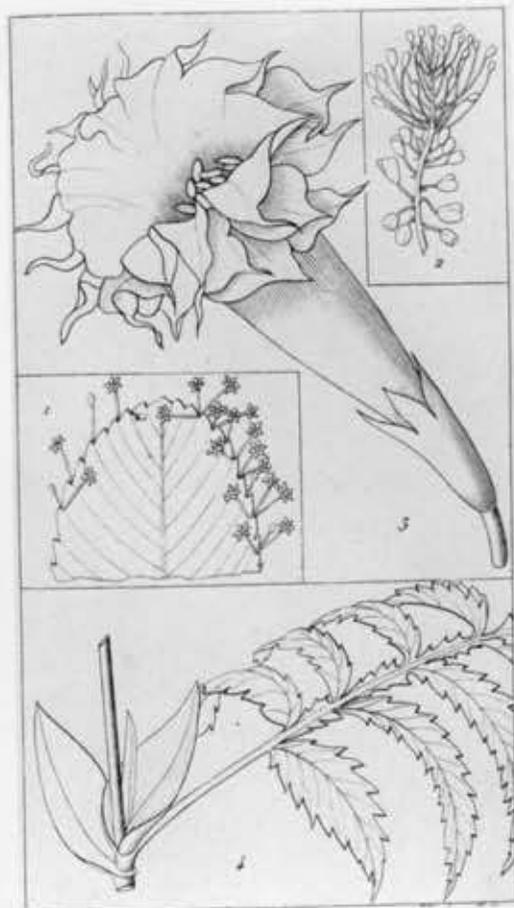
In alto a destra: «Pl. 31.»;  
in basso a sinistra: «Heyland del.»;  
a destra: «Plée père, et F. fils sc.»

Tav. 31 di: Augustin Pyramus de Candolle,  
*Organographie / Végétale, / Ou / De-*  
*scription Raisonnée Des Organes / Des*  
*Plantes, / Pour Servir De Suite Et / De*  
*Développement A La Théorie / Élémentaire*  
*De La Botanique, Et D'Introduction A*  
*La / Physiologie Végétale et a La Description*  
*Des Familles; / Avec 60 planches En*  
*Taille-Donnée: / Per M<sup>r</sup> Aug. - Pyr. De*  
*Candolle. /* [omessa 10 righe] / *Tome II. /*  
— // A Paris, / Chez Deterville, Libraire,  
/ Rue Hautefeuille, N.° 8. / 1827., 304 p.,  
22 cm, 60 tav. fuori testo incise da Plée e  
F. Plée, in gran parte su disegno di J.C.  
Heyland, C. Node, J.M. Veran.

Nell'occhietto: *Cours De Botanique / — /*  
*Première Partie...*

A. VIII  $\frac{1,719}{2}$

M.D.L.C.



127. *Sostegni per le viti*, 1808

Incisione a bulino su rame,  
269x367 mm (158x231)

In alto a destra: «Tavola I.»

Tav. I in fine a: «Lucius Iunius Moderatus Columella, *L'Agricoltura / Di / Lucio Giunio Moderato / Columella / Volgarizzata Da / Benedetto Del Bene / Membro Dell'Istituto / — / Volume I. / — / (vignetta) // Verona / Presso Giovanni Gambaretti / MDCCCVIII., XV, 502 p., 2 tav. ripieg., 28 cm.*

MANZ. XV. 76

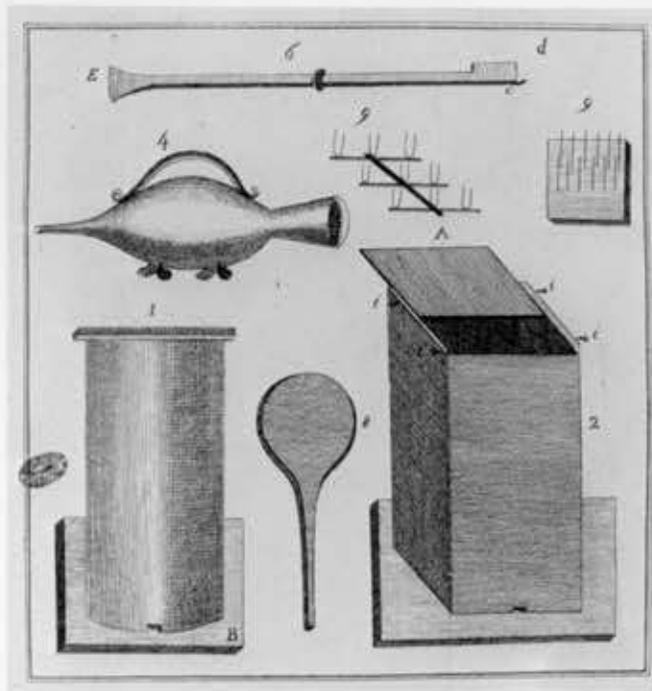
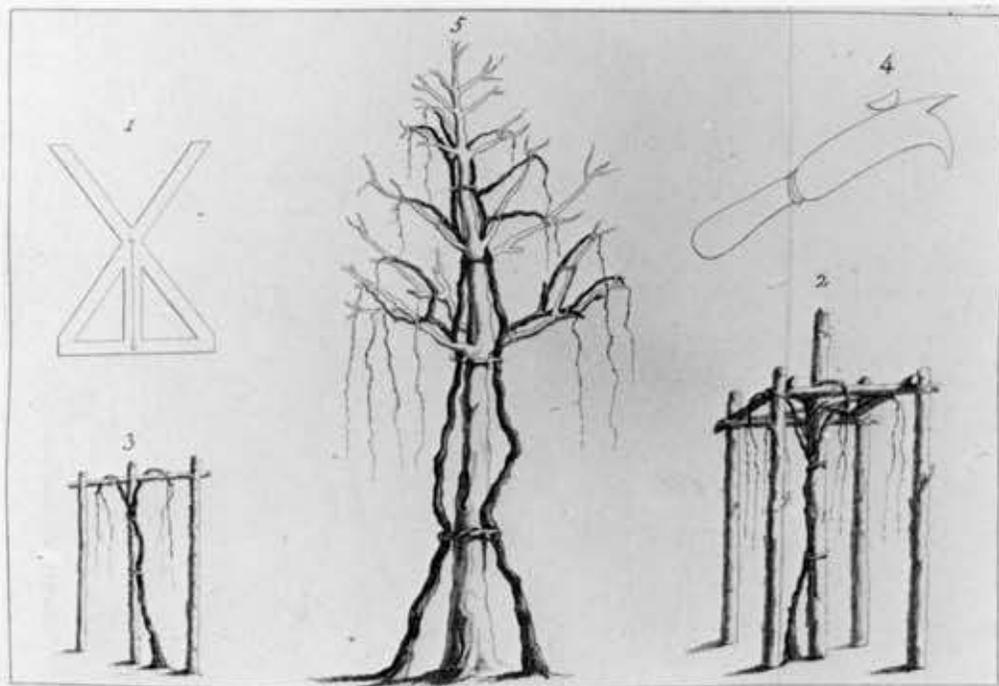
M.D.L.C.

128. *Arnie*, 1811

Incisione a bulino su rame,  
210x185 mm (154x145)

Tav. I in fine a: Luigi Savani, *Modo Pratico / Per / Conservare Le Api / E / Per Estrarre il Mele Senza Ucciderle / Dell'Avvocato / Luigi Savani. // Milano / — / Dalla Tipografia Di Giovanni Silvestri / Agli Scalini del Duomo, N.º 994. / 1811., XIV, 152 p., 4 tav. fuori testo ripieg., 21 cm. 13. 79. C. 37*

M.G.D.R.



129. Robert Bénard  
(attivo in Francia dal 1734)  
*Ippopotamo*, 1775

Incisione a bulino su rame,  
162x96 mm (120x77)

In alto a sinistra: «Tom. V.; Pl. 16.  
p. 225.»; in basso a destra:

«B dir.»;

didascalia: «L'Hippopotame»

Tav. 16 di contro a p. 224 di: Georges  
Louis Buffon, *Oeuvres / Complètes / De  
M. Le C. De Buffon, / Intendant du Jardin  
du Roi, de l'Académie / François, de celle  
des Sciences, etc. / — / Tome Cinquième. /  
Histoire Des Animaux Quadrupèdes. / — /  
(marca tipografica) // A Paris, / De L'Im-  
primerie Royale. / — / MDCCLXXV., 473  
p., 15 cm., 28 tav. fuori testo incise da Bé-  
nard.*

B. IX. 4.636/32

M.G.D.R.

130. Claude Baron  
(Parigi 1738-?)

su disegno di Jacques De Sève  
(Francia, 1720-1815 ca.)

*Pellicano*, 1781

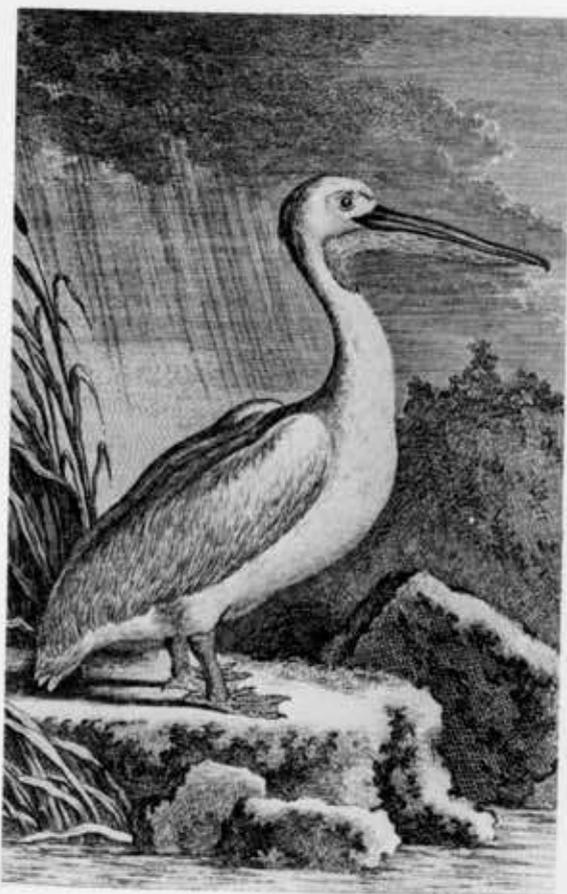
Acquaforte, 165x95 mm  
(124x80)

In alto a sinistra: «De Seve del»; a  
destra: «Baron»; didascalia: «Le  
Pelican.»

Tav. I di contro a p. 34 di: Georges Louis  
Buffon, *Histoire / Naturelle / Des Oi-  
seaux. / — / Tome Seizième. / — / (marca  
tipografica) // A Paris, / Suivant la copie  
in - 4° / De l'Imprimerie Royale. / — /  
M.DCC.LXXXI., VIII, 326, CLII p., 15  
cm., 15 tav. fuori testo, 14 incise da C.  
Baron e 1 da Madeleine Thérèse Rous-  
slet.*

B. IX. 4. 636/16

M.D.L.C.



## Il gusto scottiano e la prima edizione illustrata dei *Promessi Sposi*

Quando ormai i tre volumetti della prima edizione del romanzo stavano per essere licenziati, la Casa Ricordi propose al pubblico una serie di dodici tavole litografiche di piccolo formato da unire al testo. L'operazione sembra non abbia incontrato il favore di Manzoni, il quale la andò scoraggiando, come dimostra anche la rarità degli esemplari illustrati a noi giunti. E non possiamo certo dargli torto vista la qualità veramente sconcertante delle immagini, anche se forse ciò che in realtà dovette dargli più fastidio fu l'ottica decisamente scottiana in cui il romanzo veniva tradotto. Questo corredo visivo non differisce infatti più di tanto da quello con cui le stesse edizioni Ferrario avevano lanciato le opere del grande romanziere scozzese. Una linea di gusto che la proposta dei *Promessi Sposi* non sembrava affatto contraddire. Tale uniformità comportava in effetti il rischio di far passare il romanzo di Manzoni più come una proposta, che una risposta, italiana allo scottismo.

Così è curioso notare sul piano della descrizione dei costumi, naturalmente privilegiato in piena linea scottiana, il non lieve imbarazzo dell'anonimo illustratore. Quando infatti il testo è di sostegno, come nel caso esemplare dei due bravi in attesa di don Abbondio, la resa grafica diviene più puntuale anche se ridondante, certo più in un'ottica confusa da trovarobe d'opera che in

quella precisione documentaria, tradotta nella definizione del carattere del personaggio, tanto cara all'autore. Quando invece la pagina manzoniana viene meno in soccorso, e lo notiamo soprattutto per il personaggio di Renzo, le cose si mettono molto male e ne esce una figura assai singolare, in calzamaglia a righe, corsetto inamidato, colletto ampio a lattuga e zucchetto, assai più vicina a un paggio, o a un trovatore che non a un filatore comasco. Riesce insomma molto difficile, oltre la credibilità fisiognomica, di cui fa le spese anche la povera Lucia, la resa reale di quegli "umili" panni che avevano costituito, proprio in contrapposizione al pittoresco di Scott, il simbolo della rivoluzione manzoniana. Comunque il gusto scottiano è duro a morire, come riprovano le successive edizioni illustrate dei *Promessi Sposi*, numerose soprattutto a Milano, Firenze e Napoli, vale a dire quelli che erano stati i maggiori centri di diffusione in Italia dei romanzi di Scott. Se infatti la base di pubblico e le abitudini di lettura rapidamente create dalla diffusione della narrativa scottiana favorirono indubbiamente l'altrettanto rapida affermazione dei *Promessi Sposi*, era anche inevitabile che ne condizionassero l'immagine nella fantasia dei lettori.

Fernando Mazzocca

131. Giuseppe Molteni  
(Affori 1800 – Milano 1867)  
e Massimo Taparelli d'Azeglio  
(Torino 1798 – 1866)  
*Ritratto di Alessandro Manzoni,*  
1831

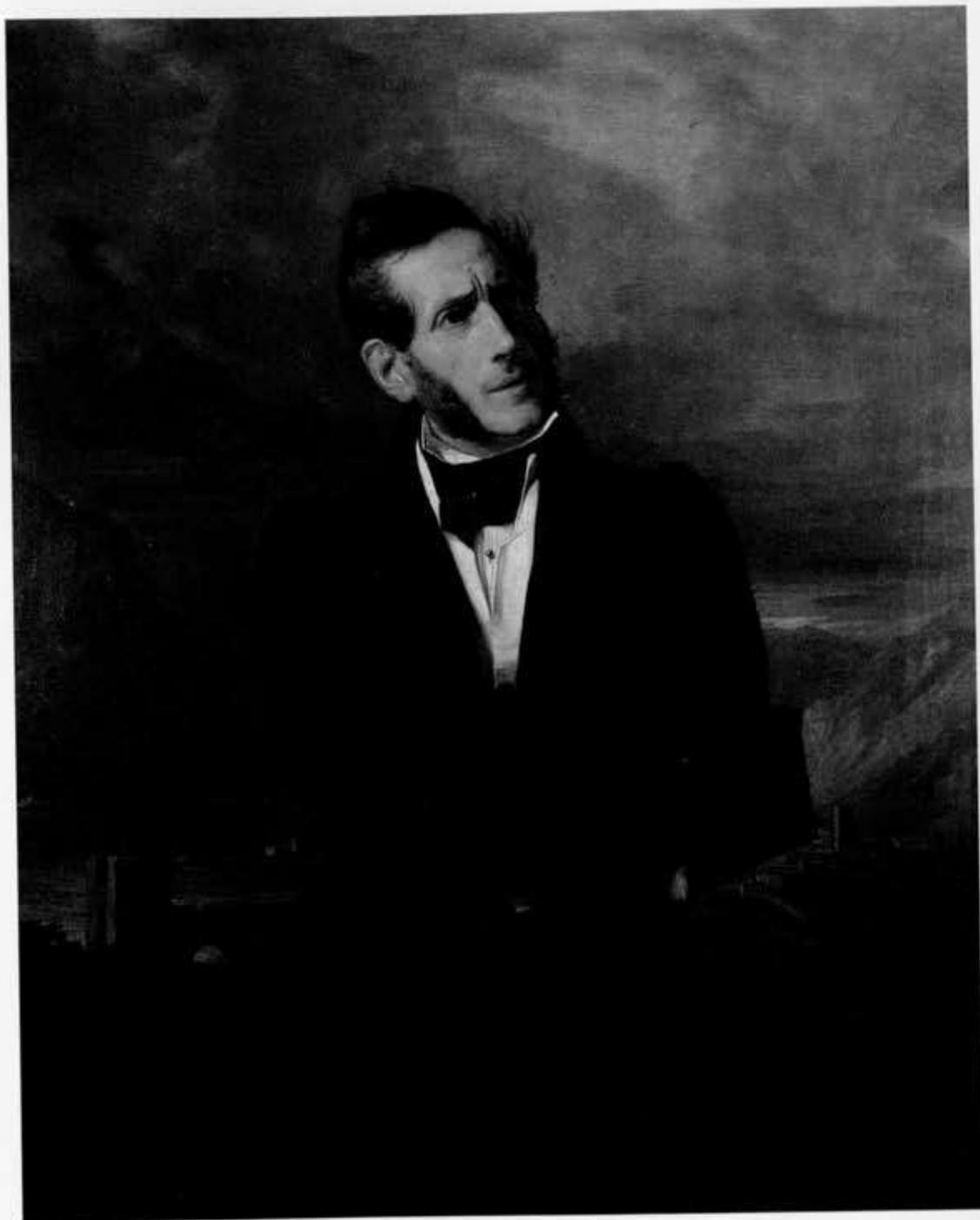
Olio su tela, 103x80,5 cm  
Provenienza: Dono  
della marchesa Isabella Costa  
Ciccolini, 1951  
Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense (Sala Manzoni)

Il dipinto fu eseguito da Giuseppe Molteni, allora il ritrattista ufficiale della buona società milanese, con un intervento di Massimo d'Azeglio circoscritto allo sfondo paesistico dedicato a «quel ramo del lago di Como». Il Manzoni, che tiene in mano la prima edizione del romanzo, è raffigurato in un momento particolarmente felice della sua vicenda biografica. Il 1831 è infatti l'anno delle nozze tra Massimo d'Azeglio e la diletta figlia Giulietta, mentre il successo dei *Promessi Sposi* appare ormai sempre più generalizzato ed inarrestabile. Ne deriva il piglio vivacissimo ed originale della rappresentazione, con la figura dello scrittore stagliata, con un sentimento insieme di energia e di solitudine romantica, sul cielo di Lombardia da lui tante volte descritto. È un cielo dove paiono però addensarsi nubi tempestose, un po' come i pensieri sublimi da cui sembra assalita la mente del ritrattato. Il bellissimo dipinto ci restituisce insomma l'immagine dell'artista e del suo tormento creativo, quanto il celeberrimo ritratto di Hayez, di dieci anni più tardi, è tutto interiorizzato e rivolto alla sottile penetrazione dell'uomo.

La provenienza del quadro dalla villa di Cannero, da cui doveva poi passare a Macerata presso eredi per via indiretta del d'Azeglio, parrebbe testimoniare una commissione da parte dei due novelli sposi, Massimo e Giulietta, e confermare una sicura esecuzione dal vero. Quindi una delle rarissime, ed unica nel trentennio dal 1810 al 1840, immagini reali dello scrittore, di cui è ben noto l'intransigente rifiuto a farsi ritrarre.

Bibl.: Ghisalberti, 1951, pp. 6, 81, 126;  
Mazocca, 1985, p. 174

F.M.



132. Sergent-Marceau  
(Antoine François Sergent,  
Chartres 1751-Nizza 1847)  
*Lovel e Ochiltrie mettono in salvo  
Isabella Wardour*, 1823  
Acquatinta, 170x103 mm  
(122x75)

In alto a destra: «Antiquario»;  
didascalia: «Il cuor battea forte a  
Lovel veggendo / le vesti bianche  
di Miss Wardour / agitate dai  
venti in furore. / pag. 180. T. I.»

Controfrontespizio di: Walter Scott,  
*L'Antiquario / Di / Walter Scott / Volgarizzato / Da / Pietro Borsieri. / — / Tomo  
Primo / — // Milano / Per Vincenzo Ferrario / — / M.DCCC.XXIII., 262 p., 1  
tav. fuori testo, 17 cm.*

Nell'occhietto: Romanzi Storici / Di /  
Walter Scott / — / Tomo Vigesimoset-  
timo.

3 v., 1823-1824.

Ω 56

M.D.L.C.



*Il cuor battea forte a Lovel veggendo  
le vesti bianche di Miss Wardour  
agitata dai venti in furore.*  
Pag. 180. T. I.

133. Sergent-Marceau  
(Antoine François Sergent,  
Chartres 1751-Nizza 1847)  
*Maria Stuarda, Ruthwen,  
Lindesey e altri*, 1823  
Acquatinta, 170 x 110 mm (123 x  
73)

In alto a sinistra: «Abate Tom.  
III. pag. 88.»; in basso a sinistra:  
«Sergent Marceau inc.»; a destra:  
«Per Vinc. Ferrario»; didascalia:  
«Appongo la mia sottoscrizione  
per virtù del — / l'impronta di  
Lord Lindesey che vedete / sopra  
il mio braccio».

Controfrontespizio di: Walter Scott, *L'Abate, / Continuazione Del Monastero, / Di /  
Walter Scott / Volgarizzato / Dal Professore /  
Gaetano Barbieri / Con sue note. / — /  
Tomo Primo / — // Milano / Per Vincenzo Ferrario / — / M.DCCC.XXIII., 280 p., 1  
tav. fuori testo, 17 cm.*

Nell'occhietto: Romanzi Storici / Di /  
Walter Scott / — / Tomo Vigesimoterzo.  
4 v. complessivi.

Ω 33

M.G.D.R.



*Appongo la mia sottoscrizione per virtù del  
— / l'impronta di Lord Lindesey che vedete  
sopra il mio braccio.*

134. Sergent-Marceau  
(Antoine François Sergent,  
Chartres 1751-Nizza 1847)  
*Lucia svenuta e Sir Guglielmo  
Asthon contro un toro infuriato*,  
1824

Acquatinta, 155x95 mm  
(120x72)

In alto a sinistra: «La Promessa  
Sposa di Lammermoor»; a  
destra: «Pag. 80. Tom. I.»; in  
basso a sinistra: «Sergent  
Marceau dis. e inc.»; a destra:  
«Per Vinc. Ferrario»; didascalia:  
«La Vita del padre e quella della  
figlia / pareano sul punto di  
essere sacrificate / al furore del  
toro»

Controfrontespizio di: [Walter Scott], *La  
Promessa Sposa / Di / Lammermoor, / O  
Nuovi Racconti Del Mio Ostiere / Raccolti  
E Pubblicati / Da Jedediah Cleishbotham /  
Maestro di Scuola, E Sagrestano / Della  
Parrocchia Di Gandercleugh, / Volgarizza-  
ti / dal Professore / Gaetano Barbieri. / — /  
Tomo Primo / — // Milano / Per Vin-  
cenzo Ferrario / — / M.DCCC.XXIV.,  
283 p., 1 tav. fuori testo, 16 cm.*

Nell'occhietto: Romanzi Storici / Di /  
Walter Scott / — / Tomo Trentesimo-  
primo.

3 v. complessivi.

Ω 76

M.G.D.R.



*La Vita del padre e quella della figlia  
pareano sul punto di essere sacrificate  
al furore del toro.*

135. Sergent-Marceau  
(Antoine François Sergent,  
Chartres 1751-Nizza 1847)  
*Meg e Sampson*, 1824  
Acquatinta, 168x105 mm  
(127x74)

In alto a sinistra: «Pag. 163. Tom.  
III.»; in basso a sinistra: «Ser-  
gent-Marceau dis. ed inc.»; a de-  
stra: «Per Vinc. Ferrario»; dida-  
scalia: «Mangia Peccatore; o ti fo'  
ingozzare questa mestola che  
scotta come / il brodo ove è stata  
immersa»

Controfrontespizio di: Walter Scott, *Gui-  
do Mannering / O Sia / L'Astrologo / Di /  
Walter Scott / Volgarizzato / Dal Professore /  
Gaetano Barbieri. / — / Tomo Primo /  
— // Milano / Per Vincenzo Ferrario / — /  
M.DCCC.XXIV., 336 p., 1 tav. fuori  
testo, 17 cm.*

Nell'occhietto: Romanzi Storici / Di /  
Walter Scott / — / Tomo Trentesimo-  
quarto.

3 v. complessivi.

Ω 41

M.D.L.C.



*Mangia Peccatore; o ti fo' ingoz-  
zare questa mestola che scotta come  
il brodo ove è stata immersa.*

136. Sergent-Marceau  
(Antoine François Sergent,  
Chartres 1751-Nizza 1847)  
*Meg Dods e il capitano Mac Turck,*  
1825

Acquatinta, 168x100 mm  
(128x72)

In alto a destra: «Tom. II», pag.  
36.»; in basso a sinistra: «Sergent  
Marceau dis. ed inc.»; a destra:  
«Per Vinc.° Ferrario»; didascalia:  
«Io ubbriaca! cane! mentitore!  
Io che / sono digiuna di tutto  
fuorché di peccati!»

Controfrontespizio di: Walter Scott, *Le  
Acque / Di S. Romano / Romanzo Storico /*  
*Di / Walter Scott / Volgarizzato / Dal*  
*Professore / Gaetano Barbieri. / — / Tomo*  
*Primo / — // Milano / Per Vincenzo*  
*Ferrario / — // M.DCCC.XXV., 320 p., 1*  
*tav. fuori testo, 17 cm.*

Nell'occhietto: *Romanzi Storici / Di /*  
*Walter Scott / — // Tomo Quarantesimo-*  
*primo.*

4 v. complessivi.

Ω 37

M.D.L.C.



*Io ubbriaca! cane! mentitore! Io che  
sono digiuna di tutto fuorché di peccati.*

137. Sergent-Marceau  
(Antoine François Sergent,  
Chartres 1751-Nizza 1847)  
*Hutcheon, Dugal e il diavolo*  
*accanto alla bara del Laird,* 1825  
Acquatinta, 166x104 mm  
(123x75)

In alto a destra: «Pag. 312. Tom.  
I°»; in basso a sinistra: «Sergent  
Marceau inc.»; a destra: «Per  
Vinc.° Ferrario»; didascalia: «Vi-  
de il diavolo sotto la sua propria /  
forma seduto sulla barra del  
LAIRD»

Controfrontespizio di: Walter Scott, *Red-*  
*gauntlet / Storia / Spettante Al Secolo*  
*XVIII / Di / Walter Scott / Volgarizzata /*  
*Dal Professore / Gaetano Barbieri. / «Ogni*  
*dubbiezza, o Sere, sia dal tuo cor sbandita, /*  
*Fino al respiro estremo ti consacrai la vita»*  
*/ Shakespeare. / — // Tomo Primo / — //*  
*Milano / Per Vincenzo Ferrario / — //*  
*M.DCCC.XXV., 348 p., 1 tav. fuori testo,*  
*17 cm.*

Nell'occhietto: *Romanzi Storici / Di /*  
*Walter Scott / — // Tomo Trentesimoset-*  
*timo.*

4 v. complessivi.

Ω 9

M.G.D.R.



*Vide il diavolo sotto la sua propria  
forma seduto sulla barra del LAIRD*

138. Antonio Lanzani  
(Lugano 1805-?)  
*Everardo, Carlo e Sir Enrico,* 1828  
Acquatinta, 165x100 mm  
(115x72)

In basso a sinistra: «Antonio Lan-  
zani dis. ed inc.»; a destra: «Per  
Vincenzo Ferrario.»; didascalia:  
«La spada nel fodero tutti due - o  
caverò io pure la mia... / Wood-  
stock Tom. III. pag. 192»

Controfrontespizio di: Walter Scott, *Wood-*  
*stock / Ossia / Il Cavaliere / Storia*  
*Del Tempo Di Cromwello / Anno 1651 /*  
*Di Walter Scott; / Tradotto / Da / Vincen-*  
*zo Lancetti / Socio Di Varie Accademie, Ec.*  
*/ Et fu l'vero model de' cavalieri / Chan-*  
*ter / — // Tomo Primo / — // Milano / per*  
*Vincenzo Ferrario / M.DCCC.XVIII.,*  
*298 p., 1 tav. fuori testo, 17 cm.*

Nell'occhietto: *Romanzi Storici / Di /*  
*Walter Scott / — // Tomo Settantesimo.*

4 v. complessivi.

Ω 32

M.D.L.C.



*La spada nel fodero tutti due - o caverò io pure la mia...*

139. Antonio Lanzani  
(Lugano 1805-?)  
su disegno di Lami  
*Hamisch, spinto da Elspat uccide*  
*l'amico Cameron,* 1829  
Acquatinta, 168x103 mm  
(105x74)

In basso a sinistra: «Lami del.»; al  
centro: «per Vinc.° Ferrario»; a  
destra: «A. Lanzani inc.»; dida-  
scalia: «Elspat gridò: difendi la  
tua casa a costo del sangue tuo. /  
Hamisch sparò, e Cameron cad-  
de morto. / Cronache Tom. 2. p.  
47.»

Controfrontespizio di: Walter Scott, *Le*  
*Cronache / Della / Canongate / Di / Wal-*  
*ter Scott / Volgarizzate / Da Virginio Son-*  
*cini / Con Note. / Sic. itur ad astra. / — //*  
*Tomo Primo / — // Milano / Per Vincen-*  
*zo Ferrario / M.DCCC.XXIX, 291 p., 1*  
*tav. fuori testo, 17 cm.*

Nell'occhietto: *Romanzi Storici / Di /*  
*Walter Scott / — // Tomo Settantesimo-*  
*tavo.*

3 v. complessivi.

Ω 60

M.G.D.R.



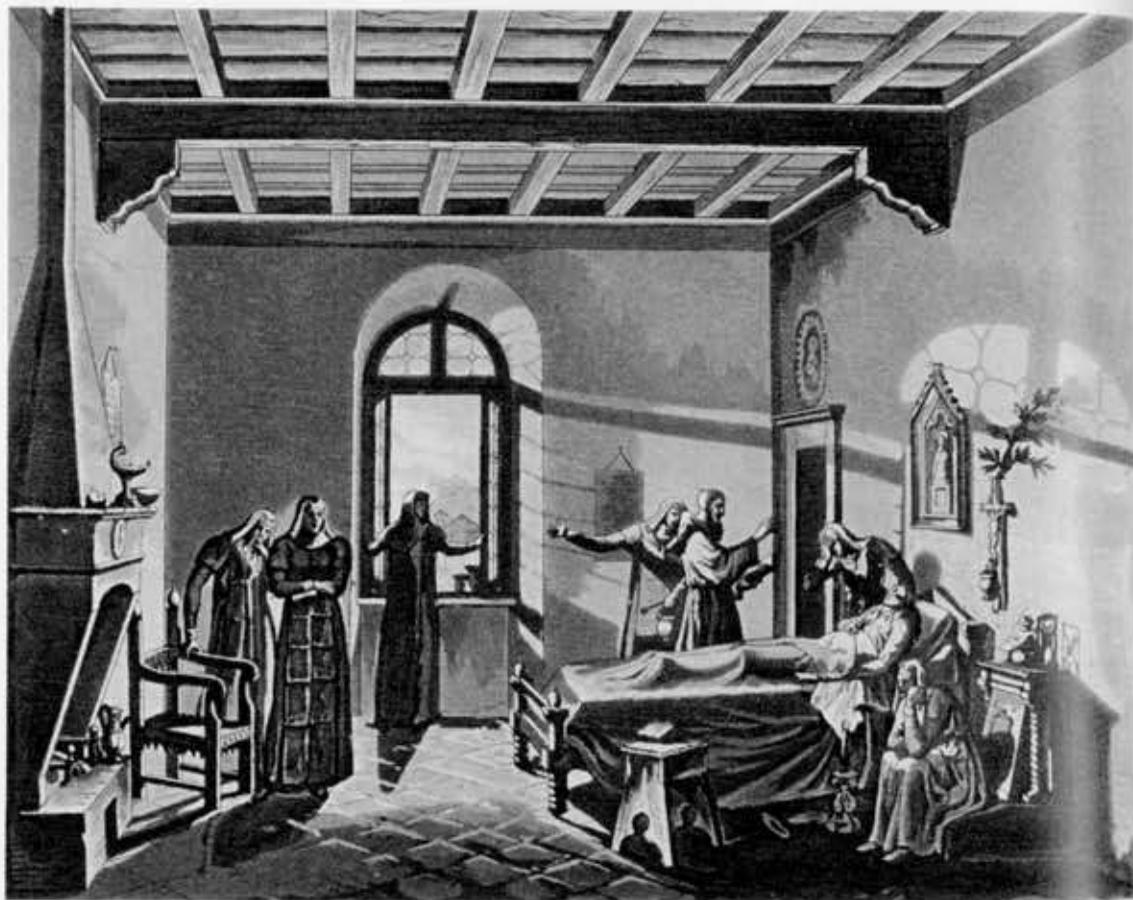
*Elspat gridò: difendi la tua casa a costo del sangue tuo.  
Hamisch sparò, e Cameron cadde morto.*

140. Antonio Bramati  
(Vaprio 1799-Milano 1875)  
su disegno di Giovanni Migliara  
(Alessandria 1785-Milano 1837)  
*Morte di Ildegonda*, 1825  
Acquatinta bruna, 205x129 mm  
(138x107)

In alto a destra: «Pag. 110»; in  
basso a sinistra: «Migliara dise-  
gnò.»; a destra: «Bramati inc. per  
Vinc. Ferrario»

Tav. di contro a p. 110 di: Tommaso  
Grossi, *Ildegonda / Novella / Di / Tommaso  
Grossi / Terza Edizione Milanese / Nuovamente  
Corretta / Ed Ornata / Di Quattro  
Tavole In Rame. / — // Milano / — /  
Per Vincenzo Ferrario / M.DCCC.XXXV,  
111 p., 21 cm, 4 tav. fuori testo incise da  
A. Bramati su disegno di G. Migliara*  
Nota di possesso: «Teresa Stampa» (nell'  
occhietto)

Legatura in pelle rossa con impressioni a  
secco e oro. Dorso con fregi in oro. Piatti  
interni in seta con bordi in pelle e decora-  
zioni geometrico-floreali in oro.  
Custodia in cuoio marrone filettata in oro.  
MANZ. XII. A. 19  
M.D.L.C.



41. Gaetano Bonatti  
(Bassano 1802-?)  
da Massimo d'Azeglio  
(Torino 1798-1866)  
*Naufragio e morte di Arrigozzo,*  
1834

Incisione a bulino su rame,  
160x99 mm (68x74)  
In basso a sinistra: «M. D'Azeglio  
dis.»; didascalia: «Adagiò sulla  
pietra il corpo del figlio,... / Cap.  
V.»; a destra: «G. Bon. inc.»  
(v. I: antiporta)

Gaetano Bonatti  
su disegno di De Marchi  
*Morte di Bice,* 1834  
Incisione a bulino su rame,  
160x99 mm (97x67)  
In basso a sinistra: «De Marchi  
dis.»; a destra: «Gaet. Bonatti  
inc.»; didascalia: «Ed ecco —  
due scudieri che portano... sulle /  
braccia la figlia del Conte. / Cap.  
XXXI.»; sotto a destra: «Milano  
Calcog. Zanaboni»

(v. I: tav. di contro all'antiporta).  
In: Tommaso Grossi, *Marco Visconti / Storia  
Del Trecento / Cavata Dalle Cronache Di  
Quel Secolo / E raccontata / Da / Tommaso  
Grossi / Tomo I. // Milano / Per Vincenzo  
Ferrario / MDCCCXXXIV.*, 253 p., 1 tav.  
fuori testo, 16 cm.

Dedica autografa di Tommaso Grossi a  
Teresa Stampa: «Alla Signora Contessa  
Teresa Stampa in segno di rispetto e d'a-  
micizia / L'Autore» (nel verso della carta  
di guardia).

Quattro tomi in 2 v.  
Legatura in pelle verde con impressioni a  
uovo e oro. Piatti interni in seta e pelle  
con fregi in oro.  
Custodia in pelle a due scomparti con  
fregi in oro.  
Misz. XII. A. 40  
M.D.L.C.



De Marchi dis. Gaetano Bonatti inc.  
*Ed ecco... due scudieri che portano... sulle  
braccia la figlia del Conte.*  
cap. 31

Milano Calcog. Zanaboni

**MARCO VISCONTI**  
STORIA DEL TRECENTO  
*Cavata dalle cronache di quel secolo  
e raccontata*  
DA  
**TOMMASO GROSSI**



*Ed ecco... due scudieri che portano... sulle  
braccia la figlia del Conte.*  
cap. 31

Publicato in Dicembre  
M.D.CCC.XXXIV.



142. a. *Don Abbondio incontra i bravi* [1827]

Litografia a matita grassa,  
206x123 mm (152x95)

In alto a destra: «Tav. I.»; didascalia: «Chi mi comanda?, rispose Don Abbondio / ai due Bravi»; in basso a sinistra: «Lit. Ricordi»; a destra: «Manzoni Sp. prom. Cap. I.»

(v. I: tav. I di contro a p. 9)



b. *La madre di Cecilia* [1827]

Litografia a matita grassa,  
207x122 mm (151x95)

In alto a destra: «Tav. X.»; didascalia: «Così dicendo aperse una mano, mostrò una borsa / e la lasciò cadere in quella che il monatto le tese. / Manzoni Sp. prom. Cap. XXXIV.»; sotto al centro: «N.° 178.»

(v. III: Tav. X di contro a p. 206)

In: Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi / Storia Milanese / Del Secolo XVII / Scoperta E Rifatta / Da / Alessandro Manzoni. / Tomo Primo. (Terzo) / Milano / Presso Vincenzo Ferrario / 1825. (1826) [ma 1827], 352, 416 p., 21 cm.*

Edizione in 3 v. con complessive 12 tav. fuori testo della Casa Ricordi, inserite successivamente probabilmente ad insaputa dell'editore e dell'autore.

*Bibl.*: Vismara, 1875, n. 1; Salveraglio, 1890, n. 22; Parenti, 1936, n. 33; Giujusa, [1975?], n. 1.

MANZ. VIII. 224/1-3  
M.D.L.C.



c, d. *Il pane del perdono, Addio ai monti*



b.



d.



*Ed ella mi vorrà sostenere che non ha niente.*



*«la vostra protezione!»*

143. Raffaele Persichini  
(Roma 1794–1861)  
su invenzione e disegno di Ferrari  
a. *Don Abbondio e Perpetua*, 1835  
Incisione a bulino su rame,  
131x88 mm (76x60)  
In alto a sinistra: «Manzoni. Vol.  
I.»; a destra: «Pag. 55.»; in basso  
a sinistra: «Ferrari inv. e dis.»; a  
destra: «Persichini inc.»; didas-  
calia: «Ed ella mi vorrà sostene-  
re che non ha niente.»  
(Tomo I: controfrontespizio)

b. *Fra Cristoforo e Don Rodrigo*,  
1835  
Incisione a bulino su rame,  
131 x 88 mm (76 x 60)  
In alto a sinistra: «Manzoni Vol.  
II.»; a destra: «Pag. 9.»; in basso  
a sinistra: «Ferrari inv. e dis.»; a  
destra: «Persichini inc.»; dida-  
scalia: «la vostra protezione!»  
(Tomo II: controfrontespizio)

c. *Renzo all'osteria*, 1836  
Incisione a bulino su rame,  
131x88 mm (76x60)  
In alto a sinistra: «Manzoni. Vol.  
III.»; a destra: «Pag. 180.»; in bas-  
so a sinistra: «Ferrari inv. e dis.»; a  
destra: «Persichini inc.»; didas-  
calia: «Ecco il pane della provvi-  
denza»  
(Tomo IV: controfrontespizio)

d. *Lucia rivela ad Agnese il voto  
fatto*, 1836  
Incisione a bulino su rame,  
131 x 88 mm (76 x 60)  
In alto a sinistra: «Manzoni»; a  
destra: «Vol. 6.»; in basso a sini-  
stra: «Ferrari inv. e dis.»; a de-  
stra: «Persichini inc.»; didas-  
calia: «Povera Mamma! Che c'è, di-  
mandò / di nuovo anziosamente  
la madre»  
(Tomo VI: controfrontespizio)



*Ecco il pane della provvidenza*



*Povera Mamma! Che c'è, dimandò  
di nuovo anziosamente la madre*



*Ed ella mi vorrà sostenere che non ha niente.*



*«la vostra protezione!»*

143. Raffaele Persichini  
(Roma 1794–1861)  
su invenzione e disegno di Ferrari  
a. *Don Abbondio e Perpetua*, 1835  
Incisione a bulino su rame,  
131x88 mm (76x60)  
In alto a sinistra: «Manzoni. Vol.  
I.»; a destra: «Pag. 55.»; in basso  
a sinistra: «Ferrari inv. e dis.»; a  
destra: «Persichini inc.»; didas-  
calia: «Ed ella mi vorrà sostene-  
re che non ha niente.»

(Tomo I: controfrontespizio)  
b. *Fra Cristoforo e Don Rodrigo*,  
1835

Incisione a bulino su rame,  
131 x 88 mm (76 x 60)  
In alto a sinistra: «Manzoni Vol.  
II.»; a destra: «Pag. 9.»; in basso  
a sinistra: «Ferrari inv. e dis.»; a  
destra: «Persichini inc.»; dida-  
scalia: «la vostra protezione!»

(Tomo II: controfrontespizio)  
c. *Renzo all'osteria*, 1836  
Incisione a bulino su rame,  
131x88 mm (76x60)  
In alto a sinistra: «Manzoni. Vol.  
III.»; a destra: «Pag. 180.»; in bas-  
so a sinistra: «Ferrari inv. e dis.»;  
a destra: «Persichini inc.»; dida-  
scalia: «Ecco il pane della provvi-  
denza»

(Tomo IV: controfrontespizio)  
d. *Lucia rivela ad Agnese il voto  
fatto*, 1836

Incisione a bulino su rame,  
131 x 88 mm (76 x 60)  
In alto a sinistra: «Manzoni»; a  
destra: «Vol. 6.»; in basso a sini-  
stra: «Ferrari inv. e dis.»; a de-  
stra: «Persichini inc.»; didasca-  
lia: «Povera Mamma! Che c'è, di-  
mandò / di nuovo anziosamente  
la madre»

(Tomo VI: controfrontespizio)



*Ecco il pane della provvidenza*



*Povera Mamma! Che c'è, dimandò  
di nuovo anziosamente la madre*

e. *Don Abbondio e Perpetua nell'orto della canonica*, 1836

Incisione a bulino su rame,  
131 x 88 mm (76 x 60)

In alto a sinistra: «Manzoni. Vol. 7»; a destra: «Pag. 27»; in basso a sinistra: «Ferrari inv. e dis.»; a destra: «Persichini inc.»; didascalia: «Videro la terra smossa e misero un / grido a un colpo.»

(Tomo VII: controfrontespizio)

In: Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi / Storia Milanese / Del Secolo XVII. / Scoperta e Rifatta / Da / Alessandro Manzoni / — / Prima Edizione Romana / — / Tomo Primo (Secondo, Quarto, Sesto, Settimo) / — // Roma 1835 (1836) / Costantino Mezzana Editore. / Da' Tipi di Giunchi e Menicanti.*, 13 cm.

Edizione di 8 v. in 4 con complessive 8 tav. fuori testo.

L'indicazione editoriale riportata appare sul frontespizio dei primi due tomi; gli altri recano: Costantino Mezzana / Tipografo-Editore.

Bibl.: Salveraglio, 1890, n. 48; Parenti, 1936, n. 86; Giujusa, [1975?], n. 56

MANZ. X. 28/ 1-4  
M.D.L.C.

144. G. Simonetti  
su invenzione di Falcini

*L'Innominato chiede perdono a Lucia*, 1836

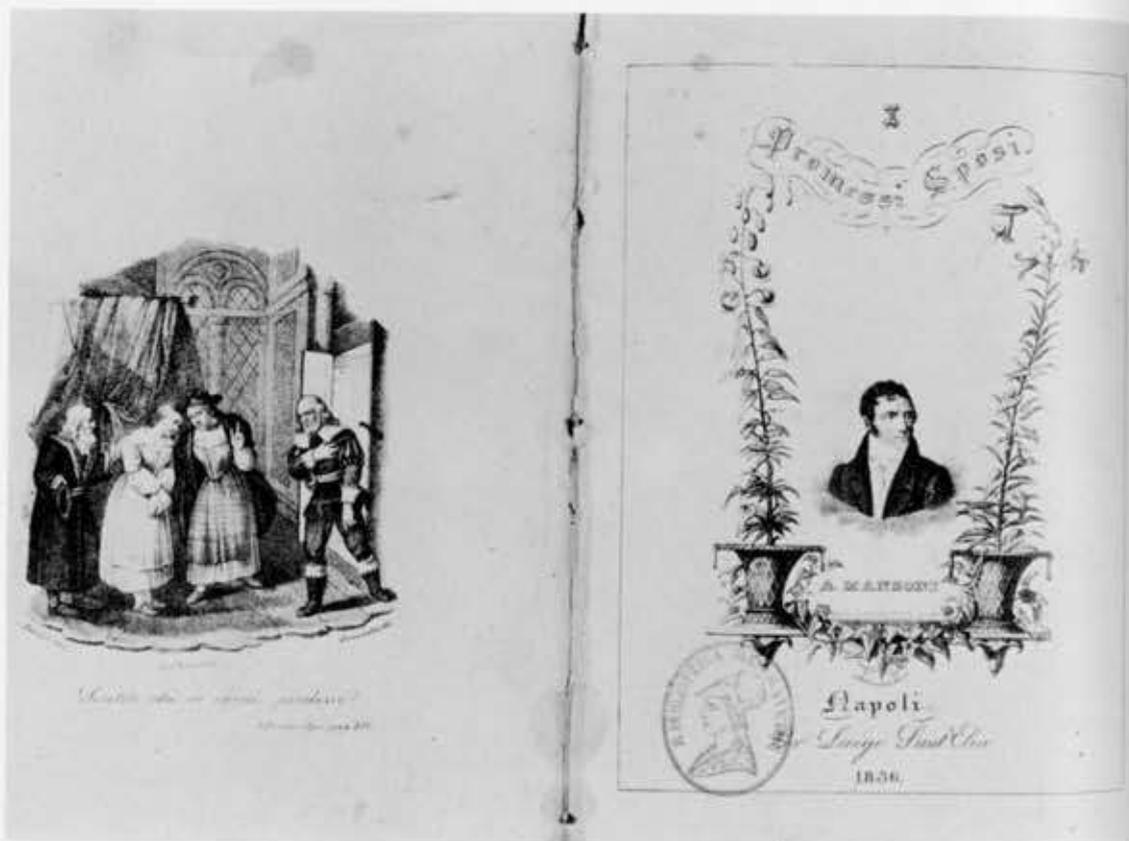
Litografia a matita grassa,  
200 x 125 mm (76 x 68)

In basso a sinistra: «Falcini inv.»; al centro: «Lit. Aledoux (?)»; a destra: «Simonetti dis.»; didascalia: «Sentite che vi chiede perdono? / I Promessi Sposi pag. 286.»

Tav. di contro all'antiporta di: Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi / Storia Milanese Del Secolo XVII / Scoperta E Rifatta / Da / Alessandro Manzoni* [Prefazione di Basilio Puoti] / — // Napoli / A Spese Di Luigi Sant'Elia / — / 1836, XII, 480 p., 20 cm., 1 tav. fuori testo, antiporta litografata da G. Simonetti.

Bibl.: Salveraglio, 1890, n. 50; Parenti, 1936, n. 91; Giujusa, [1975?], n. 63

MANZ. VIII.138  
M.G.D.R.



145. Giuseppe Beretta  
(Monza 1804 - Milano ?)  
da un quadro di autore ignoto  
*Ritratto di Suor Virginia Leyva,*  
1838

Incisione a bulino su rame,  
154x95 mm (97x77)

In basso a destra: «Gius. Beretta  
dis ed inc. dal Quadro»; didasca-  
lia: «Suora Virginia Leyva / detta  
/ la Signora di Monza»

Controfrontespizio di: Alessandro Man-  
zoni, I / *Promessi Sposi / Di / Alessandro*  
*Manzoni / Storia Milanese / Del Secolo*  
*XVII / Tomo Primo // Mendrisio / Tip.*  
*Della Minerva Ticinese /*  
M.DCCC.XXXVIII, 276 p., 16 cm.  
Edizione di 3 v. in 1, con 5 tav. fuori testo.

Bibl.: Ramelli, 1965, n. 10 c.

MANZ. IX.169

M.G.D.R.



SUORA VIRGINIA LEYVA

detta  
*la Signora di Monza*



146. Giuseppe Buccinelli  
(Milano 1800-1865)  
su disegno di Roberto Focosi  
(Milano 1806-1862)  
*Egidio e Geltrude,* 1840

Incisione a bulino su rame,  
267 x 165 mm (125 x 79)

Riquadrata da cornice figurata;  
dentro la cornice, in alto al cen-  
tro: «La Signora / Di Monza»;  
didascalia: «Egid. Speri che si  
scioglano i voti che / ingiusta-  
mente ti legano? / Gelt. Saresti tu  
qui se non lo sperassi?»

In basso a sinistra: «Focosi dis.»;  
a destra: «Buccinelli incise»

Tav. di contro a p. 14 di: Giovanni Rosini,  
*La / Signora Di Monza / Storia Del Secolo*  
*XVII / — / Edizione Illustrata / Con Cor-*  
*rezioni Ed Aggiunte Dell'Autore / (vignet-*  
*ta incisa da Sacchi e Loiseau su disegno di*  
*Riccardi) // Milano / Francesco Di Omo-*  
*bono Manini, Editore / 1840, 478 p., ill.,*  
*29 cm., 80 tav. fuori testo incise da G.*  
*Buccinelli su disegno di R. Focosi, ogni*  
*pagina è riquadrata.*

MANZ. XXII.2

M.D.L.C.

147. Michele Fanolli  
(Cittadella 1807 – Milano 1876)  
*La partenza dei Promessi Sposi*,  
1831

Olio su tela, 85 x 113 cm.

Padova, Museo Civico

Il dipinto del Fanolli, insieme a quelli dedicati da Grigoletti a *Lucia e l'Innominato* (1829), al *Nibbio* (Milano, Gallerie Salomon, Augustoni e Algranti) e a un bel disegno di Demin con *l'Addio dei Promessi Sposi a Fra Cristoforo* (1840, Philadelphia, collezione privata), conferma la fortuna goduta dal romanzo manzoniano in ambiente veneto. L'artista padovano, destinato a divenire uno dei massimi litografi europei della prima metà dell'Ottocento, affronta, ancora alle prime armi come pittore, l'impegnativo tema con tutta l'ingenuità del giovane educato alle regole del genere storico. Quindi scompone la tessitura compatta della pagina manzoniana in una serie di episodi didatticamente scanditi: Lucia con lo sguardo rivolto all'«infame castello» dove vennero le sue sventure», Agnese che indica con un gesto accorato del braccio il paese e la casa forse abbandonati per sempre, Renzo in atteggiamento confuso ancora non pienamente consapevole dell'accaduto e assolutamente incerto sull'avvenire, il barcaiolo che con la sua indifferenza offre un «ottimo contrasto» al «sofferir di que' miseri». Gli elementi che arredano la scena, dal salice piangente allusivo in primo piano, all'edicola e al castello «neogotici», alle scoscesissime rupi e a quel barcaiolo che sembra un gondoliere, costituiscono nell'insieme un graziosissimo *decor* pittoresco, interessante proprio per la sua estraneità allo spirito manzoniano, ma emblematico delle abitudini di lettura del pubblico in quegli anni condizionato dal successo dei romanzi storici di Scott.  
*Bibl.*: Meneghelli, 1831; Mazzocca, 1985, pp. 82, 86, 87  
F. M.



L'immediata popolarità arrisa ai *Promessi Sposi* è dimostrata da un curioso episodio di drammatizzazione visiva, che seguiva di pochi mesi la pubblicazione del romanzo. La comparsa cioè, ad un ballo in costume organizzato a Milano dal nobile ungherese Giuseppe Batthyany il 30 gennaio 1828, di una quadriglia dedicata a Don Rodrigo e ai suoi bravi, con la quale gli aristocratici protagonisti celebravano un po' cinicamente l'eroe negativo, esponente di una classe, il cui ruolo storico era stato posto sotto accusa da Manzoni.

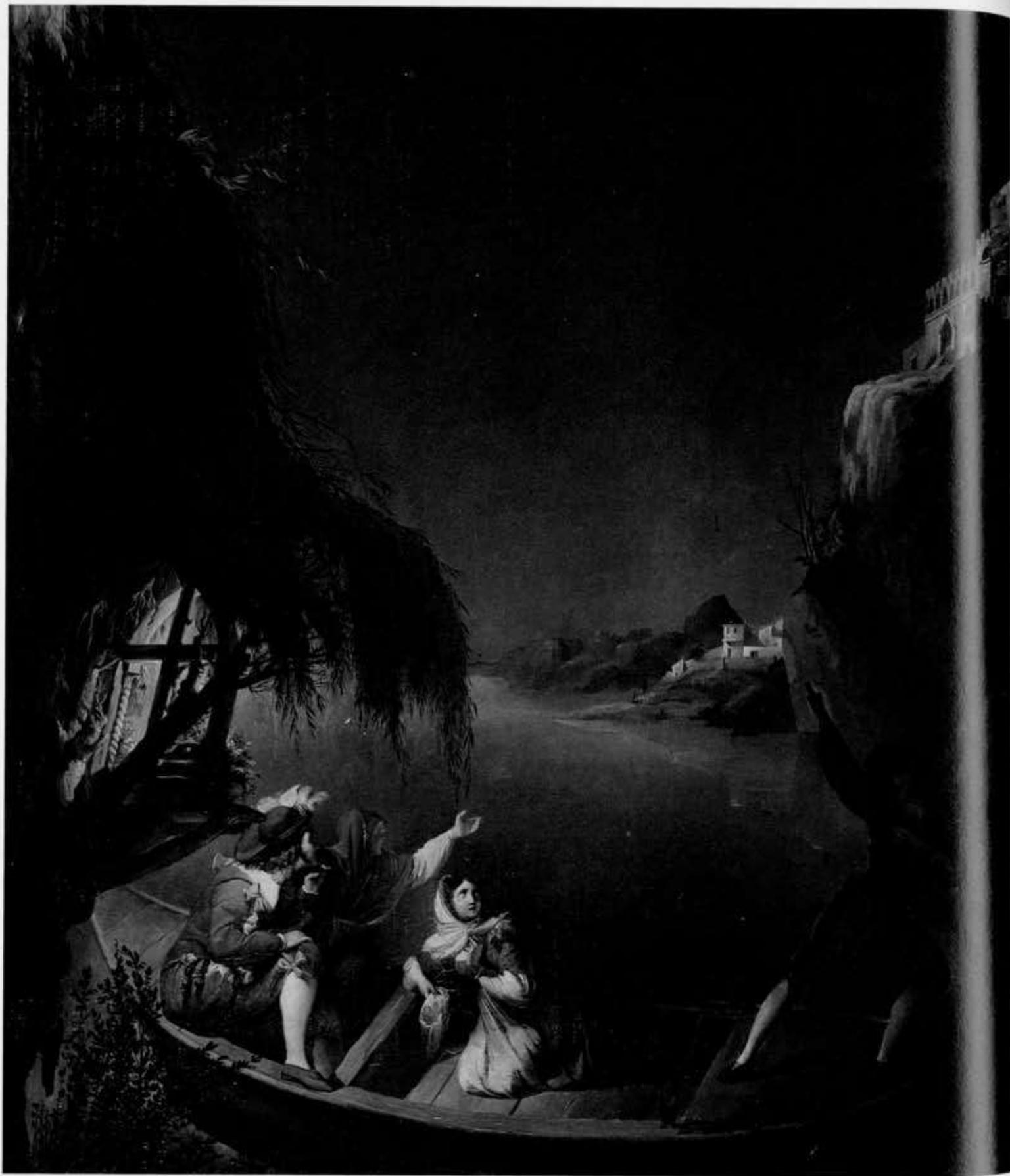
In uno spirito completamente diverso seguirà, nell'ottobre dello stesso anno, una cerimonia squisitamente manzoniana: un trattamento tenutosi a Firenze, nella villa reale di Poggio a Cajano, in occasione del compleanno del Granduca, che, insieme ai membri della propria famiglia diede vita ad una serie di *tableaux vivants*, accompagnati da cori ad hoc, dedicati agli episodi più edificanti del romanzo. Questa volta vennero esaltati il messaggio provvidenziale e le virtù degli umili protagonisti. Si trattò di una strumentalizzazione ideologica, presto riproposta, in accenti ancora più espliciti, nel ciclo di affreschi dipinti da Niccolò Cianfanelli, tra il 1834 e il 1837, su commissione dello stesso granduca, in uno degli appartamenti della Meridiana di Palazzo Pitti.

Di tutt'altro segno, ancora in ambito toscano, ma nel clima progressista dell'«Antologia» di Vieusseux e della nuova pedagogia democratica, appaiono le drammatizzazioni destinate al popolo, come quelle di Lapo de' Ricci, autore dei famosi dialoghi morali e animatore del «Giornale Agrario», o del Lambruschini, che adattava il testo manzoniano, sopprimendo «certo lusso di riflessioni troppo metafisiche», restringendo «certi passi troppo lunghi e di poco interesse per il popolo». Il teatro ideale di queste letture, o animazioni, pensiamo possa essere

stata quella «palazzina dei *Promessi Sposi*», fatta erigere da Niccolò Puccini nel giardino «didattico» della sua villa di Scornio, fuori Pistoia. Un luogo, denso di riferimenti storici e nazionali, deputato dal 1842 soprattutto alla celebrazione della Festa delle Spighe, dedicata all'esaltazione del «lavoro contadino» e dell'«educazione popolare».

Una sorta di equivalente visivo dello spirito con cui il romanzo veniva interpretato in queste letture e drammatizzazioni popolari sono le ingenue stampe, che illustravano le molte edizioni del romanzo edite a Firenze tra il 1827 ed il 1835. Il fenomeno divenne presto oggetto di attenzione letteraria e figurativa, come dimostra Giuseppe Sacchi in un brano del suo *Viaggio in Toscana* del 1835: «Le villanelle di Covigliajo smettevano allora di far la treccia colle pagliuzze, e s'erano a gruppi annicchiate sotto il portico dell'osteria, ove la ragazza dell'oste, una vispa fanciulla di sedici anni, stava leggendo ad alta voce, indovinate che libro! I *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni. Leggeva quelle potenti pagine con cui si chiude l'ottavo capitolo del romanzo, ove ne si pinge la partenza di Agnese, di Lucia e di Renzo dalla terra nativa, per andare dove la loro trista sventura ne li cacciava. Con una voce affievolita dal lungo leggere, ripeteva la fanciulla quel passo ove dicesi: – Addio, montagne sorgenti dalle acque, ed erette al cielo [...] – A quella patetica lettura le contadinelle stringevano l'una all'altra, quasi un segreto rimpianto lor facesse temere di dovere lasciare que' monti, que' rivi, quel cielo, che fissavano tratto tratto con sguardi direi quasi amorosi; e non s'accorgevano che due forestieri le stavano curiosi osservando, ed uno di essi era inteso persino a disegnare i loro svelti contorni, e le loro geniali movenze».

Fernando Mazzocca



148. Francesco Hayez  
(Venezia 1791-Milano 1882)  
a. *Bravo del 1600*, 1828  
Litografia a matita grassa  
colorata, 403x257 mm  
(246x160).

Didascalia: «Bravo del 1600»; in  
basso a destra, a penna: «Carega,  
marchese / Pachta, conte /  
Cicogna conte Carlo, & C»

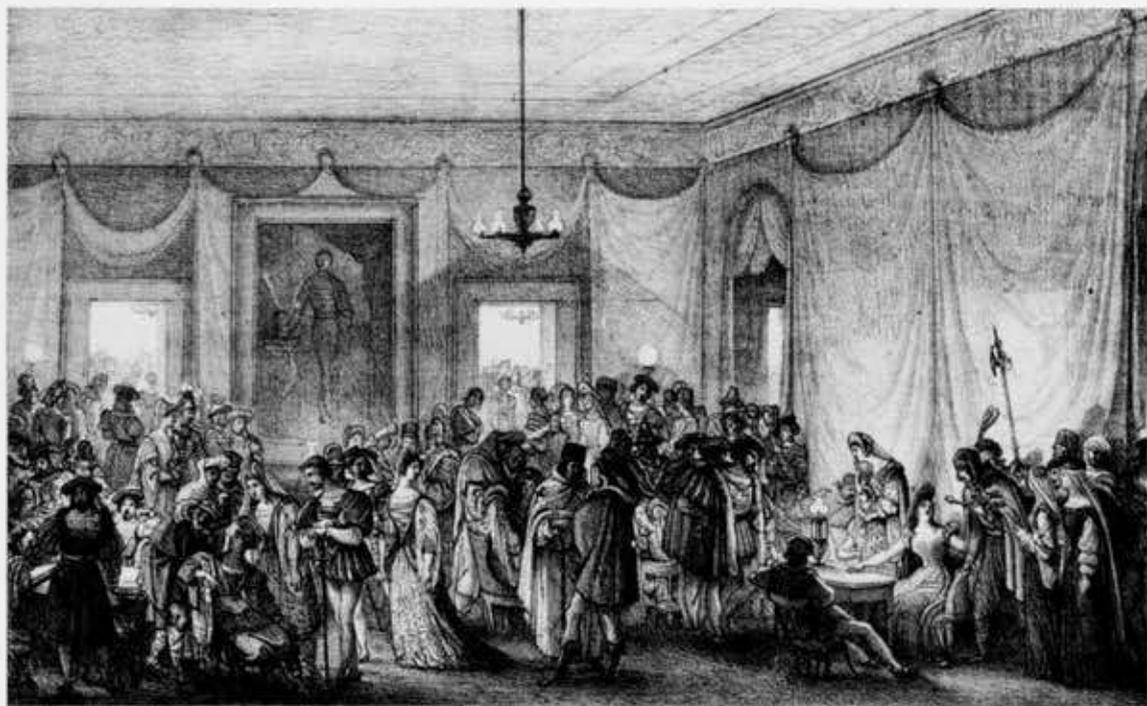
Tavv. in *Costumi / Vestiti alla Festa da  
Ballo / data in Milano / dal Nobilissimo  
Signor Conte / Giuseppe Batthyany / la  
sera del 30 gennaio / 1828 // Milano pres-  
so Giu. Elena.*

Il primo episodio di drammatizzazione  
visiva del romanzo data Milano 30 gen-  
naio 1828, giorno del grande ballo ma-  
scherato organizzato dal nobile immigra-  
to ungherese Giuseppe Batthyany, destina-  
to a restar memorabile per molti e molti  
anni. Le litografie dei costumi, le recen-  
sioni e i commenti sui giornali, fecero  
veramente «partecipare a questa edizione  
ottocentesca lombarda dell'imbarco per  
Citera il pubblico borghese». Le danze  
furono aperte proprio dalla quadriglia de-  
dicata ai *Promessi Sposi*, formata dal ma-  
rchese Carega nei panni di don Rodrigo,  
mentre quelli dei bravi erano rivestiti dal  
conte Carlo Cicogna, don Giovanni Cico-  
gna, il cavaliere Lagraciniere, il conte Ser-  
belloni e l'editore Marietti. Naturalmente  
il clan Manzoni disertò compatto la festa,  
con l'unica eccezione del cugino di Ales-  
sandro don Giacomo Beccaria, il quale  
preferì però volteggiare sotto le più auste-  
re e impegnative spoglie di Erasmo da  
Rotterdam.

Della quadriglia è conservato il ricordo in  
un solo costume di bravo disegnato pro-  
babilmente da Hayez, che, comparso alla  
festa nei panni di Giulio Romano, ne fu il  
grande costumista e maestro di cerimon-  
ia. Lo stesso costume che compare nel  
personaggio al centro di spalle, quasi in  
primo piano, intento a conversare con un  
cavaliere templare, nella veduta della fe-  
sta disegnata da Hayez. Questa singolare  
fortuna di don Rodrigo, personaggio sco-  
modo e altrimenti mai raffigurato, appare  
sintomatica del successo dei *Promessi  
Sposi* presso il pubblico aristocratico, da  
una parte attratto dal romanzo storico,  
dall'altra imbarazzato dalla luce non favo-  
revolissima con cui vi veniva rappresen-  
tata la propria classe. E forse questa riabi-  
litazione di don Rodrigo appare come una  
cinica rivendicazione del fascino discreto,  
rispetto all'edificante ma noiosa immagi-  
ne del popolo, dell'aristocrazia.

Bibl.: Mazzocca, 1985, pp. 51-52 (con bi-  
bliografia)  
F.M.





b. *Veduta della festa Batthyany,*  
1828

Litografia a matita grassa,  
243x320 mm (152x241).

In alto a sinistra: «Hayez del.»; in  
alto a destra: «Milano Litog. Vas-  
salli»; didascalia: «Festa Batthy-  
any / 30 gennaio 1828»

149. Anonimo  
*Partenza di Renzo e Lucia già sposi  
dalla loro terra natale,* 1828

Litografia a matita grassa  
236x295 mm (169x226)

Tavola VII, in *Pel / Faustissimo  
Giorno / De' 3. Ottobre / Nell'1. e  
R. Villa / Del Poggio a Cajano /  
L'anno 1828.* [Firenze, Litografia  
Salucci, 1828]

Manz. XII. A. 47

L'album, dono al Manzoni del granduca Leopoldo II di Toscana, è legato ad uno dei primi e più significativi episodi di volgarizzazione dei *Promessi Sposi*. Il 3 ottobre 1828, in occasione del compleanno del sovrano lorenese, era stato organizzato un «Trattenimento» nella villa reale di Poggio a Cajano, consistente in una serie di quadri animati, tratti dai momenti più significativi del romanzo, accompagnati da un coro, seguiti da una scena relativa alla festività celebrata e da un quadro allegorico con coro finale. I protagonisti dell'evento, che s'inseriva nella illustre tradizione dei *tableaux vivants* aristocratici, descritti anche da Goethe e da Tackery, furono i membri della famiglia granducale, che rivestirono i più e meno umili panni dei personaggi manzoniani. Un così autorevole intervento dava piena legittimità di traduzione figurativa al romanzo, di cui furono scelti episodi particolari: I. *La separazione di Renzo e Lucia accaduta in Monza*; II. *Lucia a' piedi dell'Innominato nel Castello di lui, implorando la libertà*; III. *Lucia liberata dal Castello*; IV. *Lucia incontrata dal Sarto nella casa di lui, quando ei torna di Chiesa colla propria famiglia*; V. *L'Innominato esorta i suoi bravi a cangiar vita*; VI. *Incontro di Renzo con Lucia nella capanna del Lazzeretto*; VII. *Partenza di Renzo e di Lucia già sposi dalla loro terra natale*.

La scelta, come dimostra la sin troppo scoperta didascalicità dei cori pubblicati insieme alle sette anonime litografie nel nostro album, si rivela una riduzione quasi catechistica del romanzo e del suo messaggio provvidenziale, isolato e banalizzato rispetto al contesto. Agli umili contadini è messo in bocca un assai improbabile linguaggio classicheggiante, che fa ad esempio di Renzo un Ettore che dà il suo addio ad Andromaca. Dopo l'ultimo quadro, cui si riferisce la litografia esposta, volto ad evidenziare con tutto l'ottimismo possibile il finale edificante, la trionfale

marcetta della Provvidenza, composta in perfetti metastasiani, termina con un'Appendice allegorica inneggiante alle castezze e ai trionfi dell'amore coniugale e della vita domestica. La casetta dei novelli sposi è il «beato e dolce ostello / Che piacer si puri aduna! / Dalla provida Fortuna / Non implori altro favor».

Bibl.: Mazzocca, 1985, pp. 47-51 F.M.

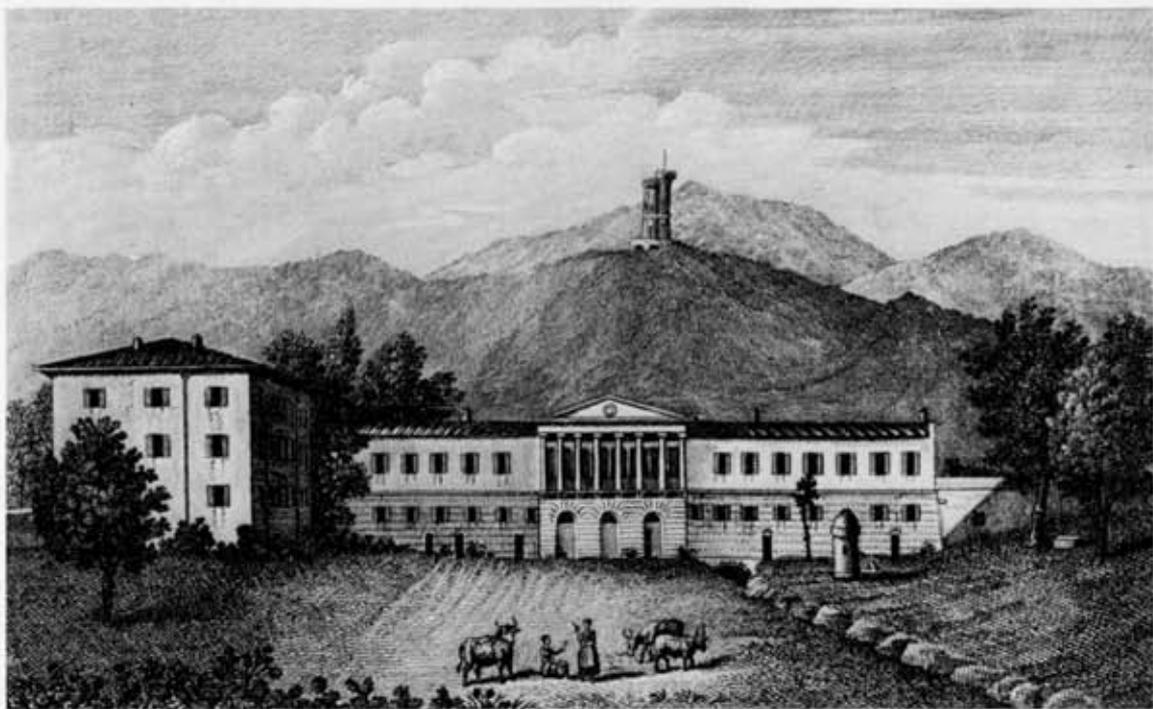
150. Antonio Verico (Bassano 1775 ca.-Pisa 1850 ca.) su disegno di A. Gamberai (attivo in Toscana verso la metà del XIX secolo) *Veduta del Ponte Napoleone e della Palazzina dei Promessi Sposi*, 1845

Incisione a bulino su rame, 180 x 240 mm (230 x 310).

In basso a sinistra: «A. Gamberai dis.»; a destra: «A. Verico inc.».  
Tav. XXVIII di: *Monumenti / del Giardino Puccini / Pistoia / Tipografia Cino / 1845, 588 p.*; 35 cm, 35 tav. fuori testo incise da C. Magrini, A. Verico, Livi su disegno di A. Gamberai e Batelli.  
Pisa, Biblioteca della Scuola Normale Superiore

Il volume, composto da contributi di Giordani, Montanelli, Lambruschini, Poerio, Ridolfi, Niccolini, traduce quindi letterariamente ed in immagini quel complesso spazio ricreativo e didattico storico rappresentato dal giardino fatto allestire da Niccolò Puccini intorno alla sua villa di Scornio presso Pistoia. Arredato da una serie di monumenti dedicati agli uomini illustri, comprendeva anche un percorso di edifici emblematici della cultura democratica propria del committente, quali appunto l'edificio rustico riprodotto nella stampa intitolato al romanzo manzoniano. Probabilmente da collegarsi ai trattamenti educativi, come la celebre Festa delle Spighe, organizzati dal proprietario ad edificazione dei propri coloni, ma anche possibile teatro di quelle letture popolari dei *Promessi Sposi* così frequenti negli ambienti progressisti della Toscana granducale.

Bibl.: Mazzi, 1982, pp. 55-56; Mazzocca, 1985, pp. 53-56 F.M.



151. Ettore Pascali  
 (attivo a Firenze verso la metà  
 del XIX secolo)  
 su disegno di A. Botti,  
 da Nicola Cianfanelli  
 (Mosca 1793-Firenze 1848)  
*I Promessi Sposi*, 1837 ca.  
 Incisione a bulino su rame a  
 contorno, 148x160 mm  
 (Firenze, s.d.)  
 Milano, Civica Raccolta delle  
 Stampe A. Bertarelli

Si tratta di una serie di sei incisioni, che  
 riproducono gli episodi del romanzo, af-  
 frescati da Nicola Cianfanelli in un appa-  
 rtamento della Meridiana in Palazzo Pitti  
 tra il 1834 ed il 1837. Le stampe sono  
 intitolate a: *Il perdono di fra Cristoforo* (a),  
*Il Griso travestito da Mendicante spia la*  
*Casa di Lucia* (b), *Fuga dei promessi Sposi*  
 (c), *La Monaca tradisce l'innocente Lucia*  
 (e), *Gli ultimi soldi di Renzo* (d), *Lucia in*  
*potere dell'Innominato*.

Unica, significativa, eccezione è quella  
 della tavola dedicata all'episodio "scabro-  
 so" del tradimento di Gertrude, che era  
 stato escluso dal programma edificante  
 degli affreschi.

Bibl.: Mazzocca, 1985, p. 59  
 F.M.





152. Marco Zignani  
(Forlì 1802-Firenze 1830)  
su disegno di C. Falcini

a. *Don Abbondio incontra i bravi*,  
1829

Incisione a bulino su rame,  
90x55 mm (53x45)

In basso a sinistra: «C. Falcini  
dis.»; a destra: «Zignani inc.»; di-  
dascalia: «Ella ha intenzione di  
sposare domani Renzo Tramagli-  
no e Lucia Mondella! / Cap. I;»

(v. I: antiporta)

b. *La notte degli imbrogli*, 1829

Incisione a bulino su rame,  
90x55 mm (47x42)

In basso a sinistra: «C. Falcini  
dis.»; a destra: «Zignani inc.»; di-  
dascalia: «Afferrata colla manca,  
e sollevata la lucerna, ghermito /  
con la destra il tappeto che copri-  
va la tavola e ti- / rato a sé con  
furia, gittando a terra, libro, car-  
ta, ... / Cap. VIII.»

(v. II: antiporta)

c. *Renzo fa l'elemosina all'uscita  
dell'osteria*, 1830

Incisione a bulino su rame,  
90x55 mm (53x45)

In basso a sinistra: «C. Falcini  
dis.»; a destra: «Zignani inc.»; di-  
dascalia: «La c'è la provvidenza!  
/ Cap. XVII.»

(v. III: antiporta)

d. *La carestia a Milano*, 1830

Incisione a bulino su rame,  
90x55 mm (55x45)

In basso a sinistra: «Falcini dis.»;  
a destra: «Zignani inc.»; didasca-  
lia: «Taluno già agonizzante rice-  
veva / gli ultimi soccorsi della re-  
ligione. / Cap. XXVIII.»

(v. V: antiporta)

In: Alessandro Manzoni, *I Promessi Spo-  
si / Storia Milanese / Del Secolo XVII /  
Scoperta E Rifatta / Da / Alessandro Man-  
zoni / Vol. I (II, III, V) / Firenze / Passi-  
gli, Borghi e Comp. / 1829 (1830)*, 9 cm,  
frontespizio riquadrato.

Edizione in 6 v. con antiporta incisa nei  
primi cinque da M. Zignani, nel sesto da  
A. Daverio.

*Bibl.*: Salveraglio, 1890, n. 33; Parenti,  
1936, n. 57; Giujusa, [1975?], n. 26.  
MANZ. X. 30/1-6  
M.D.L.C.

Manzoni  
I Promessi Sposi  
Vol. I.



C. Volpini del.

Zignoni inc.

*Ella ha intenzione di sposare domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella!*

Cap. I.

MANZONI  
I Promessi Sposi  
Vol. II.



C. Volpini del.

Zignoni inc.

*Afferrata colla manca, e sollevata la lucerna, ghermito con la destra il tuppeto che copriva la tivola e tirato a se con furia, gittando a terra, libro, carta, ...*

Cap. VIII.

Firenze 1829

Presso Pasiegli Borghi e C.

Manzoni  
I Promessi Sposi  
Vol. III.



C. Falcini dis.

Lignani inc.

La c'è la Provvidenza!

Cap. XVII.

Firenze 1830.  
Presso Passigli Borghi e C.

Manzoni  
I PROMESSI SPOSI  
Vol. IV.



Falcini dis.

Lignani inc.

Taluno già agonizzante riceveva  
gli ultimi soccorsi della religione.

Cap. XXVIII.

Firenze 1830.  
Presso Passigli Borghi e C.

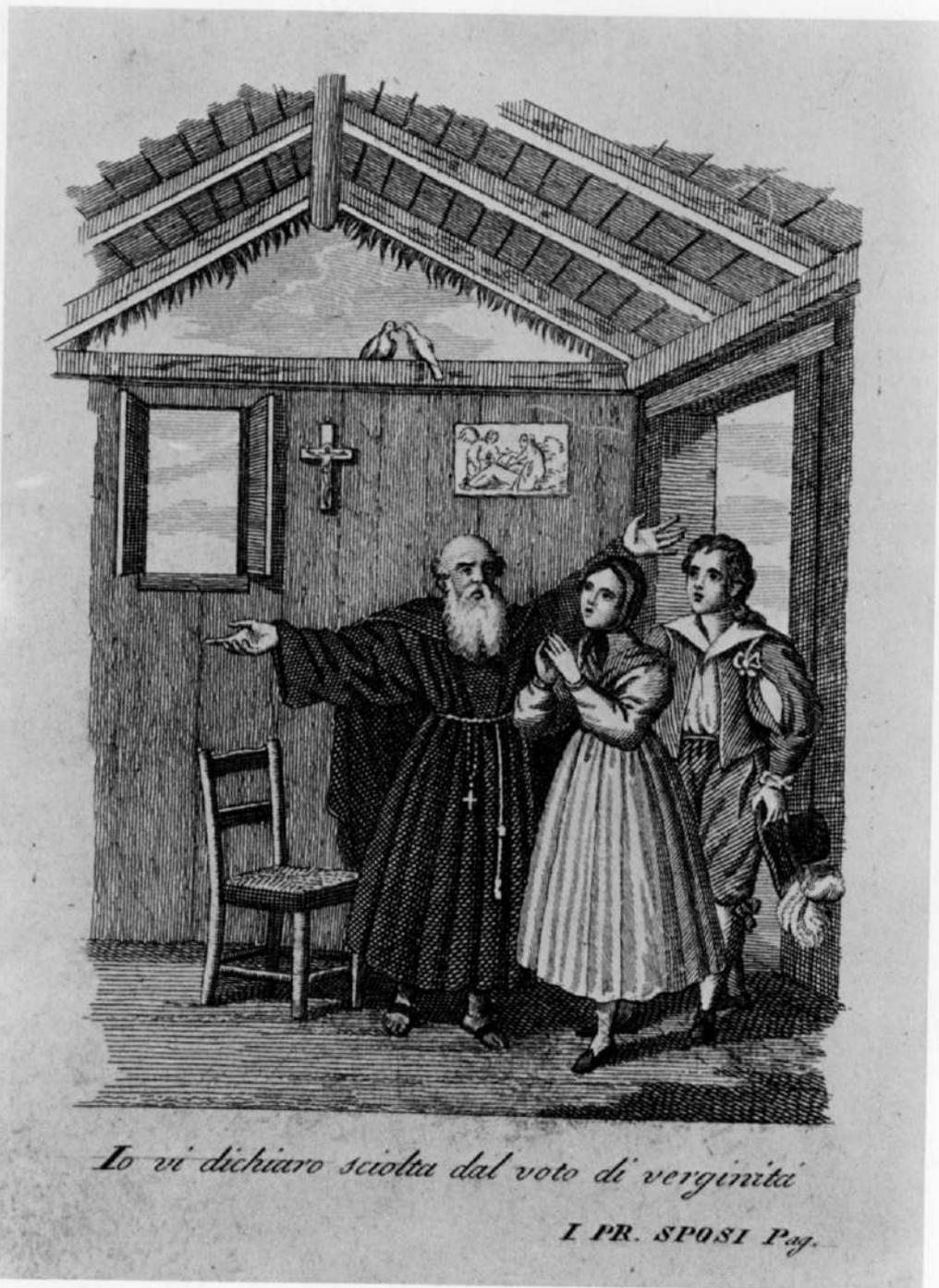
153. *Fra Cristoforo scioglie il voto di Lucia*, 1834

Incisione a bulino su rame,  
147x190 mm (75x60)

Didascalia: «Io vi dichiaro sciolta dal voto di verginità / I Pr. Sposi Pag.»

Controfrontespizio di: Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi / Storia Milanese / Del Secolo XVII / Scoperta E Rifatta / Da Alessandro Manzoni / Con Illustrazioni Tratte Dalla Storia Lombarda / Del Secolo XVII. / Di Cesare Cantù / Tomo Terzo // Firenze / Presso Giuseppe Galletti / 1834, 503 p., 1 tav. fuori testo, 15 cm. Edizione in 3 v., 1834-1835.*

*Bibl.*: Vismara, 1875, n. 36; Salveraglio, 1890, n. 45; Parenti, 1936, n. 77; Giujusa, [1975?], n. 47.  
MANZ. IX. 180/3  
M.G.D.R.



*Io vi dichiaro sciolta dal voto di verginità*

*I PR. SPOSI Pag.*

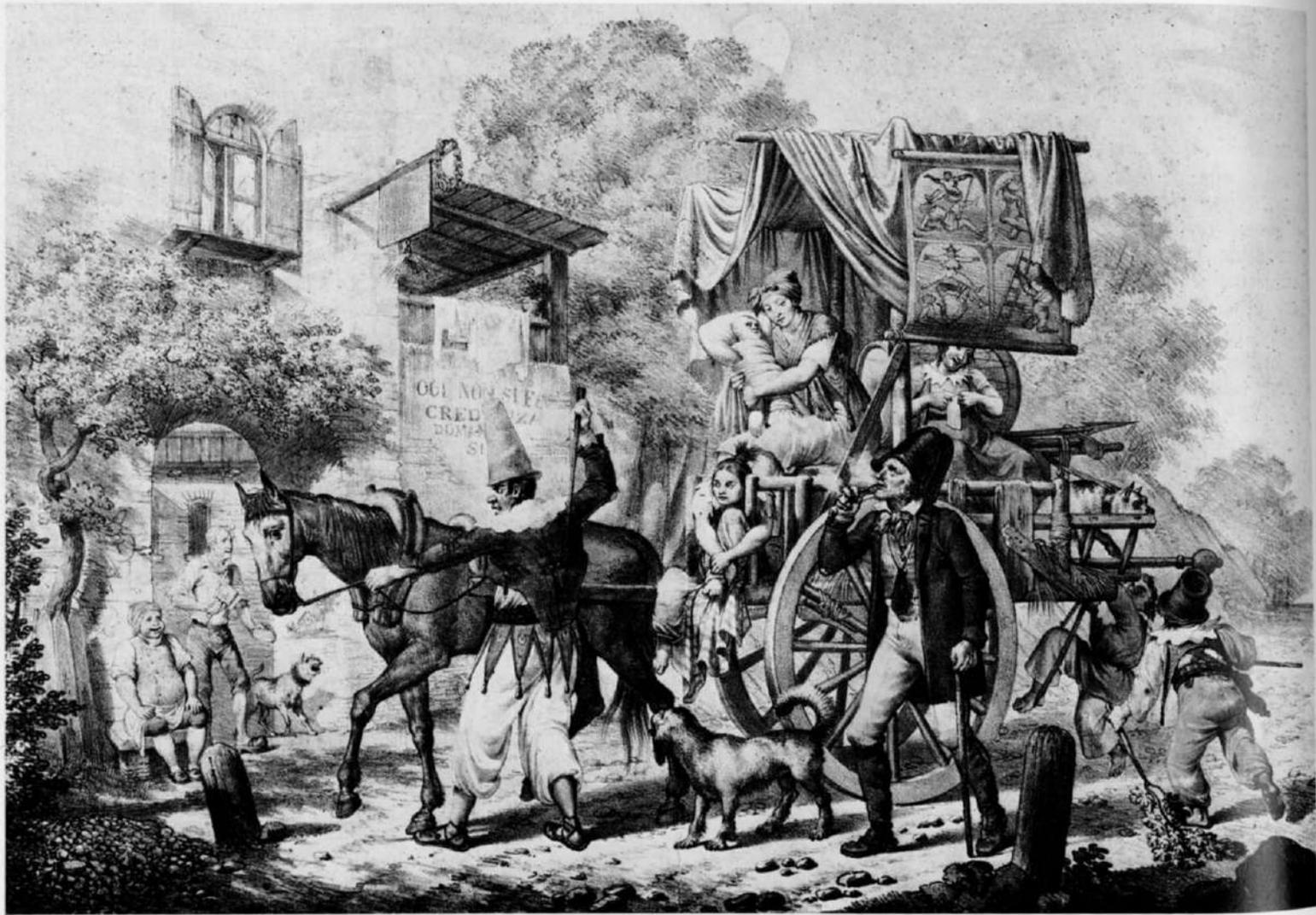
Negli anni tra la prima edizione del 1827 e la seconda del 1840 l'immagine del romanzo, più che dalla pittura manzoniana, pur presente con una certa vivacità alle esposizioni, appare determinata dalla grafica, sia per la frequenza delle proposte che per la naturale diffusione del mezzo. Si tratta delle serie di tavole, litografiche o calcografiche, pubblicate a fascicoli autonomi rispetto alle diverse edizioni del romanzo, spesso illustrate, allora in commercio. Le loro dimensioni le rendevano adatte sia ad essere raccolte in album, sia per un uso d'arredo, come testimonia anche il quadro di Emilio De Amenti, qui esposto, dedicato alla *Letture dei Promessi Sposi*, ambientata appunto in un salotto borghese decorato con stampe relative a momenti salienti della narrazione manzoniana.

La prima serie, disegnata e litografata dal pittore cremonese Gallo Gallina, fu edita a Milano da Giovanni Ricordi tra il 1827 ed il 1828. Riproposta nuovamente tra il 1828 ed il 1830, entrò in concorrenza con una seconda serie litografica dovuta al milanese Roberto Focosi e pubblicata contemporaneamente a Milano da Giuseppe Vassalli. I due album, simili per numero e dimensione delle tavole, proponevano significativamente gli stessi episodi, già identificati evidentemente come i più popolari. Il confronto si basava allora nella loro diversa resa figurativa, che si traduceva in due divergenti ottiche di lettura. Gallina, fissando le vicende del romanzo negli schemi rigorosi della pittura di storia e soprattutto di quella sacra, con un gusto neosecentesco tra Honthorst e Caravaggio, offre un'interpretazione "sublime", drammatica, ma "devota", che ricomponne le tensioni nella solenne prospettiva del disegno provvidenziale. Significativa ad esempio la presentazione di Renzo all'osteria, mentre solleva il suo pane come un Cristo nell'ultima cena. Focosi, che interpreta le stesse vicende nell'ottica "materialista"

della pittura di genere o con la disinvoltura narrativa dell'illustratore di mestiere, non riesce a ricomporle in una visione unitaria. La sua lettura del romanzo in chiave comica e patetica, sostanzialmente laica, conduce a un finale dove la peste si accampa in tutto il suo tragico vuoto di morte, senza alcuna possibilità di redenzione.

Tra il 1831 ed il 1832 è la volta di una serie di acquatinte, quindi un mezzo illustrativo più tradizionale, su disegno di Agostino Botazzi pubblicate a Cremona da Luigi De Micheli. Nella scelta degli episodi alla proposta canonica dei due artisti milanesi subentra una selezione più eccentrica, che dà spazio anche ai comprimari come Azzecagarbugli, Tonio, Gervaso, Agnese o privilegia soprattutto le vicende in cui viene coinvolto Renzo, come quella dell'assalto ai forni e dei tumulti successivi. Ciò testimonia probabilmente la maggior adesione da parte di un pubblico provinciale, quale quello cremonese, alle pagine del romanzo in cui l'invenzione narrativa appare più aderente al dibattito storico o all'analisi della vita materiale. Così l'illustratore, al di là di certe ingenuità di linguaggio, appare recuperare tutta la concretezza della tradizione figurativa lombarda, specialmente locale. E pensiamo ai Campi. Grandi cautele interpretative non pare se ne fosse poste un più illustre traduttore dei *Promessi Sposi*, il trasteverino Bartolomeo Pinelli, che, tra il 1830 ed il 1832, pubblicava a Roma una serie di venti litografie rimaste interrotte a circa metà del romanzo. Per Pinelli, che propone un Seicento pittoresco di straccioni, bravi e fieri popolani, è un puro esercizio di resa storica, dove luoghi e costumi divengono intercambiabili. È una ricostruzione indubbiamente vivace, quasi da opera buffa, che pare fatta su misura per Don Rodrigo e i suoi bravi.

Fernando Mazzocca



156. Gallo Gallina  
(Cremona 1796-Milano 1874)  
*Alcune scene tratte dai Promessi  
Sposi. / Storia milanese del secolo  
XVII / del Signor Alessandro  
Manzoni, / composte e disegnate  
da Gallo Gallina // Milano /  
presso Gio. Ricordi / 1827-1828.*  
Litografia a matita grassa  
590x448 mm (317x430)  
MANZ. Icon. Atl. A II 1-12



Gallo Gallina, Lucia e le compagne  
prima dell'incontro  
con Don Rodrigo;  
Incontro tra il  
cardinale e l'Innominato

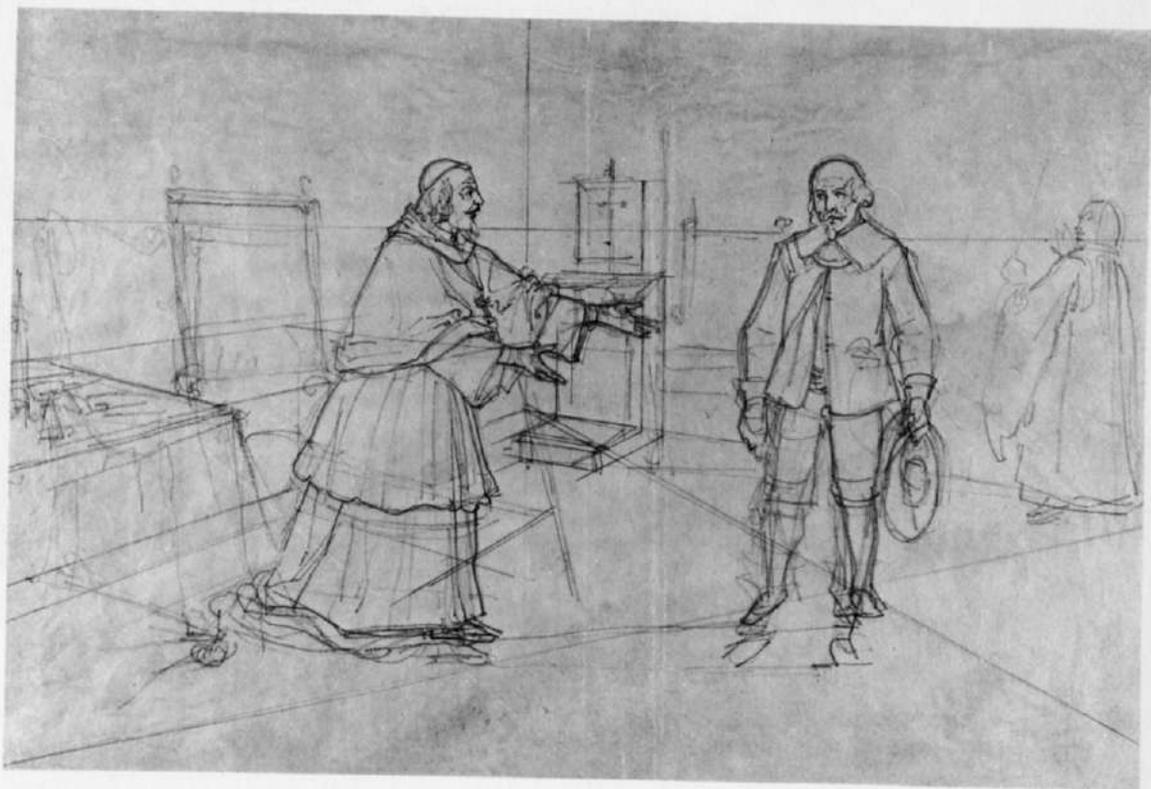
Le litografie, annunciate in un Prospetto d'associazione pubblicato il 19 luglio 1828, erano in realtà già comparse, come documenta l'*Elenco delle opere stampate e pubblicate a Milano e nelle Provincie Lombarde*, per successive dispense tra il 1827 e il 1828. Probabilmente il manifesto si riferisce allora ad una nuova distribuzione seguita nel maggio, luglio, settembre 1828, marzo, maggio, agosto 1829 e febbraio 1830. Una fortuna confermata anche dalla loro traduzione in una serie di acquatinte, incise da Francesco Corsi e pubblicate a Firenze da Vincenzo Batelli verso il 1832 - 1833, il quale le utilizzò anche per una sua edizione illustrata del romanzo nel 1834. La serie, composta da dodici tavole, destinate ad essere raccolte in album, ma anche di "dimensione congrua per ornamento mobiliare", rispecchiava una visione del romanzo affidata a quelli che ne diverranno presto gli episodi più esemplari: 1) *Incontro tra don Abbondio e i Bravi*, 2) *Scontro tra Padre Cristoforo e Don Rodrigo*, 3) *I Promessi Sposi sorprendono don Abbondio per fargli celebrare il matrimonio*, 4) *Addio dei Promessi Sposi a Padre Cristoforo*, 5) *Lucia e Agnese presentate a Gertrude*, 6) *Renzo ubriaco all'osteria*, 7) *Rapimento di Lucia*, 8) *Lucia ai piedi dell'Innominato*, 9) *Lucia nella casa del sarto presentata al Cardinale*, 10) *Renzo si salva nel carro degli appestati*, 11) *Padre Cristoforo mostra a Renzo Don Rodrigo morente*, 12) *Lucia sciolta dal voto si riunisce a Renzo*.



Il fondo manzoniano della Braidense conserva un cospicuo nucleo di ottanta disegni del Gallina, preparatori alla nostra serie, interessanti perché documentano l'attenzione anche ad altri episodi del romanzo, poi esclusi dalla realizzazione litografica: *Perpetua consola don Abbondio*, *Incontro tra Lucia e Don Rodrigo*, *Renzo e don Abbondio*, *Il conte Attilio*, *Preparativi per le nozze*, *Agnese Lucia e Padre Cristoforo*, *Lucia piangente tra Padre Cristoforo, Agnese e Renzo*, *Renzo e i capponi*, *Renzo si congeda da Agnese e Lucia*, *L'Addio ai monti*, *Bravi che spiano*, *Maledizione di Renzo*, *Gertrude entra in convento*, *Incontro tra il Cardinale e l'Innominato*.

Si tratta di fogli di diverso formato, soprattutto di carta velina disegnata a matita o, più spesso, a penna ed acquerello color seppia. Notevoli soprattutto quelli relativi alle litografie realizzate, in quanto testimoniano lo scrupolo documentario, sia nella ricostruzione ambientale che nella resa del costume, di Gallina. La scena viene prima montata nei diversi dettagli e successivamente sono inseriti i personaggi, sperimentando un'ampia possibilità di soluzioni per le pose ed i movimenti.

Bibl.: Mazzocca, 1985, pp. 29-45  
F. M.



157. Roberto Focosi  
(Milano 1806-1862)  
*I Promessi Sposi / Del Sig. / D.<sup>a</sup>  
Alessandro Manzoni / Disegni del  
Sig. / Roberto Focosi* (Milano,  
litografia Giuseppe Vassalli,  
1828 - 1830)

Litografia a matita grassa,  
261 x 340 mm (210 x "82)  
Manz. Icon. Atl. A I 1-18

La serie delle tredici litografie, dedicate da Focosi al romanzo, uscì, in concorrenza con la seconda distribuzione di quelle di Gallina, tra l'ottobre 1828 e l'aprile 1830, come conferma l'*Elenco delle opere stampate e pubblicate a Milano e nelle Provincie Lombarde*. Esse ripropongono significativamente, anche se con delle varianti sostanziali nella scelta del momento in cui bloccare la scena e soprattutto nella sua resa, gli episodi illustrati da Gallina. Viene aggiunta solamente una veduta d'insieme relativa al Lazzaretto occupato dagli appestati, ripresa dal capitolo trentacinquesimo.

Bibl.: Mazzocca, 1985, pp. 29-45  
F. M.

158. Giuseppe Bignami  
(Cremona 1804 - ?), Domenico  
Landini (attivo a Milano nella  
prima metà del XIX secolo),  
Giacinto Maina  
(Illyris 1772 - Cremona 1860 ca.)  
su disegno di Agostino Bottazzi  
(attivo a Cremona e Venezia nella  
prima metà del XIX secolo)  
*Scene dai «Promessi Sposi»*,  
1831 - 1832

Aquatinta, 436 x 583 mm  
(305 x 420)

Cremona, presso Luigi  
De Micheli, 1831 - 1832  
Manz. Icon. Atl. A. III 1-4; IV 1-3

La serie, come risulta dall'*Elenco delle opere stampate e pubblicate a Milano e nelle Provincie Lombarde*, era composta da undici acquatinte uscite a Cremona tra il dicembre 1831 ed il giugno 1832, tirate in 400 esemplari venduti a L. 3 per stampa. La scelta degli episodi raffigurati appare abbastanza singolare, se confrontata con quelli che risultano i temi privilegiati da illustratori, come Gallina e Focosi, e pittori. Va da scene "imbarazzanti", per il loro contenuto politico, come *L'assalto ai forni* (Cap. XII) o *Renzo e Ferrer* (Cap. XIII), a momenti di minor tensione narrativa come *Renzo Lucia e Agnese*, *Renzo e Azzecagarbugli* (Cap. III), *Renzo con Tonio e Gervasio all'osteria* (Cap. VII); *Padre Cristoforo nel convito di don Rodrigo* (Cap. V), *Scena nel Lazzaretto* (Cap. XXXV), che danno occasione a tanti quadri "di genere", a episodi, anche se non centrali, di maggior spessore drammatico o didattico, come *l'Ingresso del Cardinale al fianco dell'Innominato* (Cap. XXIII), *L'Innominato consegna Lucia a don Abbondio* (Cap. XXIV), *Il tradimento di Don Rodrigo* (Cap. XXXIII), *L'Addio a Cecilia* (XXXIV). Le tavole, di cui esistono presso il Centro Nazionale di Studi Manzoni, i disegni preparatori raccolti in un album, denunciano nella scelta tematica, nelle referenze figurative locali (la tradizione della pittura cinquecentesca cremonese), la loro destinazione ad un pubblico provinciale.

F. M.

159. Bartolomeo Pinelli  
(Roma 1781-1835)  
*I Promessi Sposi*, 1830-1832  
Litografia a penna e inchiostro,  
420x546 mm (290x338)  
Roma, Litografia delle Belle Arti  
Manz. Icon. Atl. A V 1-11

La serie delle venti litografie di Pinelli, interrotta a circa metà del romanzo con la scena di *Renzo che attraversa l'Adda*, iniziò nel 1830, quando furono pubblicate le prime undici tavole, cui ne seguirono otto nel 1831 ed una nel 1832. Quindi lo scoppio tra le immagini dedicate ai primi capitoli e il minore interesse per i successivi si deve certamente alla sospensione della serie, forse motivata da fattori diversi e concomitanti: la scarsa congenialità dell'artista romano alla resa dell'ambiente e dello spirito del romanzo, la minore popolarità dei *Promessi Sposi* nella Roma pontificia rispetto all'enorme successo raggiunto in altre aree italiane come Firenze o Napoli, il poco favore probabilmente incontrato da una traduzione così "infedele" della pagina manzoniana. Resta comunque, al di là di tutti i tradimenti, soprattutto nella resa dei costumi e dell'ambiente, l'indubbia qualità della sintesi grafica ed una scioltezza narrativa, funzionale specialmente alla descrizione delle vicende in cui sono coinvolti i bravi, Don Rodrigo e Renzo, che appaiono i protagonisti indiscussi di questa singolare versione illustrata.

Bibl.: Mazzocca, 1985, pp. 69-72  
F.M.

a, b, c. Gallo Gallina, Roberto Focosi,  
Bartolomeo Pinelli, Incontro tra Don  
Abbondio e i bravi  
d. Bartolomeo Pinelli, Fra Cristoforo  
e la carestia



Agostino Bottazzi, La confessione  
di Lucia

Bartolomeo Pinelli, Il ritorno di Renzo

Agostino Bottazzi, L'Innominato  
riconsegna Lucia a Don Abbondio

Gallo Gallina, Lucia incontra il  
cardinale in casa del sarto



a, b. *Roberto Focosi, Gallo Gallina*,  
L'addio di Renzo e Lucia a Fra  
Cristoforo  
c. *Gallo Gallina*, Fra Cristoforo scioglie  
Lucia dal voto

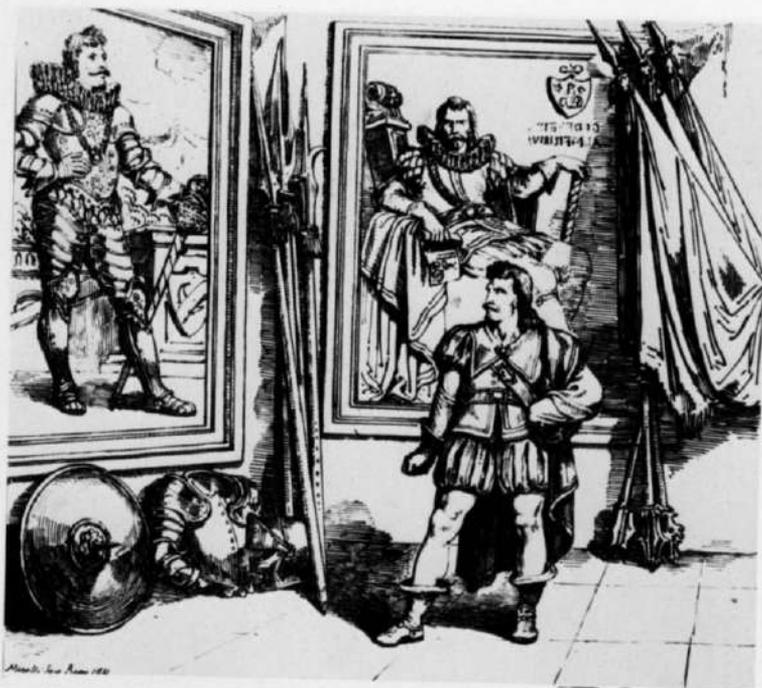


Bartolomeo Pinelli, Don Rodrigo e gli antenati;

Fra Cristoforo al portone del castello di Don Rodrigo;

La cerimonia del perdono di Fra Cristoforo

Agostino Bottazzi, Il cardinale fa la sua ricomparsa al fianco dell'Innominato



- a, b. *Agostino Bottazzi, Bartolomeo Pinelli, Renzo e Azzecagarbugli*
- c. *Agostino Bottazzi, Il tumulto dei forni*
- d. *Gallo Gallina, Renzo sul carro dei monatti*



a, b. *Agostino Bottazzi, Bartolomeo Pinelli*, Renzo con Tonio e Gervaso all'osteria  
c, d. *Gallo Gallina, Roberto Focosi*, Renzo all'osteria della Luna Piena



a. *Roberto Focosi*, b, c. *Gallo Gallina*,  
Lucia presentata alla Signora di Monza



a, b, c. Gallo Gallina, Roberto Focosi,  
Rapimento di Lucia  
d. Agostino Bottazzi, Renzo e Ferrer



a, b. *Agostino Bottazzi*, Addio a Cecilia:  
Tradimento di Don Rodrigo  
c, d. *Gallo Gallina*, Fra Cristoforo  
presenta a Renzo Don Rodrigo morente



La figura e la statura intellettuale di Teresa Borri vedova Stampa, dal gennaio 1837 seconda moglie di Manzoni, sono certo molto distanti da quelle di Enrichetta Blondel, e se mai più vicine alla "spregiudicatezza" della Giulia Beccaria precedente la "conversione", segnata dalla *damnatio memoriae* dell'Imbonati e dalla distruzione del tempio neoclassico eretto nel 1806 nel giardino della villa di Brusuglio per custodire le spoglie dell'amante. Dopo Giulia anche donna Teresa era vissuta a lungo, dal 1819 al 1822, a Parigi insieme al primo marito Stefano Decio Stampa, partecipando alla vita culturale, come dimostra lo stretto legame tra i due coniugi ed il grande illustratore Achille Devéria, cui si deve un singolare *reportage* grafico degli spensierati anni trascorsi nella capitale francese dai due giovani aristocratici milanesi. Un rapporto che ricordava, in un certo senso, quello tra Giulia, Alessandro e la pittrice inglese Maria Cosway, destinato poi a rinnovarsi quando anche la Cosway ritornò in Italia. La vecchia signora inglese, già amante di Jefferson, si era infatti "convertita" ad uno stile di vita cristiano fondando a Lodi quel famoso collegio delle Dame Inglesi, dove, con intenti esemplari che ebbero pure un loro risvolto figurativo, fu allogata la piccola Maria Vittoria Manzoni.

Con l'ingresso di Teresa, chiacchieratissimo per i trascorsi "galanti" della donna, entrò comunque una ventata d'aria fresca nel tedio di casa Manzoni. Portò con sé i bellissimi quadri di Hayez, di cui fu grande amica, i disegni di Devéria, le miniature di Gigola, e tutta una serie di piccoli raffinatissimi oggetti d'arte e di bigiotteria. Ma ciò che più dovette sollecitare l'attenzione di Manzoni fu senz'altro l'eccezionale biblioteca, destinata a subire un forte incremento proprio nei primi anni del matrimonio, che corrispondono al fervore attorno all'edizione illustrata, nel cui progetto ed esecuzione Teresa ebbe parte notevole sin dagli inizi. Se infatti il 2 gennaio 1837 è la data di nozze, il 19 Gino Capponi scriveva al Tommaseo che il «Manzoni ristampa il romanzo corretto con l'aggiunta della *Colonna infame* e con vignette di Hayez a mezzo la pagina. La moglie lo fa lavorare».

Lettrice culturalmente aggiornata, dal «Conciliatore» all'inglese «The Spectator», possedeva anche strumenti d'informazione sulla produzione artistica contemporanea, come il periodico «L'Artiste», gli almanacchi e gli album illustrati delle esposizioni di Brera. Una presenza di rilievo era naturalmente quella dei romanzi e dei libri di viaggio, di cui molti illustrati. Ma sul versante del libro figurato ciò che più ci colpisce, nella biblioteca di Teresa, è il massiccio rilievo che vi assumono le grandi serie satiriche francesi della prima metà dell'Ottocento. Ritroviamo soprattutto, allineate ai fascicoli de «La Caricature» e dello «Charivari», le mitiche creazioni degli anni Trenta, di Devéria, Grandville, Daumier, Lorentz, Cham, Gavarni, Malapeau, Doré. Una biblioteca quindi assolutamente eccentrica e straordinaria nel panorama italiano, ricca di testi "proibiti", che in nessun'altra sede pubblica e privata italiana di formazione ottocentesca è possibile reperire. La competenza di Teresa ed una scelta così organica appaiono talmente eccezionali (in diversi casi si tratta di esemplari rarissimi), da doversi forse ipotizzare una consulenza dell'amico Achille Devéria, con cui sappiamo che si mantenne in contatto per lungo tempo, se ancora nel 1838 egli fu interpellato, dopo il rifiuto di Hayez, quale possibile illustratore per la nuova edizione dei *Promessi Sposi*.

Il fatto di maggior rilievo resta comunque la certezza che queste serie satiriche furono soprattutto acquisite come materiale di documentazione e modello per l'impresa illustrativa del 1840, concepita infatti da Teresa e Alessandro in un'ottica tutta loro particolare. Volevano che il romanzo assumesse un nuovo slancio ed un'immagine più propria, grazie alla sua traduzione visiva nel linguaggio moderno, sintetico, insomma popolare dell'illustrazione caricaturale, "giornalistica". Spirito che via via affiora nelle vignette di Gonin, per cui ci è parso legittimo ricollocare l'edizione illustrata del 1840 negli scaffali della scandalosa biblioteca "proibita" di donna Teresa.

Fernando Mazzocca

160. Jean Baptiste Sambat  
(Lione 1760 ca.-Parigi 1827)

a. *Ritratto di Alessandro  
Manzoni*, 1808

Miniatura su avorio,  
tonda 73 mm.

Firmata a destra: «Sambat»

b. *Ritratto di Enrichetta Blondel*,  
1808

Miniatura su avorio,  
ovale 58x47 mm.

Su retro etichetta con la scritta  
a penna: «Aless. Manzoni  
e Consorte Enrich. Blondel  
all'epoca delle loro nozze  
(miniatura eseguita a Parigi)»

Provenienza: Legato  
testamentario di Giulia

Costantini Manzoni, 1912

Milano, Biblioteca Nazionale

Braidense (Sala Manzoni)

Restaurati in occasione della  
mostra da Nuccia Chirici

Comolli

Le due eleganti miniature, montate in un unico riquadro di velluto verde con le iniziali in bronzo dorato dei due effigiati, furono eseguite, come documenta una tradizione familiare suffragata dalla scritta sul retro, a Parigi dove Manzoni si recò, con la moglie e la madre, nel giugno del 1808 a due mesi dalle nozze. Rispetto all'immagine di Enrichetta, che risulta alquanto debole tanto da porre dei dubbi sull'autografia, il ritratto di Alessandro appare impaginato con grande vivacità, in una tipica iconografia di accentuato sapore romantico, affatto desueta nella ritrattistica manzoniana. Gli elementi più gustosi e caratterizzanti sono rappresentati dal gesto byroniano con cui la mano destra affonda nella scomposta capigliatura, da quel libro rosso collocato di sbieco a sinistra e dal vistoso fazzoletto mollemente annodato al di sotto della candida camicia aperta sul petto.

Significativa del particolare momento biografico è anche la scelta del miniaturista, Jean Baptiste Sambat, già legato agli ambienti giacobini. Egli aveva poi accompagnato Mirabeau, di cui fece spesso il ritratto, nei suoi viaggi in Inghilterra e Germania. Ritrasse inoltre, tra i più importanti esponenti del regime, Fabre d'Églantine e Fouché, il potente ministro di Polizia, che divenne suo protettore ed amico. F.M.

161. Maria Louisa Catherine  
Cecilia Cosway Hadfield

(Firenze 1759 - Lodi 1838)

*Ritratto di Giulia Manzoni*

*Beccaria*, 1802-1803

Olio su tavola, 213x160 cm.

Sul retro scritta autografa di Teresa Manzoni, a inchiostro:

«Bozzo cavato / dal vero, per /  
Mad. Cosway / della figlia di Bec-  
caria / madre di Manzoni // a  
Parigi / l'anno 11»

Provenienza: Già di Teresa Man-  
zoni Stampa, pervenuta in Biblio-  
teca nel 1923 per acquisto dal Pio  
Istituto pei Figli della Provvi-  
denza

Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense, Sala Manzoni

Restaurato in occasione della mo-  
stra da Nuccia Chirici Comolli

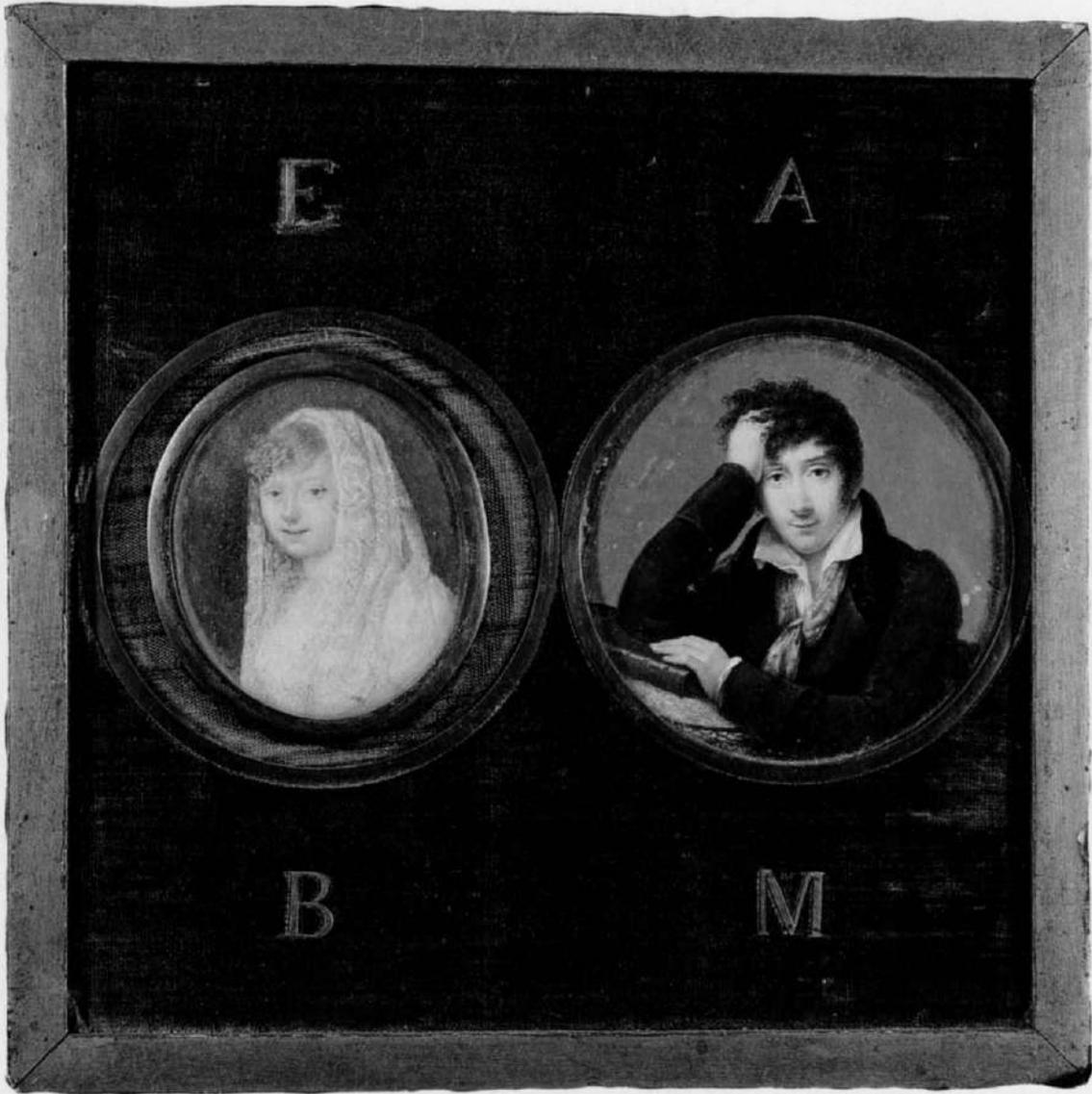
È certamente l'immagine più bella di quelle a noi giunte della madre di Manzoni, ritratta a Parigi quando, se non più giovanissima, era ancora nel pieno del suo ruolo intellettuale e mondano. Ma qui, più che l'effigiata, è l'artista che ci interessa, quella Madame Cosway, disegnatrice e pittrice raffinatissima, che dovette rivestire un ruolo non del tutto secondario nel mondo culturale e nell'universo familiare manzoniani.

Nata a Firenze nel 1759 e formatasi artisticamente nella Roma neoclassica, fece poi ritorno con la famiglia in Inghilterra, dove sposava nel 1780 Richard Cosway e creava un importante salotto, frequentato da Giuseppe Baretti, dal generale De Paoli, dalla principessa d'Albany e da Thomas Jefferson, di cui diverrà presto l'amante. Dopo la pace di Amiens si trasferì a Parigi, entrando nella ristretta cerchia della famiglia Bonaparte e dei grandi caposcuola neoclassici Gérard, Guérin e David. Su suggerimento di quest'ultimo intraprese la pubblicazione a dispendio, con incisioni ad acquaforte, delle opere allora raccolte al Grand Musée du Louvre. Dell'opera, rimasta interrotta, ci restano i bellissimi acquerelli preparatori (Lodi, Fondazione Cosway). Infatti la Cosway, in seguito alla perdita dell'unica figlia ancora in tenerissima età, manifestò un'appassionata vocazione educativa cui si dedicò per tutto il resto della sua esi-

stenza. Dal 1803 al 1811 diresse a Lione un collegio femminile, creato con il contributo del Cardinale Fesh, zio di Napoleone e ottimo cultore delle arti. Nel 1818 fondò a Lodi un nuovo istituto di educazione, per fanciulle nobili grazie alla protezione del Duca Francesco Melzi d'Eril. Esso venne convertito nel 1830 in Collegio delle Dame Inglesi, una delle istituzioni pedagogiche più prestigiose dell'Impero austriaco. Contemporaneamente la morte del marito la rese proprietaria di un cospicuo patrimonio, da lei devoluto all'incremento dell'istituto. I suoi meriti vennero riconosciuti da Francesco I d'Austria, che la creava nel 1834 baronessa dell'Impero. La Cosway, in ottime relazioni con i maggiori artisti del tempo come Canova, Appiani, Bossi, Longhi, Rossaspina, Lawrence, West, e con collezionisti e conoscitori come il Fesh e d'Harcenville (a Lodi è conservato un cospicuo numero di lettere che le diresse dal 1788 al 1789), non dimenticò i suoi trascorsi artistici nell'educazione delle giovani a lei affidate, coadiuvata in ciò da uno strumento impareggiabile costituito dal cospicuo fondo di disegni, suoi e del marito, conservati ancora oggi a Lodi presso la fondazione a lei dedicata.

È quindi nel giro della grande tradizione pedagogica lombarda che si matura, come ricordano i biografhi del tempo (A. C., *Maria Hadfield Cosway*, in «Gazzetta Privilegiata di Milano», 11 febbraio 1838, pp. 160-63; *Cosway Maria*, in «Rivista Europea», a. II, 1, pp. 150-51), il suo rapporto con Monsignor Luigi Tosi, Vescovo di Pavia, e con Manzoni. Dello scrittore, conosciuto appunto a Parigi attraverso la madre, aveva eseguito il bel ritratto oggi conservato, con la generica assegnazione ad anonimo inglese, presso la casa di via Morone. Un legame rinnovato dopo il trasferimento della Cosway a Lodi, come testimonia l'affidamento dell'educazione della piccola Maria Vittoria alla vecchia pittrice inglese.

F.M.







162. Gabriele Rottini  
(Brescia 1797-1858)

*Maria Vittoria declama versi a  
Madame Cosway*, 1830-1835 ca.  
Olio su tela, 147x205 cm  
Lodi, già Collegio delle Dame  
Ingresi, ora Fondazione Cosway

Il dipinto, suggestiva e rara testimonianza della vita in un collegio della prima metà dell'Ottocento, documenta, eseguito con tutta probabilità nel periodo tra 1830 e 1835 di permanenza di Maria Vittoria nell'istituto di Lodi, l'importanza conferita dalla Cosway al privilegio di poter annoverare tra le proprie ospiti la figlia di Manzoni. Un'opera quindi che, mentre ricreava l'atmosfera di serena operosità intellettuale respirata dalle allieve, doveva costituire anche un ottimo manifesto pubblicitario per la scuola lodigiana. Come si ricava dai registri della Fondazione e dal confronto con una litografia, che rappresenta la Cosway sul letto di morte, edita a Brescia nel 1838 presso la Litografia Filippini, il quadro va assegnato al pittore bresciano Gabriele Rottini, che, formatosi a Firenze presso la scuola di Giuseppe Bezzuoli, si era poi specializzato in patria nel genere sacro, storico (la grande tela con *La morte di Scomburga* conservata nell'Ateneo di Brescia) e soprattutto in grandi ritratti in gruppo a tematica pedagogica e familiare, come *La contessa Ippolita Martinengo Fè benefattrice e confortatrice dell'Istituto Rossini, Fausto Rossini e le Zitelle* (Brescia, Istituto Rossini), e *La contessa Dorina Martinengo Villagana coi figli Leonardo, Angelo e Luigi* (Brescia, collezione privata), che ha la stessa vivacità di analisi del costume e di ricostruzione ambientale presenti nel nostro quadro.

La scena è dominata dalla presenza della vecchia dama inglese, seduta al centro in un ampio drappeggio di ermellino, che conferisce all'evento il carattere di uno squisito rito aristocratico, quasi il piccolo cerimoniale di una corte retta dai buoni sentimenti e dallo studio, in ogni sua forma, del bello.

F.M.

163. Achille-Jacques-Jean-Marie  
Devéria (Parigi 1800-1857)

a. *Ritratto di Teresa Stampa Borri*,  
1819

Disegno a matita rialzato a biacca  
su carta avana incollata

su cartone, 147x123 mm

In basso la scritta autografa a matita:  
«Paris le mois de Mai du  
1819, par Achille Devéria»



b. *Teresa Borri e Stefano Stampa a Parigi, 1822*

Disegno a matita e acquerello su carta bianca, 240x190 mm

In basso la scritta autografa a matita: «Stephani et Therése au jardin de Mousseaux – 1822»

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (Sala Manzoni) e Pio Istituto dei Figli della Provvidenza

I due bellissimi fogli documentano, insieme a tre altri (già presso il Pio Istituto dei Figli della Provvidenza di Milano, cui è andata l'eredità di Teresa e Stefano Stampa), lo stretto sodalizio tra i due giovani coniugi Stampa, a Parigi, dal 1819 al 1822, ed il celebre illustratore, poi inutilmente contattato nel 1838 per la nuova edizione illustrata del romanzo. La profondità del legame è confermata da una curiosa disposizione testamentaria del conte, morto nel 1822, che prevedeva l'assegnazione di una pensione annua di duemila lire, per lo spazio di quattro anni, al pittore, se avesse trasferito per tale periodo la propria residenza in Italia. Offerta naturalmente rifiutata dall'artista. Particolarmente preziosa appare allora questa piccola serie di fogli, di cui quelli già presso il Pio Istituto rappresentavano il bel volto di Teresa posto di profilo, i due coniugi seduti in salotto (con la data del maggio 1822) e, durante una gita a Fontainebleau, intenti alla lettura d'un libro (Flori, 1930, pp. 128, 144).

*Bibl.*: Mazzocca, 1985, pp. 106-109 F.M.

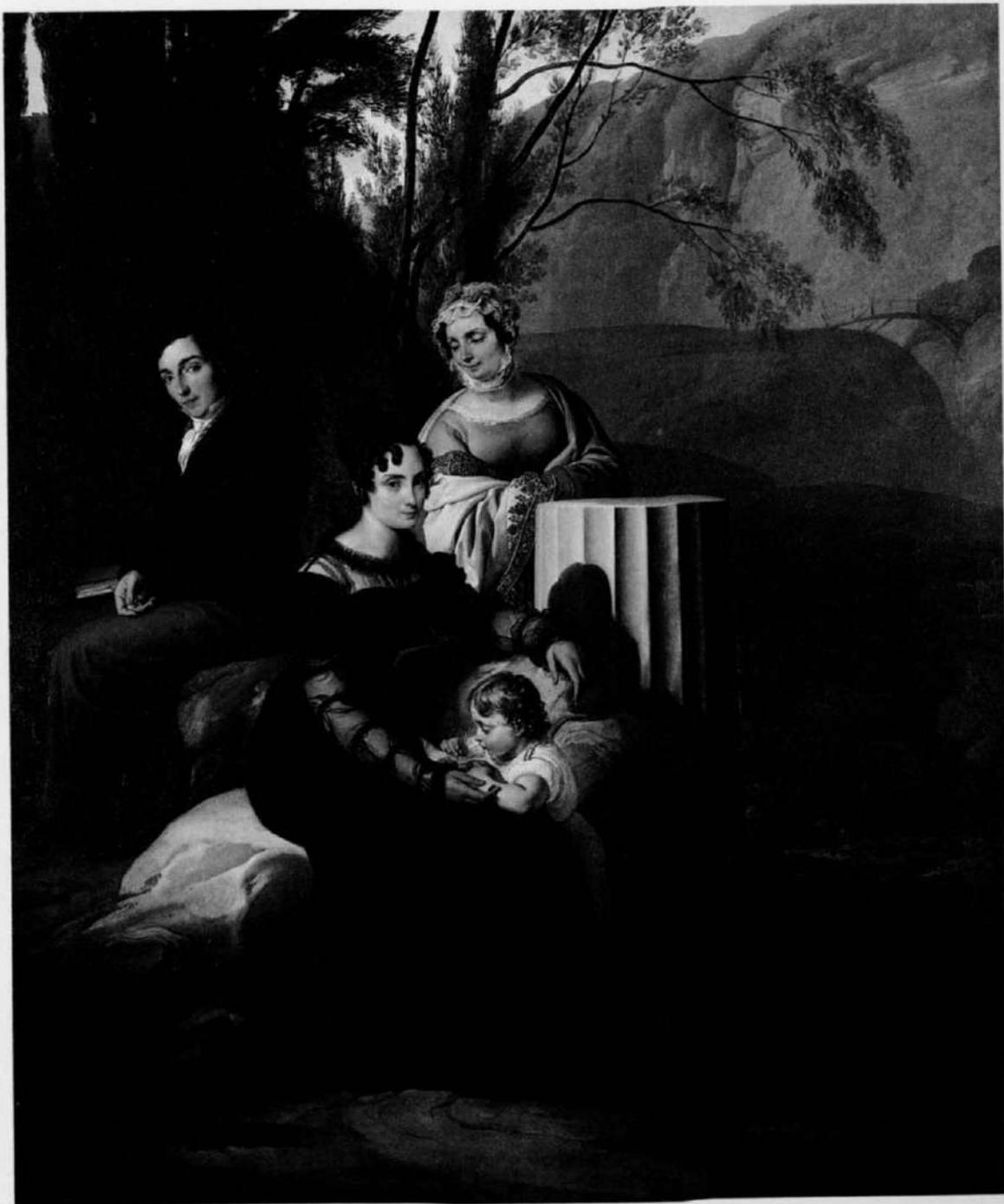


164. Francesco Hayez  
(Venezia 1791-Milano 1882)  
*Ritratto di gruppo della famiglia  
Borri Stampa, 1822-1823*  
Olio su tela, 125x108 cm

Provenienza: legato da Stefano  
Stampa all'Accademia di Brera  
nel 1879, collocato nella Pinaco-  
teca di Brera nel 1907  
Milano, Pinacoteca di Brera

Il dipinto rappresenta Teresa Borri, da poco rimasta vedova del conte Stefano Decio Stampa, insieme al fratello Giuseppe, alla madre Marianna Meda ed al figlioletto Stefano. Le vicende del quadro, terminato verso il 1823, sono lunghe e complesse. Rifiutato infatti dalla committente, Teresa, fu a più riprese rimaneggiato dal pittore, senza che si giungesse mai ad un accordo soddisfacente tra le parti. Rimasto così nello studio dell'artista, fu rilevato, più di vent'anni dopo da Stefano Stampa, che ne fece dono alla madre. Considerato uno dei capolavori della ritrattistica romantica in Italia, rende molto bene l'atmosfera di squisito ozio intellettuale, che caratterizzò da sempre la vita della famiglia Borri Stampa: si notino infatti il libro di Giuseppe e l'atto del piccolo Stefano, intento, sotto l'amorosa protezione della figura materna, a disegnare nel suo album.

*Bibl.:* Mazzocca, 1983, pp. 105-107 (con bibliografia)  
F.M.



165. Francesco Hayez  
(Venezia 1791-Milano 1882)

*Ritratto di Teresa Manzoni*

Stampa, 1847-1849

Olio su tela, 117x92 cm

Firmato in basso a sinistra  
«Franc.<sup>o</sup> Hayez italiano / della  
città di Venezia 1849»

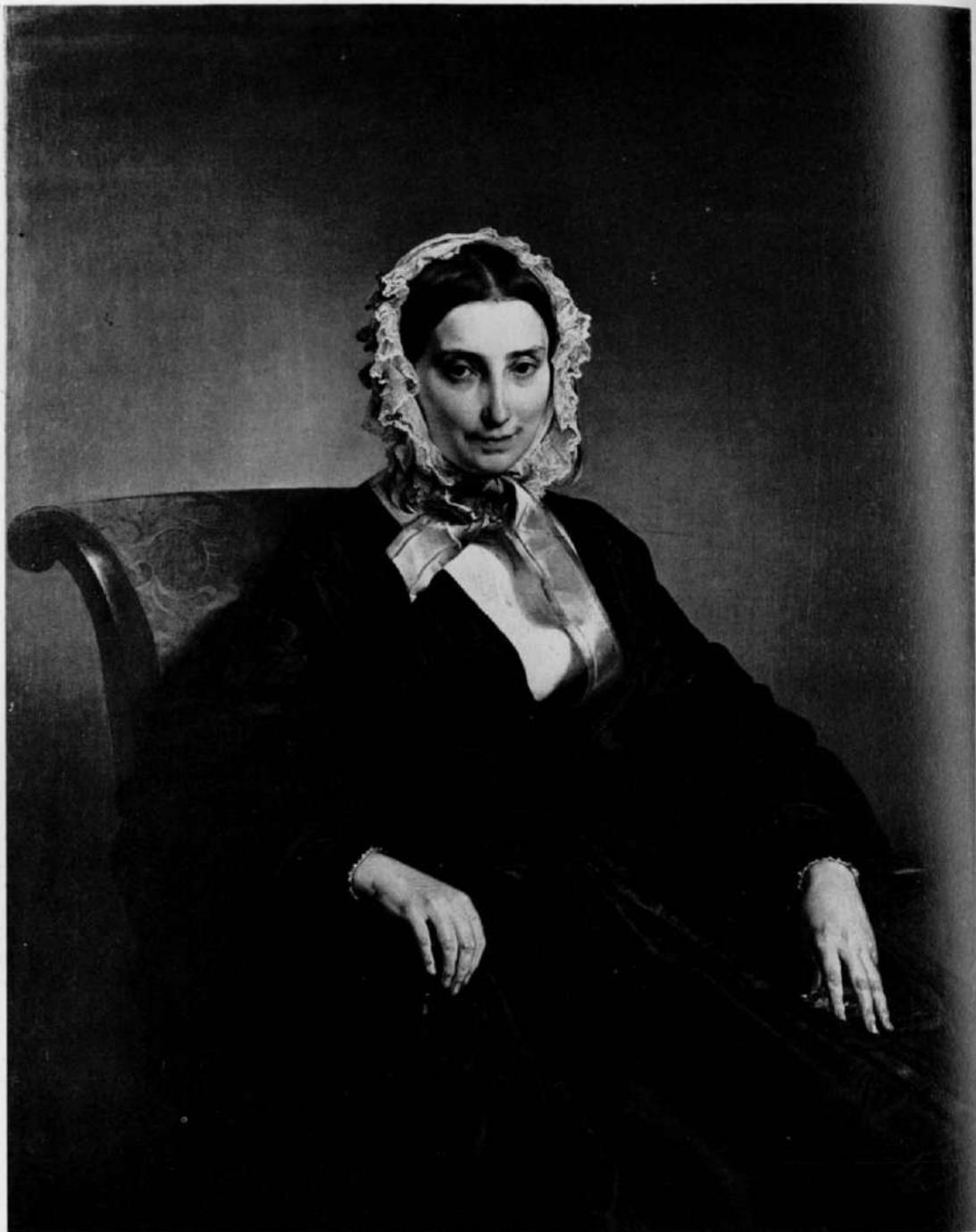
Provenienza: legato da Stefano  
Stampa all'Accademia di Brera  
nel 1879, collocato nella Pinacoteca  
di Brera nel 1907

Milano, Pinacoteca di Brera

Teresa è ritratta, in questo dipinto voluto dal figlio Stefano come pendant del ritratto di Alessandro eseguito dallo stesso Hayez cinque anni prima, in posizione speculare a quella in cui era stato effigiato il marito. Come lui aveva in mano una tabacchiera, per accentuare il tono intimo e quotidiano della rappresentazione, anch'essa stringe un oggetto d'uso, un "flacon d'odeur", allusivo alla malferma salute. Un'immagine quindi estremamente interiorizzata, talmente suggestiva, nel suo equilibrio tra riserbo ed ironia, da divenire uno degli emblemi più immediati dell'universo familiare manzoniano.

*Bibl.:* Marelli, 1983, pp. 107-108 (con bibliografia)

F.M.



165. Francesco Hayez  
(Venezia 1791-Milano 1882)

*Ritratto di Teresa Manzoni*

Stampa, 1847-1849

Olio su tela, 117x92 cm

Firmato in basso a sinistra  
«Franc.<sup>o</sup> Hayez italiano / della  
città di Venezia 1849»

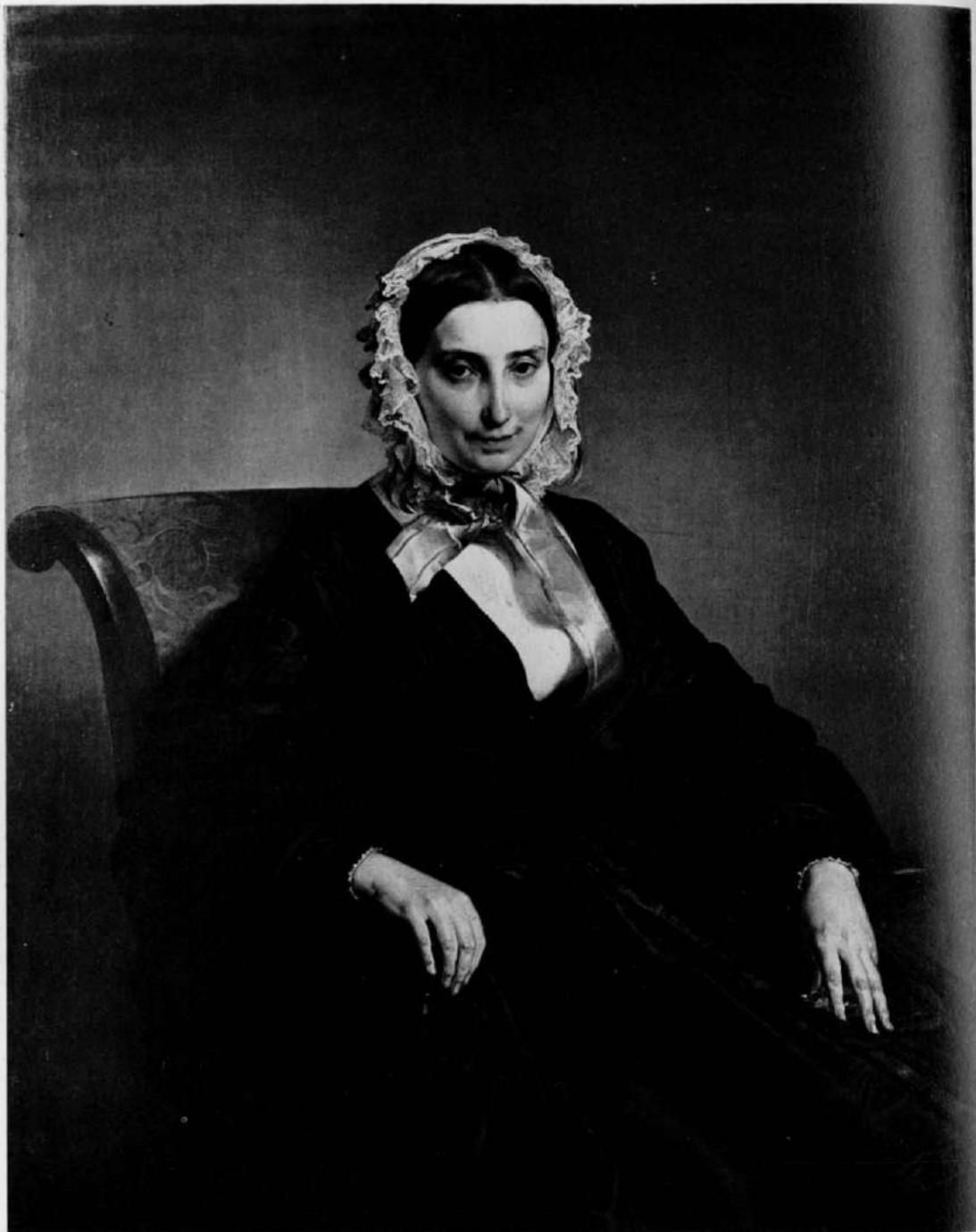
Provenienza: legato da Stefano  
Stampa all'Accademia di Brera  
nel 1879, collocato nella Pinacoteca  
di Brera nel 1907

Milano, Pinacoteca di Brera

Teresa è ritratta, in questo dipinto voluto dal figlio Stefano come pendant del ritratto di Alessandro eseguito dallo stesso Hayez cinque anni prima, in posizione speculare a quella in cui era stato effigiato il marito. Come lui aveva in mano una tabacchiera, per accentuare il tono intimo e quotidiano della rappresentazione, anch'essa stringe un oggetto d'uso, un "flacon d'odeur", allusivo alla malferma salute. Un'immagine quindi estremamente interiorizzata, talmente suggestiva, nel suo equilibrio tra riserbo ed ironia, da divenire uno degli emblemi più immediati dell'universo familiare manzoniano.

*Bibl.*: Marelli, 1983, pp. 107-108 (con bibliografia)

F.M.



166. Jules Joseph Guillaume Bourdet (Parigi 1799-1869)  
*Donna alla finestra nel Faubourg St. Jacques*, 1839

Litografia a matita grassa e a penna e inchiostro, 355x260 mm (183x127)

Firmata dentro in basso a destra: «Bourdet»; riquadrata da cornice floreale litografata di C. Malapeau.

Nella cornice in alto al centro: «Paris». In basso a sinistra: «Lith. Caboche Garneray et C.<sup>ie</sup>»; a destra: «C. Malapeau»; didascalia: «Une Croisée Du F.<sup>o</sup> S.<sup>t</sup> Jacques.»; sotto a sinistra: «Édité par la Charivari»; al centro: «5»; a destra: «16 rue du Croissant»

Tav. 5 di contro a p. 35 di: *Paris / Aux XIX<sup>me</sup> Siècle / Recueil De Scènes De La Vie Parisienne Dessinées D'Après Nature / Par Victor Adam, Gavarni, Daumier, Bouchot, Bourdet, Cicéri, Pruche, Lepoitevin, / Provost, Lorentz, Riga, Célestin [sic], Nanteuil, Devéria, Traviès, Etc. / 48 Dessins Et 200 vignettes sur Bois / Avec Un Texte Descriptif / Par Albéric Second, Burat de Grugy, Jaime, Emile Pagès, Roger De Beauvoir, etc. (vignetta di H. Daumier) // Paris, / Beauger Et Comp<sup>te</sup>, 16, Rue Du Croissant, Hotel Colbert. / — / 1839, 96 p., 37 cm, 48 tav. litografiche fuori testo, 200 vignette xilografiche.*

Copertina editoriale arancione, figurata, di H. Daumier.

Nota di possesso: «Teresa Manzoni» (sulla copertina in alto a destra).

*Bibl.*: Vicaire, 1894-1910, v. VI, 376  
 Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni  
 ST.C.1  
 M.D.L.C.



167. Charles-Michel Geoffroy (Joinville 1819-Passy 1882) su disegno di Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, Nancy 1803-Vanves 1847)

a. *La violette*, 1847

Incisione su acciaio colorata, 280x187 mm (145x145)

In basso a sinistra: «Grandville del.»; a destra: «Ch. Geoffroy sc.»; didascalia: «Violette»; sotto al centro: «G. de Gonet Éditeur.» (P.I, tav. di contro a p. 115)

b. *Myosotis*, 1847

Incisione a bulino su acciaio colorata, 280x187 mm (150x125)  
 In basso a sinistra: «Grandville del.»; a destra: «Ch. Geoffroy sc.»; didascalia: «Myosotis»; sotto al centro: «G. de Gonet, Éditeur.»

(p.II, tav. di contro a p. 27)

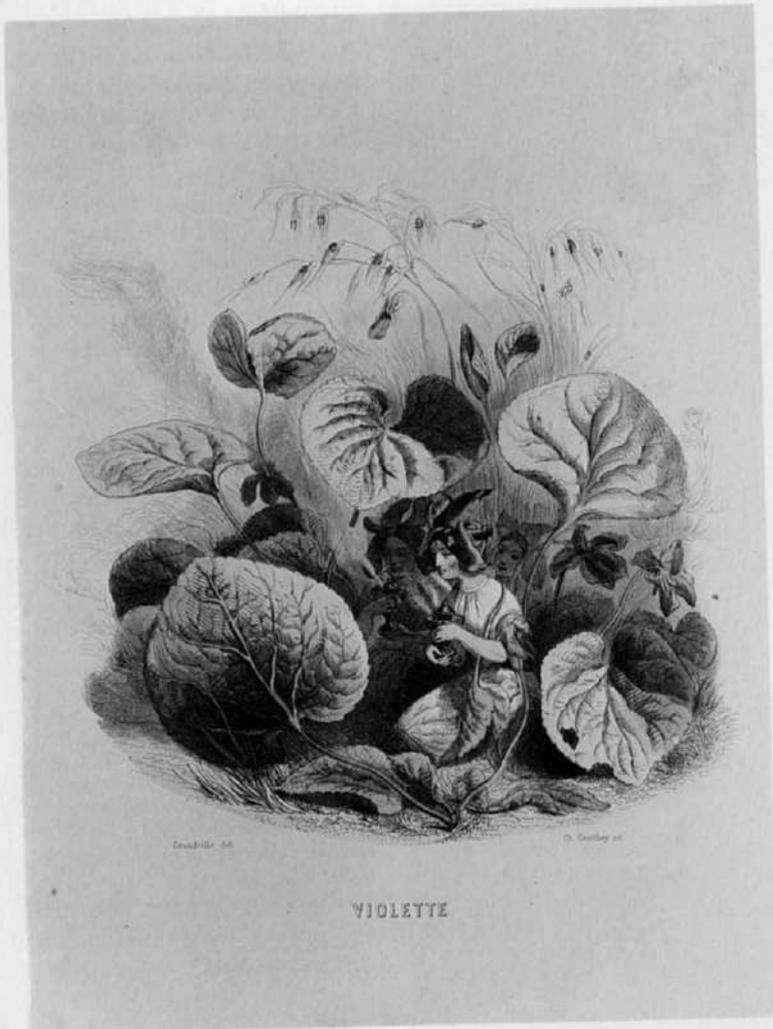
In: Grandville, *Les / Fleurs Animées / Par / J.-J. Grandville, / Introductions / Par Alph. Karr, / Texte / Par Taxile Delord. / — / Première Partie. [Seconde Partie] / — // Paris, / Gabriel De Gonet, Éditeur, / Rue Des Beaux-Arts, 6. / — / 1847, 2v., 28 cm, 50 tav. complessive colorate, incise da Ch. Geoffroy su disegno di Grandville.*

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 180; Vicaire, 1894-1910, v. III, 133

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST.K.51-52

M.G.D.R.

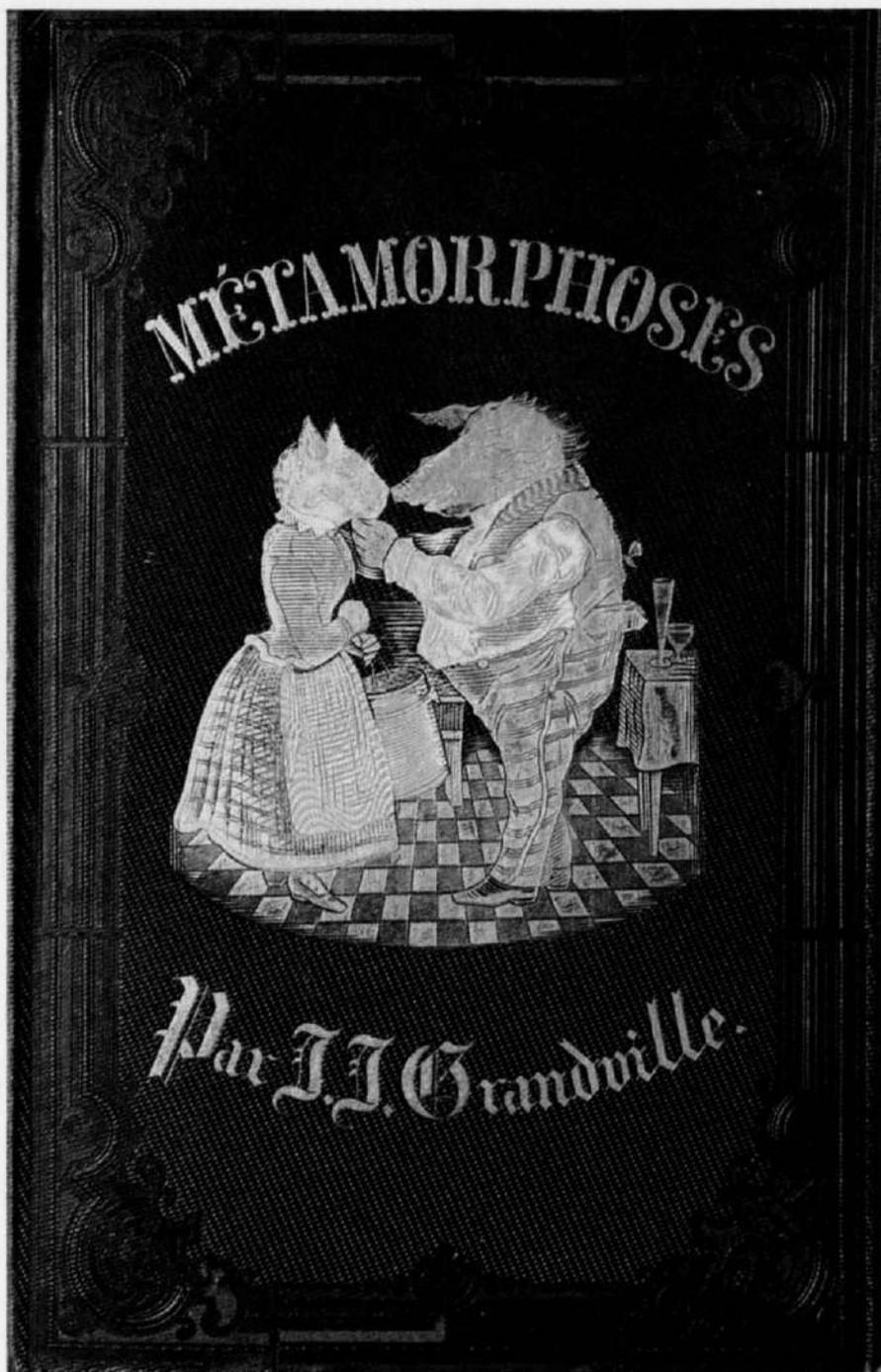


168. *Métamorphoses du jour*,  
1854

Piatto anteriore della legatura in  
cartone telato (250x160 mm) con  
incisione a colori e oro  
(102x100), di:

Grandville, *Les Métamorphoses / Du Jour*  
/ Par / Grandville / Accompagnées d'un  
Texte / Par MM. / Albéric Second, Louis  
Lurine / Clément Caraguel, Texile Delord,  
H. De Beaulieu, Louis Huart / Charles  
Monselet, Julien Lemer / Précédées D'Une  
Notice sur Grandville / Par M. Charles  
Blanc / (vignetta) // Paris / Gustave Ha-  
vard, Libraire / 15 Rue Guénégaud / Vu  
la loi et les traités internationaux, ce livre  
ne peut être reproduit ni traduit / sans  
l'autorisation de l'éditeur. / 1854,  
XXVIII, 283 p., 26 cm, 70 tav. fuori testo  
colorate, in gran parte incise da Trichon,  
E. Mouard, Hildibrand, Porret, Sotain su  
disegno di Grandville.

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 180; Vicaire, 1894-  
1910, v.V, 783  
Milano, Centro Nazionale Studi Manzo-  
niani  
STL.55  
M.G.D.R.



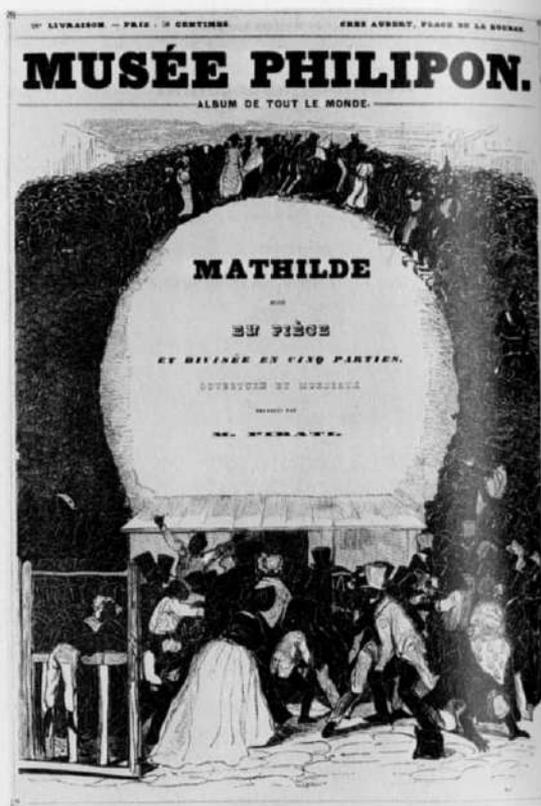
169. Bertall  
 (Albert d'Arnoux,  
 Parigi 1820-1882)  
*Fagin e Oliver Twist* [1850?]  
 Xilografia, 310x215 mm  
 (115x98)  
 Firmata dentro in basso a  
 sinistra: «Bertall»; didascalia:  
 «Le vieux juif Fagin le receleur et  
 Oliver Twist.»;  
 A p.1 di: Charles Dickens, *Les voleurs de  
 Londres*, ... traduzione de La Bédollière,  
 [Paris], G. Barba éditeur, [1850?], 72  
 p., 31 cm, 24 vignette disegnate e incise da  
 Bertall.

«Romances populaires illustrés»  
 Milano, Centro Nazionale Studi Manzo-  
 niani.  
 ST.G.4  
 M.G.D.R.

170. Cham (Amédée Charles De  
 Noé, Parigi 1819-1879)  
*Matilde* (Parodia del dramma  
 omonimo di E. Sue), [1843]  
 Xilografia, 351x268 mm  
 (305x208)

Frontespizio del fasc. 28 di: *Musée / Ou /  
 Magasin Comique / De / Philipon, / Con-  
 tenant 800 Dessins / Par MM. Cham De  
 N..., - Eustache, - Fontallard (Charles), -  
 Forest, - Gavarni, - Grandville, / - Jacque,  
 - Provost - Dumarchais, - Ch. Vernier; /  
 Textes / Par MM. Cham De N..., - L.  
 Huart, - Des O..., - E. Maritus Et Ch.  
 Philipon. / (vignetta incisa da M. De-  
 champs su disegno di E. Forest, da  
 Grandville) // Paris, / Chez Aubert Et C<sup>ie</sup>,  
 Place De La Bourse, 29. [1843], 35 cm,  
 800 vignette incise da Loiseau, Le Sestre,  
 E. Forest, Maurisset e altri su disegno  
 degli artisti nominati nel frontespizio.  
 Copertina editoriale azzurrina, figurata,  
 che reca in alto la nota di possesso: «Te-  
 resa».*

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 296; Vicaire, 1894-  
 1910, v. V, 1232  
 Milano, Centro Nazionale Studi Manzo-  
 niani.  
 ST.D.4  
 M.D.L.C.



171. Antonio Lanzani  
(Lugano 1805-?)  
da Giuseppe Molteni  
(Affori 1800-1867)  
*Giovanni Migliara*, 1829  
Acquatinta, 135x80 mm  
(92x77)

In basso a sinistra: «Molteni  
dip.»; a destra: «Lanzani inc.»;  
didascalia: «Giovanni Migliara»;  
sotto al centro: «Milano presso P.  
e G. Vallardi Cont. S. Margherita  
N. 1101.»

Tav. di contro a p. 64 di: *Le Glorie /  
Dell'Arti Belle / esposte nel Palazzo di  
Brera / l'anno 1829. / (vignetta) / Anno  
IV. // Milano Presso Pietro e Giuseppe  
Vallardi / Cont. S. Margherita N. 1101.,  
143 p., ill., 16 tav. fuori testo di cui 7  
ripieg., 13 cm.*

Milano, Centro Nazionale Studi Manzo-  
niani.

ST. V. 180  
M.G.D.R.



172. Giuseppe Buccinelli  
(Milano 1800-1865)  
su disegno di Vincenzo  
De Marchi

*L'interno di una galleria*, [1834]

Incisione a bulino su rame,  
155x95 mm (105x70)

In basso a sinistra: «V. De Marchi  
dis.»; a destra: «G. Buccinelli  
inc.»

Tav. di contro a p. 113 di: *L'Iride / O / Il  
Dono Di Moda / pel capo d'anno o pei  
giorni onomastici / (vignetta incisa da D.  
Bonatti su disegno di V. De Marchi) //  
Milano / presso l'Editore Lorenzo Sonzo-  
gno Librajo / Corsia de' Servi N° 602.,  
[N.I. 1834], VIII, 320 p., 16 cm., 6 tav.  
fuori testo incise da L. Bridi, D. e G.  
Bonatti, G. G. Falkeisen, A. Rivelanti  
tratte da Hawes, Scheffer, Danby,  
Martin.*

Nota di possesso: «Stefano Stampa» (sul  
recto della carta di guardia).

Milano, Centro Nazionale Studi Manzo-  
niani.

ST. V. 184  
M.G.D.R.



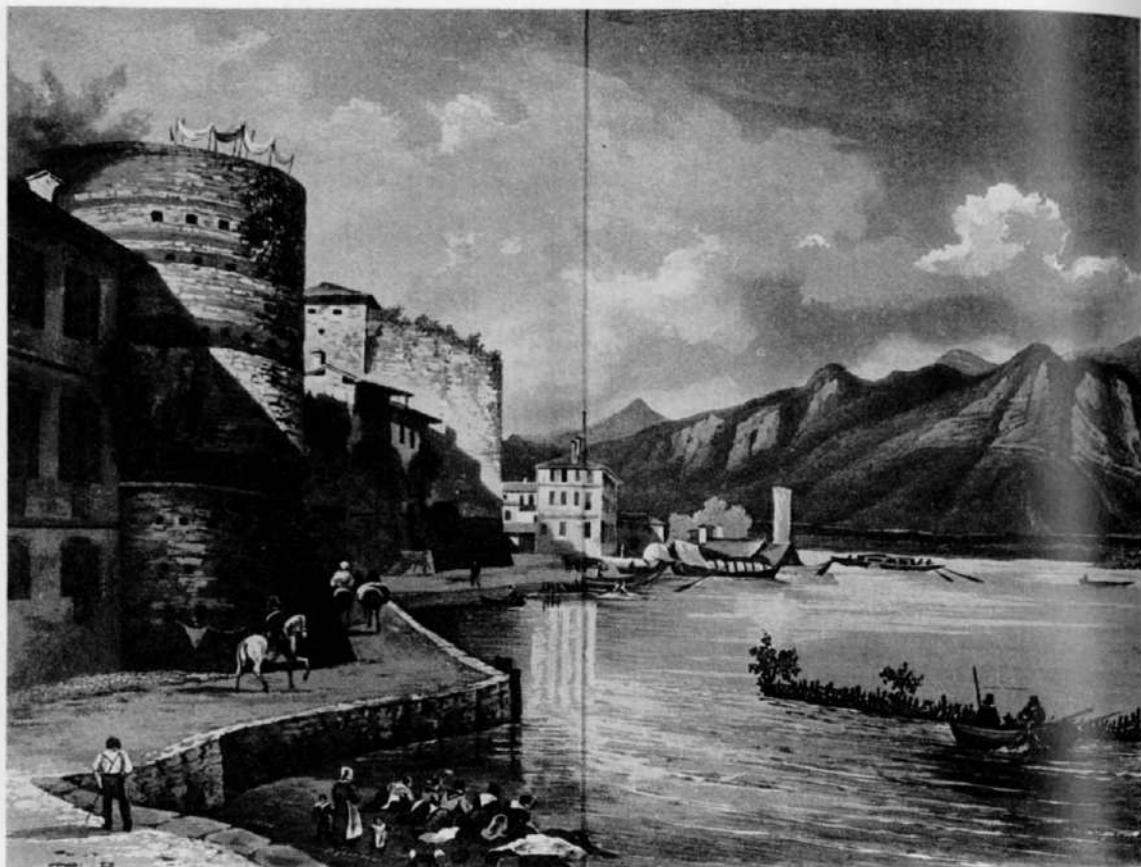
173. Johann Jakob Falkeisen  
(Basilea 1804-1883)  
da Rinaldo Belgiojoso  
*Veduta dell'Adda e del Castello di  
Brivio*, 1837  
Acquatinta, 148x168 mm  
(106x132)

In basso a sinistra: «Belgiojoso  
dip.»; a destra: «Falkeisen inc.»

Tav. fra le p. 120-121 di: *Le Glorie / Delle  
Belle Arti / esposte / Nel Palazzo Di Brera  
/ In Milano / Nell'Anno MDCCCXXXVII  
/ Con Appendice / Dell'Esposizione Vene-  
ziana / E Di Altre. / — / Anno XI / — //*  
Presso Gli Editori Pietro E Giuseppe Val-  
lardi / In Milano, Contrada di S. Marghe-  
rita N. 1101, e / in Venezia, sotto le Pro-  
curatie Vecchie N. 129 e 130., [1837], IV,  
271 p., 15 cm, 11 tav. fuori testo incise da  
Bramati, Angeli, Falkeisen da dipinti di  
Sogni, Diotti, Podesti, Arienti, Servi, Lu-  
chini, Molteni, d'Azeglio, Belgiojoso e  
sculture di Ferrari e Baruzzi, antiporta  
figurata.

Milano, Centro Nazionale Studi Manzo-  
niani.

ST. V. 183  
M.G.D.R.



174. Andrew, Jean Best, Leloir, Laurent Hotelin, Isidore Régner (attivi in Francia alla metà del XIX sec.)

su disegno di Eugène Hippolyte Forest (Strasburgo 1808-?)  
*Louvre. Salon carré*, 1843  
 Xilografia, 377x270 mm  
 (150x205)

In basso a sinistra: «ALB HR»; al centro: «E. Forest.»; didascalia: «(Deuxième vue du Salon carré.) / 1068 Jeanne d'Arc faisant son entrée à Orléans par Scheffer. / 773 La Cène par, Leloir. / 288 La Vierge au sépulcre, par Coutel. / 1889 Saint Paul en prison baptise le géolier et sa famille, par / Yvon. / 161 Un Ravin. paysage, par Buttura. // 362 Portrait de madame la comtesse de la G..., par Drolling. / 170 Le chancelier de l'Hôpital, par Caminade. / 281 La vision de Saint Hubert par Cottrau / 1179 Achille de Harloy, par Vinchon. / 1069 Portrait de S. A. R. Mgr. le duc d'Orléans, par Scheffer. / 1167 Juda et Thamar, par Horace Vernet. // Portrait de M. de Gisors, architecte du palais de la Chambre / des Pairs, par Blondel. / 78 Souvenir des environs de Sorrenti, paysage, par Bertin (Ed.). / 1049 Portrait de M. Dominique M. ..., statuaire, par Rouillard. / 1102 Jeu-ne pâte de la campagne de Rome, par Segur.»

A p. 57 di: *L'Illustration* / — / *Tome Premier* [nn. 1-26] / *Orné De 800 Vignettes. / Mars, Avril, Mai, Juin, Juillet, Août / 1843 / ... / Paris / J.-J. Dubochet, Éditeur / 60, Rue Richelieu., 416 p., 38 cm, 800 vignette in gran parte incise da Andrew, Best, Leloir, Hotelin, Régner, Germain, Brévère, Laisné, su disegno di T. Johannot, G. Marville, E. Forest, J. Lange, Grandville e altri, frontespizio inciso da Andrew, Best e Leloir su disegno di Marville.*

Nota di possesso autografa di Teresa Stampa: «Di Teresa e di Stefano Stampa» (nel verso del frontespizio).

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.  
 ST.A.1  
 M.G.D.R.

175. Georges Rouget (Parigi 1784-1869)

su disegno di Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, Nancy 1803-Vanves 1847)  
*Il museo delle marionette*, 1844  
 Xilografia colorata, 270x197 mm  
 (180x138)

Dentro in basso a destra: «Rouget.»; didascalia: «Le Louvre Des Marionnettes.»

Tav. di contro a p. 84 di: Grandville, *Un / Autre Monde / Transformations, Visions, Incarnations / Ascensions, Locomotions, Explorations, Pérégrinations / Excursions, Stations / Cosmogonies, Fantasmagories, Réveries, Folatrerries / Facéties, Lubies / Métamorphoses, Zoomorphoses, / Litbomorphoses, Métempyscoses, apothéoses / Et Autres Choses / Par Grandville / (vignetta) // Paris / H. Fournier, Libraire-Éditeur / Rue Saint-Benoit, 7 / M DCCC XLIV, 295 p., 27 cm, 52 tav. di cui 37 fuori testo (36 sono colorate) e 135 vignette in gran parte incise da Barbant, Laisné, Stypulkowski, Soyer, Brévère su disegno di Grandville.*

Copertina editoriale in cartoncino avana, figurata, cui è stata sovrapposta una legatura in cartone e pelle.

Nota di possesso: «Teresa Manzoni» (nel recto della carta di guardia).

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 410; Vicaire, 1894-1910, v. III, 132

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST.L.63  
 M.G.D.R.



LE LOUVRE DES MARIONNETTES.

176. Honoré Victorin Daumier  
(Marsiglia 1808-Valmondois  
1879)

*Cette tête ne m'est pas inconnue*,  
1839

Litografia a matita grassa,  
265x193 mm (160x155)

In basso a sinistra: «Chez Aubert  
gal. Véro-Dodat»; a destra:

«Imp. d'Aubert & C.<sup>ie</sup>»;  
didascalia: «Cette Tete Ne M'Est  
Pas Inconnue»; sotto al centro:  
«N° 55»

Tav. nel fasc. 55 di: *Le / Musée Pour Rire / Dessins / Par Tous Les Caricaturistes De Paris; / Texte / Par MM. Maurice Albon, Louis Huart, et Ch. Philipon. / — / Tome Deuxième* [Livraisons 51-100] // Paris. / Chez Aubert, Éditeur Des Cent Et Un Robert-Macaire, / Galerie Véro-Dodat. / — / 1839, 50 fasc. (numerati 51 - 100) ciascuno di cc. 4 non numerate, 50 tav. litografiche di Gavarni, Daumier, Bouchot, Benjamin, Bourdet, Pigal, ogni pagina è riquadrata.

Copertina editoriale azzurra, figurata.

Legato col primo e col terzo volume.

Note di possesso: «Teresa» (nel recto della carta di guardia); «Teresa Manzoni» (nel verso).

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 297; Vicaire, 1894-1910, v.I, 32

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. L. 65

M.D.L.C.



177. Honoré Victorin Daumier  
(Marsiglia 1808-Valmondois  
1879)

*Robert-Macaire libraio*, 1839

Litografia a matita grassa,  
268x205 mm (138x110)

Riquadrata da cornice floreale  
Dentro la cornice in alto al centro:  
«Les / Robert-Macaire / N°  
17»; didascalia: «... Messieurs et  
Dames, y aurait-il dans cette aimable  
localité / Quelqu'un qui voudrait se faire un fort joli revenu sans peine et / sans travail? .... S'il en est un qu'il prenne en dépôt mes abécédaires... / C'est une spécialité pour laquelle il n'est pas besoin d'être libraire, pas besoin / d'être connaisseur, pas besoin de savoir lire, au contraire! Il suffit de / me verser un cautionnement... Le plus gros sont les / meilleurs, comme dit la chanson.»

In basso a sinistra: «Chez Aubert  
Gal. Véro-Dodat»; a destra:  
«Imp. d'Aubert et C.<sup>ie</sup>»

Nel fasc. 17 di: *Les / Cent Et Un / Robert-Macaire / Composés Et Dessinés / Par M. H. Daumier, / sur les Idées et les Légendes de / M. Ch. Philipon, / réduits et lithographiés par MM.\*\*\*; / Texte / Par MM. Maurice Albon et Louis Huart. / [Premier Volume - Livraisons 1-50] / — // Paris. / Chez Aubert Et C<sup>ie</sup>, Éditeurs Du Musée Pour Rire, / Galerie Véro-Dodat. / — / 1839, 50 fasc. (numerati 1-50) ciascuno di cc. 2 non numerate, 27 cm, 50 tav., occhietto figurato inciso da Cherrier su disegno di C. Malapeau.*

Copertina editoriale verde, figurata, di C. Nanteuil.

Legato col secondo volume.

Note di possesso: «Teresa» (nel recto della carta di guardia); «Teresa Manzoni» (nel verso).

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 353; Vicaire, 1894-1910, v. I, 31, v. VI, 572

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. L. 64

M.D.L.C.

LES  
ROBERT-MACAIRE

N° 17.



Robert Macaire Libraire.

Messieurs et Dames, y aurait il dans cette aimable localité  
quelqu'un qui voudrait se faire un fort joli revenu sans peine et  
sans travail? S'il en est un qu'il prenne en dépôt mes abécédares  
C'est une spécialité pour laquelle il n'est pas besoin d'être libraire pas besoin  
d'être connaisseur pas besoin de savoir lire, au contraire! Il suffit de  
me verser un cautionnement. Les plus gros sont les  
meilleurs comme dit la chanson.

178. Alcide Joseph Lorentz  
(Parigi 1813-?)

*Le promesse di un tenore*, [1842]

Litografia a matita grassa a colori,  
340x255 mm (240x198)

In alto al centro: «Caricatures Du  
Jour»; a destra: «31.»; in basso a  
sinistra: «Chez Baugér R. du  
Croissant, 16.»; a destra: «Imp.  
d'Aubert & C.<sup>ie</sup>»; didascalia:  
«Les Promesses d'un Ténor. /  
1841 / Carissimi signori, ze vous  
remercie, perché, je vous promets,  
zi / zamais ze çante, de ne çantare  
que sur la scène del Teatro-Italiano  
di Parizi. // 1842. / Il signor Rubini  
redit aux échos de la Tamise les  
éternelles / cavatines de la Sonnambula,  
des Puritains et de la Niobé.»

Nel fasc. 6 di: *Paris / Comique, / Revue Amusante / Des Caractères, Moeurs, Modes, Folies, Ridicules, Excentricités, Niaiseries, Bêtises, / Sottises, Voleries et Infamies parisiennes. / Texte Non Politique / Par MM. L. Huart, Michelant, Ch. Philippon, Et Autres Rédacteurs Du Charivari Et De La Caricature; / Dessins Comiques / Par MM. Bouchot, Cham (De N.), Daumier, Gavarni, Grandville, / Et Autres Artistes Du Musée Philippon. / (vignetta) // Paris, / Chez Aubert, Éditeur / du Musée Philippon, de la Lanterne Magique, des Folies Caricaturales et du beau journal les Modes Parisiennes. / Place De La Bourse 29. [1844], 20 fasc. (numerati 1-20) ciascuno di cc. 4 non numerate, 27 tav. a colori fuori testo, 35 cm.*

Legatura editoriale figurata in cartone rosa disegnata e litografata da A. Provost. Note di possesso: «Uno dei cento regali del mio Stefano al Natale del 1844 - Teresa Stampa Manzoni» (nel verso del piatto anteriore della legatura); «Teresa Manzoni» (nell'occhietto).

Bibl.: *Vicaire*, 1894-1910, v. VI, 379 Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST.D.5

Le litografie che accompagnano il testo non sono le stesse in tutti gli esemplari; l'editore Aubert, infatti, possedeva uno stock di tavole provenienti da serie diverse e, per utilizzarle, fece stampare un testo interponendovi le tavole, senza per altro che esse avessero alcun rapporto col testo stesso.

M.D.L.C.



Chef d'œuvre, N. du Conservatoire, 18

Imp. d'André & C.

LES PROMESSES D'UN TÉNOR.

1841.

1842.

«Messieurs, je vous remercie, parce je vous promets si  
souvent de partir, de ne chanter que sur la scène du théâtre Italien de Paris»

«Il signor Rubin redit aux échos de la Tamise les éternelles  
cavatines de la Soubambola, des Paritans et de la Niobe»

179. Barbant (attivo in Francia dal 1840 al 1866)

su disegno di Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, Nancy 1803-Vanves 1847)

*Au royaume des Aveugles les Borgnes sont rois*, 1845

Litografia a penna e inchiostro, 220 x 140 mm (127 x 115)

In basso a sinistra: «J. I. Grand.»; a destra: «Barbant.»; didascalia: «Au royaume des Aveugles Les Borgnes sont rois».

Tav. di contro a p. 25 di: *Cent / Proverbes / Par / Grandville / Et Par /* [vignetta raffigurante tre teste sotto un berretto, emblema di Émile Forgues, Taxile Delord, A. Fremy e Amedée Achard, autori dei testi] // Paris / H. Fournier, Éditeur / Rue Saint-Benoit 7 / — / M DCCC XLV, 400 p., 24 cm., 50 tav. fuori testo, 50 vignette incise da Barbant, Chevauchet, Rouget, Tamisier, e altri su disegno di Grandville, numerose testatine e capilettera incisi.

Copertina editoriale marrone, figurata, cui è stata sovrapposta una legatura in cartone telato.

Note di possesso: «Teresa Manzoni» (nell'occhietto e nel recto della carta di guardia).

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 89; Vicaire, 1894-1910, v. III, 1123

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. O. 204  
M.D.L.C.



180. Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, Nancy 1803-Vanves 1847)

*Petites Misères de la vie humaine*, 1846

Xilografia, 240x155 mm (187x120)

Copertina di: P. Émile Forgues (pseud.: Old Nick), *Petites Misères / De La / Vie Humaine / Par / Old Nick Et Grandville / — // Paris, H. Fournier, Éditeur / Rue Saint-Benoit, 7 / MDCCC XLI, [4], VIII, 390, [2] p., 24 cm, 50 tav. fuori testo, 150 vignette incise da Laisné, Brugnot, Rouget, Dujardin, Quichon, Barbant, Lacoste, Pollet, su disegno di Grandville.*

Note di possesso autografe di Teresa Stampa: «Di Teresa e di Stefano Stampa» (sulla copertina).

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 322; Vicaire, 1894-1910, v. III, 757

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST.N.88

M.D.L.C.



181. Cham (Amédée Charles de Noé, Parigi 1819-1879)

*Le aventure di Telemaco*, [1839 ca.]

Litografia a matita grassa. 2 vignette in successione, 160x258 mm (130x226)

In alto a destra: «20»; didascalia: «Mentor vexé de la joie qu'exprime Télémaque en voyant l'incendie de son bateau, / le précipite dans la mer amère. // Merpris de cette violente chute le malheureux Télémaque (qui n'avait jamais été / au bain, même, aux bain chinois) boit l'onde amère et devient le jouet des flots.»

Tav. 20 di: Cham, *Aventures de Télémaque fils d'Ulysse. ...Par Fénelon & Cham*. [Paris], Imp. D'Aubert & C., [ca. 1839], album di 46 tav., 16x26 cm.

Senza frontespizio.

Copertina figurata con titolo e note tipografiche.

*Bibl.*: Sander, (1924), n. 154

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST.V.260

M.D.L.C.

182. Cham (Amédée Charles De Noé, Parigi 1819-1879)

*Monsieur Lamélasse*, [1839 ca.]

Litografia a penna e inchiostro. 2 vignette in successione, 162x260 mm (140x209)

In alto a destra: «25»; didascalia: «M.<sup>r</sup> Lamélasse après avoir pris ses précautions pour éviter une sèconde / strangulation dépose un baiser sur le front de son épouse avec ses lèvres de roses. // M.<sup>r</sup> Lamélasse ayant mis quelques douzaines de chandelles dans ses poches / afin de les laisser en passant chez des pratiques se rend au Bal.»

Tav. 25 di: Cham, *M. Lamélasse*, [Paris], Chez Aubert, [1839 ca.], album di 52 tav., 16x26 cm.

Senza frontespizio.

Copertina decorata a motivi geometrico-floreali, con titolo e note tipografiche.

*Bibl.*: Sander, [1924], n. 154

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. V. 263

M.D.L.C.

183. Cham (Amédée Charles De Noé, Parigi 1819-1879)

*Monsieur Barnabé Gogo*,

[1839 ca.]

Litografia a matita grassa e a penna e inchiostro. 2 vignette in successione, 162x245 mm (133x220)

In alto a destra: «37»; didascalia: «Le public étant obligé de prendre l'opinion des autres / pour en avoir une lui même se precipite avec enthousias- / -me, sur les tableaux de M.<sup>r</sup> Barnabé Gogo. // Mais un autre journaliste ayant trouvé le tableau de M.<sup>r</sup> Gogo détestable, ne voulant pas avoir la même opi- / -nion que son collègue, les oeuvres de M.<sup>r</sup> Gogo sont abandonnées.»

Tav. 37 di: Cham, *Un genie incompris*, [Paris], Chez Aubert & C., [1839 ca.], album di 47 tav., 16x26 cm.

Senza frontespizio.

Copertina figurata con titolo e note tipografiche.

*Bibl.*: Sander, [1924], n. 154

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. V. 264

M.D.L.C.

184. Cham (Amédée Charles De Noé, Parigi 1819-1879)

*Storia del Principe Colibri*,

[1839 ca.]

Litografia a matita grassa, 155x250 mm (128x220)

Firmata dentro in basso a sinistra: «Cham»;

In alto a destra: «9»; didascalia: «Le Roi donna un repas magnifique: on fut servi dans de la vaisselle d'or, les petits pains et les serviettes étaient du même métal, on fit une si grande consommation / de viande que le cuisinier en chef fut obligé de composer le second service avec les écuries de sa majesté.»

Tav. 9 di: Cham, *Historie du Prince Colibri et de la Fée Caperdulaboula...*, Paris, chez Aubert, [1839 ca.], album di 31 tav., 16x26 cm.

Senza frontespizio.

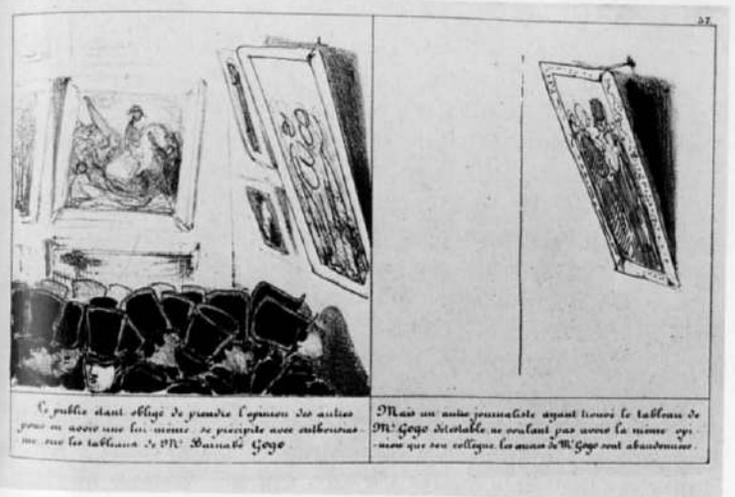
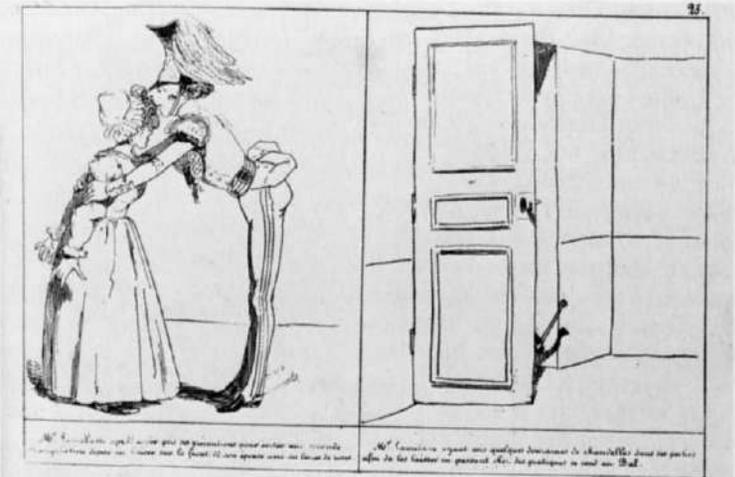
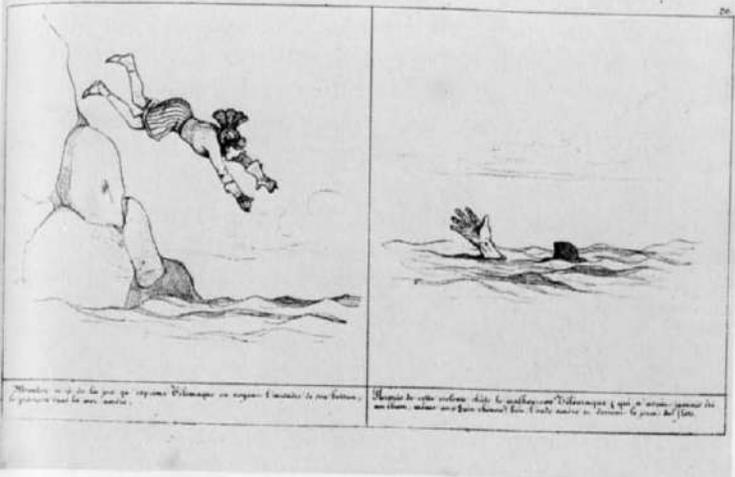
Copertina figurata con titolo e note tipografiche.

*Bibl.*: Sander, [1924], n. 154

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. V. 259

M.D.L.C.

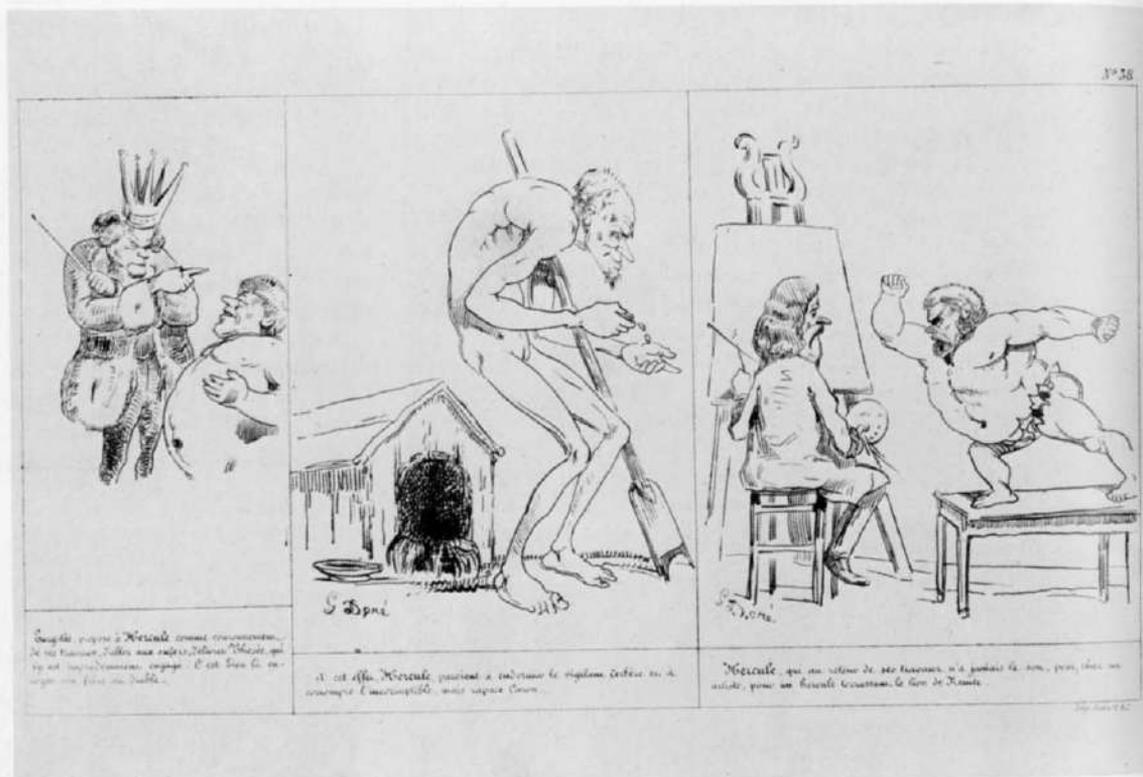


185. Gustave Doré  
 (Strasburgo 1832-Parigi 1883)  
*Le fatiche di Ercole*, [1847]  
 Litografia a penna e inchiostro.  
 3 vignette in successione, 2 sono  
 firmate dentro: «G. Doré»,  
 248x164 mm (224x125)

In alto a destra: «N° 38»; didasca-  
 lia: «Eurystée, propose à Hercule  
 comme couronnement / de ses  
 travaux, d'aller aux enfers, deli-  
 vrer Thésée, qui / s'y est impru-  
 dement engagé. C'est bien là  
 en- / voyer son frère au diable. //  
 A cet effet, Hercule parvient à  
 endormir le vigilant Cerbère et à /  
 corrompre l'incorruptible, mais  
 rapace Caron // Hercule, qui au  
 retour de ses travaux, n'a jamais  
 le sou pose chez un / artiste pour  
 un Hercule Terrassant le lion de  
 Remède»; in basso a destra: «Imp.  
 Aubert & C.<sup>ie</sup>»

Tav. 38 di: Gustave Doré, *Les Travaux  
 d'Hercule*, Paris, chez Aubert & C.<sup>ie</sup>,  
 [1847], album di 46 tav., 16x26 cm.  
 Senza frontespizio.  
 Copertina figurata con titolo e note tipografiche.

*Bibl.*: Leblanc, 1931, p. 349  
 Milano, Centro Nazionale Studi Manzo-  
 niani.  
 ST. V. 262  
 M.D.L.C.



## L'edizione illustrata del 1840: Manzoni regista e Gonin "ammirabile traduttore"

Il Manzoni volle farsi editore dell'edizione illustrata dei *Promessi Sposi*, uscita a dispense dal novembre del 1840 a quello del 1842, per una serie di motivi: evitare prima di tutto, con il sistema della distribuzione di fascicoli illustrati, eventuali contraffazioni (fenomeno che si era verificato in misura disastrosa per l'edizione del 1827); gestire in proprio la stampa della nuova versione linguistica, cui attribuiva un'enorme importanza; offrire infine, e questo è ciò che più c'interessa in questa sede, la propria immagine del romanzo, al di là delle troppe manipolazioni e travisamenti che avevano caratterizzato un decennio di fortuna visiva dell'opera.

Scelta la formula illustrativa allora più avanzata, ed inedita per l'Italia, del libro xilografico, con le immagini intercalate nel testo, Manzoni, coadiuvato dalla moglie, Gaetano Cattaneo, Bianca Mojon Milesi, Luigi Rossari, Tommaso Grossi, si rivolse ad Hayez. L'artista veneto avrebbe garantito col prestigio del suo nome e la propria esperienza grafica (aveva illustrato nel 1828 *I Lombardi alla prima crociata* del Grossi e tra il 1828 ed il 1831 *Ivanhoe* di Scott in due splendide serie litografiche) la riuscita dell'impresa. Ma nonostante il suo impegno, le due prove di Hayez, inviate a Parigi e fatte incidere da Bianca Milesi a Lacoste Jeune, uno dei migliori xilografi francesi, delusero tutti, ed in primo luogo l'artista stesso, che preferì ritirare in buon'ordine la propria candidatura alla prestigiosa impresa.

Si pensò quindi, com'era naturale, ad un illustratore francese, interpellando prima Louis Boulanger, che eseguì una prova (dedicata all'episodio dell'*Agonia di Don Rodrigo alla presenza di Renzo e Padre Cristoforo*) utilizzata nell'edizione definitiva, ed in secondo tempo Achille Devéria che, molto amico di Teresa, si trattenne a Brusuglio per discutere l'impresa. Ma entrambi, sia che si sentissero estranei allo spirito del romanzo sia che fossero intimoriti dalla difficoltà, finirono con il rifiutare. Era destinata quindi ad acuirsi l'ostilità, che già serpeggiava nell'entourage manzoniano, contro il progetto, nutrita soprattutto dai Beccaria e da Cesare Cantù, che preferivano la soluzione più sicura di affidarsi al libraio parigino Baudry o al torinese Giuseppe Pomba, i quali avevano in effetti avanzato delle offerte molto vantaggiose. Ne uscì invece rafforzata la convinzione, da parte del Manzoni, incoraggiato da Grossi e d'Azeglio, della bontà della propria speculazione e del probabile successo.

Quando il 13 giugno del 1840 il contratto tra Manzoni e i tipografi Vincenzo Guglielmini e Giuseppe Redaelli fu stipulato, l'*équipe* degli incisori, formata dai francesi Bernard, Pollet, Loyseau, dall'inglese Sheeres e giunta a Milano alla fine di

gennaio, era già in una fase avanzata nella preparazione degli impianti illustrativi. La guidava il pavese Luigi Sacchi, il cui contratto con lo scrittore era già stato registrato il 20 febbraio. A favore della scelta del Sacchi, e della sua decisione d'impiantare per l'occasione la prima officina xilografica italiana, giocò la sua consumata esperienza nell'illustrazione dei giornali. A lui si devono, negli anni Trenta, le tavole didattiche degli «Annali di Statistica», prestigioso foglio della cultura liberale, e, dal 1835, il «Cosmorama Pittorico», che fu la prima vera e propria rivista italiana illustrata. Era il cosiddetto giornale di «utili cognizioni», cioè un foglio di divulgazione popolare, dal carattere neociclopedico, dedicato ai più svariati argomenti e corredato da un repertorio d'immagini tematicamente molto ricco: ritratti, vedute, tavole naturalistiche e tecniche, riproduzioni figurative, immagini storiche e d'attualità.

Ora il romanzo manzoniano, con il suo intreccio di invenzione letteraria e di storia, di didattica e oratoria, non offriva un po' l'immagine di un grande giornale illustrato popolare, dove alla veduta paesistica si alternava il ritratto, alla trascrizione documentaria la scena di vita, alla tavola di costume l'insegna simbolica, alla documentazione botanica quella antiquaria? La scelta del Sacchi, abile montatore del messaggio visivo del «Cosmorama», doveva quindi apparire proprio quella giusta.

Oltre al modello giornalistico esisteva naturalmente quello del romanzo illustrato, quale si era andato diffondendo soprattutto in Francia. Gli incisori ingaggiati dal Sacchi avevano al loro attivo delle edizioni celebri, come il *Gulliver* (1838) ed il *La Fontaine* (1838) disegnati da Grandville, il *Don Quichotte* (1836-1837) dovuto a Tony Johannot, l'*Histoire de Napoléon* (1839) illustrata da Raffet. Le quali, aggiunte al *Gil Blas* (1835) illustrato da Jean Gigoux e ai *Voyages de Gulliver* (1838) da Grandville, costituivano proprio le referenze tecniche ed ideali del progetto manzoniano.

Dopo i rifiuti di Hayez, Boulanger, Devéria la scelta dell'illustratore cadde sul torinese Francesco Gonin, la cui fama sarà appunto indissolubilmente legata al suo eccezionale rapporto con il Manzoni. Fu Gonin che, a parte contributi minori del figurista Paolo Riccardi, del ritrattista Giuseppe Sogni, del paesista Luigi Riccardi, del vedutista Luigi Bisi, del prospettico Federico Moja e la partecipazione straordinaria di Massimo d'Azeglio, disegnò gran parte delle 400 vignette. I disegni preparatori, eseguiti su carta velina, poi riportati su tavolette di bosso rivestite d'una patina di bianco d'argento, rivelano tutta la vivacità e l'estro dell'artista torinese, definito da Manzoni il

proprio «ammirabile traduttore».

Molti sono nell'epistolario manzoniano gli apprezzamenti del romanziere per i risultati del suo illustratore e la gioia addirittura nel vedere uscire vivissime, come per incanto, dalla matita del Gonin le proprie creature: «Giù quel lapis; cioè giù sul bosso, e poi di nuovo su, e di nuovo giù. Che bisogno hai tu d'aspettare? e che altro segreto ci può essere, fuor che quello che tu possiedi così bene, di tirar linee magiche? Io m'andava figurando che ci fossero già cinque o sei care nuove creature, e n'ero innamorato, come i principi dei romanzi d'una volta, di principesse non ancor viste».

Intermediario prezioso tra Gonin e Manzoni fu Massimo d'Aze-  
glio, che dovette risolvere molti dei dubbi iniziali dell'illustratore relativi soprattutto all'adozione di una tecnica grafica più sintetica possibile, funzionale quindi ad un tipo di immagine moderna ed essenziale. Al Sacchi toccò invece il ben più difficile ruolo di coordinare i rapporti tra gli illustratori e gli incisori, intervenendo spesso nel correggere le vignette, accanto allo scrittore che rivedeva ancora sulle bozze di stampa il testo.

Ma il ruolo più importante, anche sul versante illustrativo, fu in definitiva quello del Manzoni, come documenta un importante manoscritto che contiene le sue istruzioni agli artisti, dove sono indicati, uno per uno, i momenti del romanzo da illustrare, il taglio ed i tempi da dare alle immagini, le dimensioni, l'inserzione e la distribuzione rispetto al testo. Istruzioni, che, poi ricopiate su singoli biglietti, erano unite alle tavolette preparate per disegnare ed inviate a Gonin. La regia manzoniana era piuttosto ferrea, intervenendo poi, come documenta bene anche l'epistolario, sulla stessa qualità delle resa grafica. È sensibile però anche alle esigenze dell'illustratore, attenuando le sue prescrizioni con frasi come «se torna bene», «a piacer dell'artista», «quello che all'artista parrà di poterne cavare». Il caso più significativo appare quello relativo alla scena della conversione dell'Innominato, per cui Manzoni prescrive: «Si coperse con le mani il volto o la fronte se all'artista torna meglio; e in questo caso si muterà il testo». Ma il Gonin non approfittò della generosa concessione.

Comunque lo scrittore è intransigente soprattutto nell'esigere

dagli illustratori la resa fedele delle immagini documentarie, invitandoli nel caso dei paesaggi o delle vedute urbane a confrontarsi sul vero o sulle stampe, o in quello dei ritratti storici, dei costumi, dei dettagli, su quei repertori antiquariali illustrati, di cui del resto egli stesso s'era servito per la redazione del romanzo. Ma, documentaria o inventiva che fosse, non era la singola immagine a contare, quanto il ritmo della narrazione visiva, percorribile in una sua autonomia di lettura rispetto alla narrazione scritta. L'alternanza di scene d'insieme e particolari, secondi e primi piani, tutti già indicati dal Manzoni nel suo manoscritto, è il meccanismo che sostiene il racconto visivo, producendo quello che potremmo chiamare un effetto "fumetto". Cioè l'associazione delle immagini ha un ritmo, veloce e sintetico, simile a quello di un moderno *strip*. Ad Antonio Baldini, acceso estimatore dell'opera di Gonin, faceva l'effetto di un montaggio cinematografico, e non andava molto lontano dal cogliere nel segno, se pensiamo quanto il bel film di Camerini del 1942 debba, per espressa confessione del regista, all'edizione illustrata da Gonin.

Al Manzoni premeva infatti la immediata riconoscibilità del racconto visivo, nella sua funzione essenziale di supporto alla memoria del lettore. Così, stendendo il suo piano illustrativo, lo scrittore privilegiò decisamente l'azione del romanzo rispetto alle descrizioni, ed i lati ironici, comici, caricaturali, rispetto a quelli più drammatici. In definitiva i *Promessi Sposi* nella nuova veste grafica vengono proposti, per esplicita volontà dell'autore, come un modello narrativo allineato ai grandi romanzi d'azione del Seicento europeo, allora in un momento di straordinario rilancio, quelli di Cervantes e Le Sage. Il Manzoni, soddisfatto pienamente dall'importante sussidio di lettura offerto dal commento visivo, identificato come uno strumento prezioso perché perfettamente funzionale alla nuova agilità e modernità narrativa raggiunta attraverso la revisione linguistica, inviava finalmente, nel gennaio del 1843, all'«ammirabile traduttore» l'«esemplare che t'è dovuto per tanti titoli, e che *fremea e dibatteva l'ali (style figuré) dall'impazienza di volarti in mano*».

Fernando Mazzocca

186. Henri Desiré Porret  
(Lilla 1800-?)  
su disegno di Tony Johannot  
(Offenbach 1803-Parigi 1852)  
*Sganarelle, Lisette e altri*, 1835  
Xilografia, 255x160 mm  
(83x103)

In basso al centro: «Porret»

A p. 370 di: Molière (Jean Baptiste Poquelin), *Oeuvres / De / Molière / Précédées D'Une / Notice Sur Sa Vie Et Ses Ouvrages / Par / M. Sainte Beuve / Vignettes Par Tony Johannot / Tome Premier.* / (vignetta disegnata e incisa da Tony Johannot) // Paris, Chez Paulin, Libraire-Éditeur, / 33, rue de Seine. / M DCCC XXXV, 768 p., 25 cm, 1 ritr. dell'A. inciso da Porret su disegno di Tony Johannot, 322 vignette incise da Maurisset, Andrew, Best e Leloir, Cherrier, Brévière, Lacoste, Porret e altri su disegno di Tony Johannot, frontespizio e testo riquadrati.

Nota di possesso: «Thérèse Manzoni»  
(nel recto della carta di guardia).

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 181; Vicaire, 1894-1910, v. V, 919

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. M. 83  
M.G.D.R.

187. *Il diavolo zoppo*, 1840  
Xilografia, 250x160 mm  
(200x125)

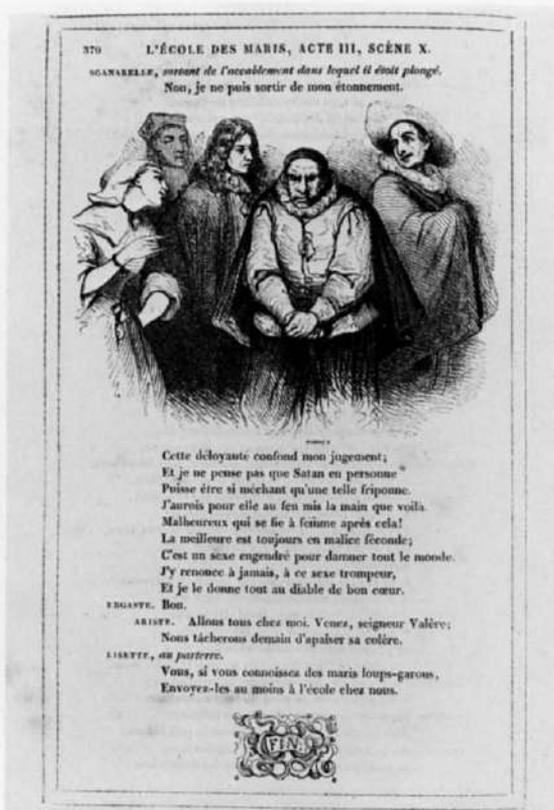
Copertina di: Alain René Le Sage, *Le / Diable Boiteux / Par Le Sage, / illustré / Par Tony Johannot / Précédé D'Une Notice Sur Le Sage, / Par M. Jules Janin.* / (vignetta incisa da Brévière) // Paris, Ernest Bourdin Et C<sup>e</sup>, Éditeurs. / 16 rue de Seine S.<sup>t</sup> G<sup>m</sup> / — / 1840, XVI, 377 p., 25 cm, 145 vignette incise da Rouget, Brévière, Odiardi, De Smarest e altri su disegno di Tony Johannot, numerose testatine, capilettera e finali con motivi geometrico-floreali, frontespizio e testo riquadrati.

Nota di possesso: «Teresa Manzoni» (nel recto e nel verso della carta di guardia).

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 260; Vicaire, 1894-1910, v. V, 245

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. M. 81  
M.G.D.R.



188. C.F. Roth

*Don Chisciotte*, 1840

Xilografia, 260x168 mm

(177x117)

In basso a destra: «C.F. Roth Dis.»

Tav. di contro all'antiporta di: Miguel Cervantes de Saavedra, *L'Ingegnoso Idalgo / Don Chisciotte / Della Mancia / Di / Michele Cervantes Di Saavedra / tradotto / Da Bartolomeo Gamba / Ed Ora Riveduto Da Francesco Ambrosoli / Edizione Illustrata.* / Volume Primo. // Milano / Presso l'Editore Andrea Ubicini / MDCCCXLI., VIII, [2], 583 p., 26 cm., 352 vignette incise nello stabilimento litografico Fr. Guarisco, da Andrew, Best, Leloir, Laisné, A. Pollet, Beneworth, Porret e altri, in gran parte su disegno di C.F. Roth, antiporta con decorazioni geometriche, frontespizio e testo riquadrati. Edizione in 2 v.

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. L. 11

M.G.D.R.

189. Louis-Henri Brévière

(Forges-les Eaux 1797-Hyères

1869)

su disegno di Grandville (Jean

Ignace Isidore Gérard, Nancy

1803-Vanves 1847)

e François-Louis Français

(Plombières 1814-Parigi 1897)

*Monumento a Fernand Suez*, 1840

Xilografia, 225x140 mm

(170x121)

In basso a sinistra: «Grandville

Et Français»; a destra: «Brévière

Sculpsit»

Controfrontespizio di: Daniel De Foe, *Aventures / De / Robinson Crusoe / Par / Daniel Defoe / Traduction Nouvelle / Edition Illustrée Par Grandville* // Paris / H. Fournier Aîné, Éditeur / 16 Rue De Seine / — / M DCCC XL, 40 tav. fuori testo, 164 vignette incise da Quartley, Sears, A. Best, E. Guillaumot, Dujardin e altri su disegno di Grandville e F.L. Français.

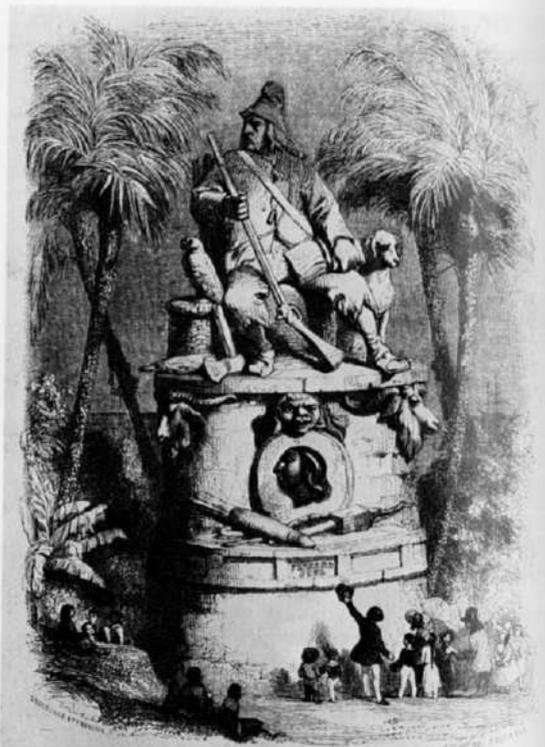
Nota di possesso: «Thérèse Manzoni» (nel recto della carta di guardia).

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 155; Vicaire, 1894-1910, v. III, 750

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. P. 368

M.G.D.R.



190. Charles Louis Auguste Cousin (Vilvorde 1807-Fontenay-les Briès 1887) su disegno di Tony Johannot (Offenbach am Main 1803-1852) *Visita di Maria a S. Elisabetta*, 1836

Incisione su acciaio, 255x155 mm (170x114)

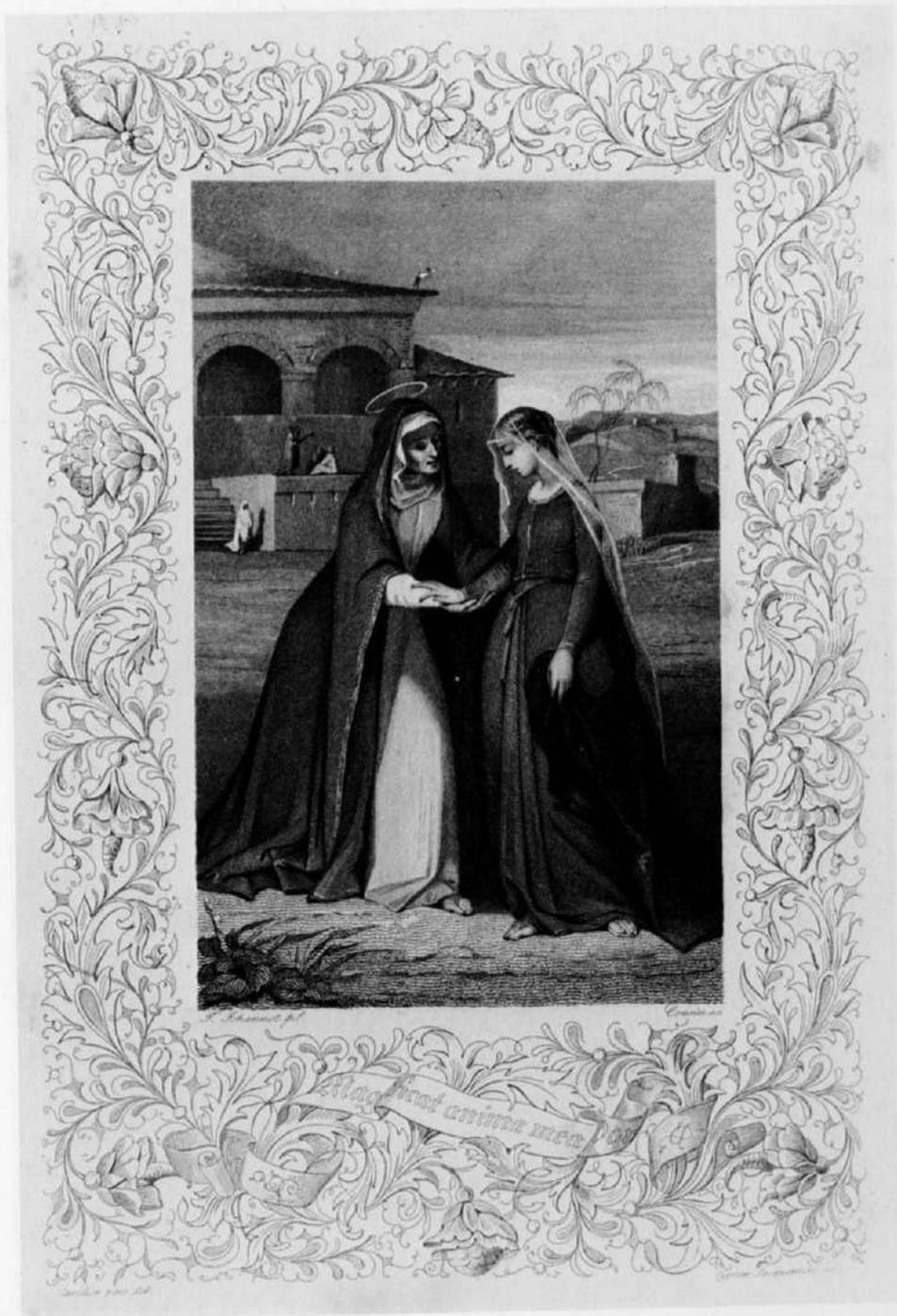
In basso a sinistra: «T. Johannot pt.»; a destra: «Cousin sc.»; didascalia sulla velina che segue l'incisione: «La Visitation. / Alors Marie Prononça / ces paroles: mon âme / glorifie le Seigneur. / S: Luc. Chap. I; Vers. 46.»

Riquadrata da cornice floreale incisa da Cyprien Jacquemin su disegno di Adrien Louis Marie Cavelier (Parigi 1785-1867)

In basso a sinistra: «Cavelier père del.»; a destra: «Cyprien Jacquemin sc.»; sotto al centro: «Char-don ainé imp.»

Tav. di contro a p. 11 del Vangelo secondo S. Luca di: *Les Saints / Evangiles / Traduits De La Vulgate / Par M. L'Abbé Dassance, / Vicaire-général de Montpellier, / illustrés / Par MM. Tony Johannot, Cavelier, Gérard-Séguin / Et Brevière. / — / (cifre editoriali) // Paris, / L. Curmer, Éditeur, / 25, Rue Sainte-Anne. / — / 1836, XLI-LXXX, 263, 440 p., 26 cm, 22 tav. fuori testo (12 su acciaio e 10 xilografate) incise da Cousin, Revel, N. Lecomte, A. Caron, Pigeot, Fontaine, Pelée, T. Williams, Brévière, Orrin Smith, O. Gray su disegno di T. Johannot, C. Marville, Français, Sangloir, 2 c. geogr. colorate incise da Warin e Flahaut, frontespizio riquadrato, ogni pagina è riquadrata da una cornice xilografica figurata.*

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 140; Vicaire, 1894-1910, v. III, 616  
MANZ. XIII. 98  
M.G.D.R.



191. Francesco Hayez  
 (Venezia 1791-Milano 1882)  
*Schizzi di prova per l'illustrazione  
 dei «Promessi Sposi», 1838*  
 Disegno a matita su carta,  
 235x375 mm  
 Milano, Accademia di Belle Arti  
 di Brera (Album grande II,  
 n. 24/339)

Il foglio, con due successivi momenti dell'episodio dell'*Incontro tra don Abbondio e i bravi* e *Don Abbondio e l'Innominato*, è relativo al progetto, poi abbandonato, di affidare ad Hayez l'illustrazione della nuova edizione del romanzo. Tra le altre testimonianze del tentativo hayeziano abbiamo ancora tre schizzi di personaggi (sempre a matita, 196x146 mm; 251-320 mm; 218x145 mm; anch'essi presso l'Accademia, Album grande II, n. 36/413-415); due tavolette di bosso, con *Testa di don Abbondio*, *Perpetua consola don Abbondio*, mandate ad incidere a Parigi, presso Jean Louis Lacoste, da cui furono ricavate due prove di stampa (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. XXX. 9), rimaste inutilizzate. L'artista, riconosciuto il proprio fallimento, e forse spaventato da un lavoro così lungo e minuzioso, rinunciò, rifiutando di far comparire il proprio nome sul manifesto d'associazione o la sua firma sulle due vignette, che perciò furono escluse.

*Bibl.*: Mazzocca, 1985, pp. 104-106  
 F.M.



192. Jean François Gigoux  
(Besançon 1806-1894)  
*Mergelina e Marcos*, 1835  
Xilografia, 254x165 mm (85x83)  
In basso a sinistra: «Gigoux»

A p. 162 di: Alain-René Le Sage, *Histoire / De / Gil Blas / De Santillane / Par Le Sage. / Vignettes par Jean Gigoux.* / (vignetta) // Paris, / Chez Paulin, Libraire-Editeur, / 6, rue de Seine. / — / 1835., 972 p., 26 cm, 455 vignette in gran parte incise da Maurisset, Brévière, Godard, Porret, Lacoste Jeune, su disegno di Gigoux, capilettora incisi, frontespizio e testo riquadrati.

Note di possesso: «Teresa Manzoni» (nel recto della carta di guardia); «Cambio fatto con Sofia Trotti Manzoni / Teresa Manzoni Stampa» (nell'occhietto).

*Bibl.*: Brivois, 1883, p. 256; Vicaire, 1894-1910, v. V, 245

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.

ST. M. 86  
M.G.D.R.



193. Anonimo  
da Francesco Gonin  
(Torino 1808-Giaveno 1889)  
*Gertrude rimproverata dal principe padre*, 1835  
Acquatinta, 147x90 mm (80x65)

In basso al centro: «Gonin dip.»

Tav. di contro a p. 156 di: *Le Glorie / Delle / Belle Arti / Esposte / Nel Palazzo Di Brera / Nell'Anno / MDCCCXXXV / Anno X.* / (incisione) // Milano / Presso Gli Editori Pietro E Giuseppe Vallardi / contrada di S. Margherita, N.° 1101., [1835], 232 p., 15 cm, 10 tav. fuori testo incise da Knolle e Falkeisen, tratte da Hayez, Servi, Molteni, d'Azeglio, Migliara, Canella, Bisi, Moja, antiporta figurata.

Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.  
ST.V. 182  
M.G.D.R.



194. Francesco Gonin  
 (Torino 1808 – Giaveno 1889)  
*Il principe comunica al principino  
 e alla madre la decisione di  
 Gertrude a prendere il velo*, 1837  
 Olio su tela, 48x62 cm.  
 Provenienza: Dono del conte  
 Stefano Stampa, 1900  
 Milano, Accademia di Brera  
 Restaurato in occasione della  
 mostra da Nuccia Chirici  
 Comolli

Il dipinto dovrebbe identificarsi con il *Soggetto tratto dall'episodio di Gertrude*, esposto da Gonin a Brera nel 1837, dove già nel 1835 aveva presentato una *Geltrude spaventata al comparire del padre con la lettera a lei scritta dal paggio*, e poco prima *involata dalla cameriera*. Il successo riscosso da questi quadretti, puntati soprattutto su una minuziosa ricostruzione degli interni e dei costumi secenteschi, deve aver giocato a favore della scelta di Gonin come disegnatore per l'edizione illustrata del 1840. Quello del Gonin, come dimostra bene il nostro dipinto, è in effetti un Seicento di maniera, un tipo di neorocaille ornatissimo che denuncia a pieno la sua ascendenza dal gusto degli arredi Luigi Filippo.

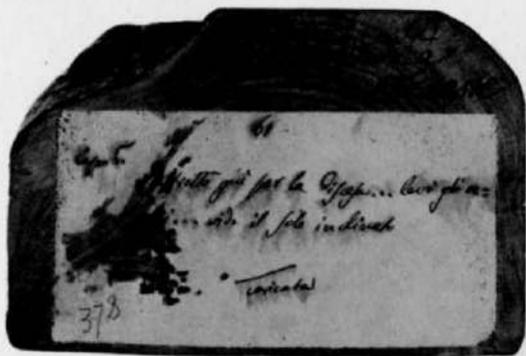
L'episodio, che rappresenta quasi un pretesto, è relativo al capitolo X, quando la resa di Gertrude viene dal padre comunicata al principino e alla principessa:

«Dopo pochi momenti, vennero i due chiamati, e vedendo lì Gertrude, la guardarono in viso, incerti e meravigliati. Ma il principe, con un contegno lieto e amorevole, che ne prescriveva loro un somigliante "ecco", disse, "la pecora smarrita: e sia questa l'ultima parola che richiami tristi memorie. Ecco la consolazione della famiglia. Gertrude non ha più bisogno di consigli; ciò che noi desideriamo per suo bene, l'ha voluto lei spontaneamente. È risoluta, m'ha fatto intendere che è risoluta..." A questo passo, alzò essa verso il padre uno sguardo tra atterrito e supplichevole, come per chiedergli che sospendesse, ma egli proseguì francamente: "che è risoluta di prendere il velo."

"Brava! bene!" esclamarono, a una voce, la madre e il figlio..."».

F. M.





195. Francesco Gonin  
(Torino 1808 – Giaveno 1889)  
*Disegni, legni e prove di stampa*  
per l'edizione illustrata del 1840,  
1840 – 1842

Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense (Sala Manzoni)  
Restaurati in occasione della  
mostra da Pietro Brena

Il materiale del Gonin per l'edizione illustrata, uscita a dispense tra il novembre del 1840 e lo stesso mese del 1842, comprende il nucleo completo di tutti i disegni preparatori eseguiti sotto precise indicazioni del Manzoni, per quanto riguardava le scene da rappresentare e la disposizione dei personaggi, e di Massimo d'Azeglio, relativamente alle questioni tecniche. Si tratta di 375 disegni a matita, alcuni riuniti in grandi fogli di carta bianca e la maggior parte su carta velina, utilizzata per il riporto sul legno.

Le tavolette di bosso, già tagliate nella dimensione giusta, venivano inviate da Manzoni a Gonin avvolte in una carta, dove erano le indicazioni dettagliate del brano da illustrare e della posizione che avrebbe assunto la vignetta. La tavoletta era ricoperta dall'illustratore di un leggero strato di bianco d'argento, su cui poi poteva agevolmente riportare il disegno. Ritornata a Milano, passava allora nelle mani degli xilografi, che intagliavano la superficie sino a lasciare il disegno in rilievo. Di qui si passava infine alla fase dell'inchiostatura e dell'impressione. L'unico bosso a noi pervenuto, donato da Alessandro a Teresa, appare naturalmente inciso in controparte rispetto all'immagine stampata e conserva, in un'etichetta incollata sul retro, l'istruzione autografa del Manzoni: «61 / Cap. 6 si affrettò giù per la discesa... levò gli occhi... vide il sole inclinato / coricata» (70 x 130 x 23 mm, firmato in basso a sinistra: «f. Gonin»). La biblioteca Braidense possiede anche due piccoli bossi ricopiati da Stefano Stampa sugli originali di Gonin, raffiguranti uno Renzo e l'altro i due promessi affiancati. Ricordiamo ancora le 395 prove di stampa delle vignette, su piccoli fogli bianchi sciolti.

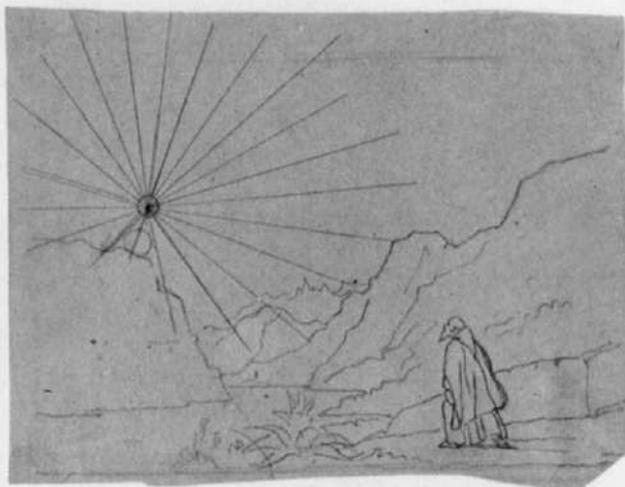
Bibl.: Mazzocca, 1985, pp. 129 – 137 (con bibliografia)  
F. M.



Notizia della febbre di Lucia,  
Azzeccagarbugli,  
Renzo,  
Lucia in fuga



Fra Cristoforo parte da Pescarenico,  
Capileterra



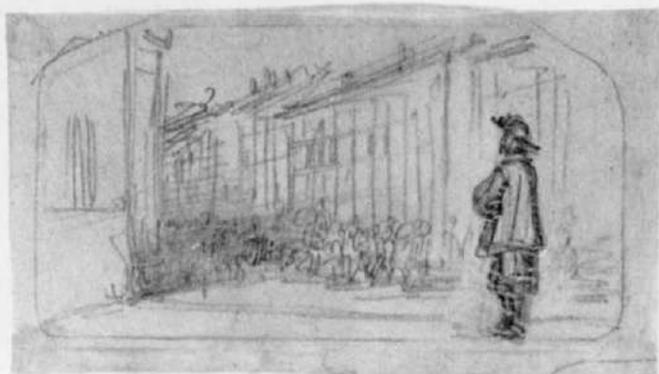
La maledizione di Renzo,  
La cucina di Tonio,  
Menico lancia un sasso nel lago



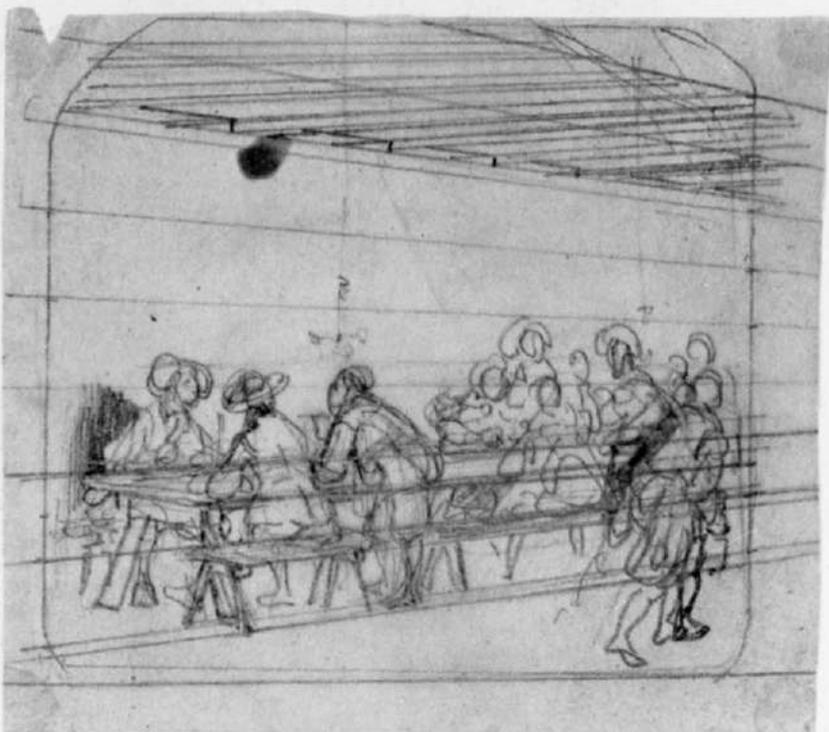
L'ingresso di Gertrude al convento  
di Monza,  
Disperazione di Gertrude,  
Gertrude maltratta una conversa



La preghiera di Renzo,  
Scena dell'assalto ai forni,  
Renzo contempla la rivolta



Renzo osserva l'insegna dell'osteria  
della Luna Piena,  
Interno dell'osteria



Renzo all'osteria della Luna Piena,  
Renzo ubriaco,  
L'oste convince Renzo a ritirarsi,  
L'oste osserva Renzo con la lampada



Il Cardinale e l'Innominato,  
Il Cardinale benedice l'Innominato



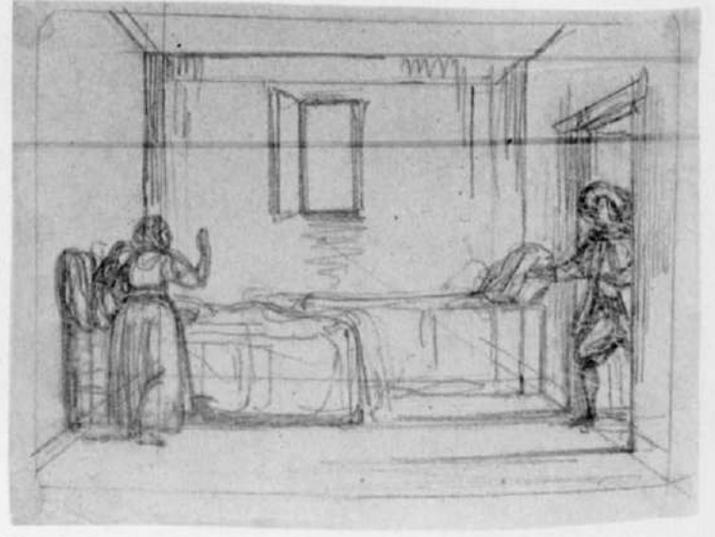
Don Ferrante,  
Lucia si fa leggere la lettera di Renzo,  
Guicciardini e Machiavelli



La chiesa di San Marco con il convoglio  
funebre,  
Addio Cecilia

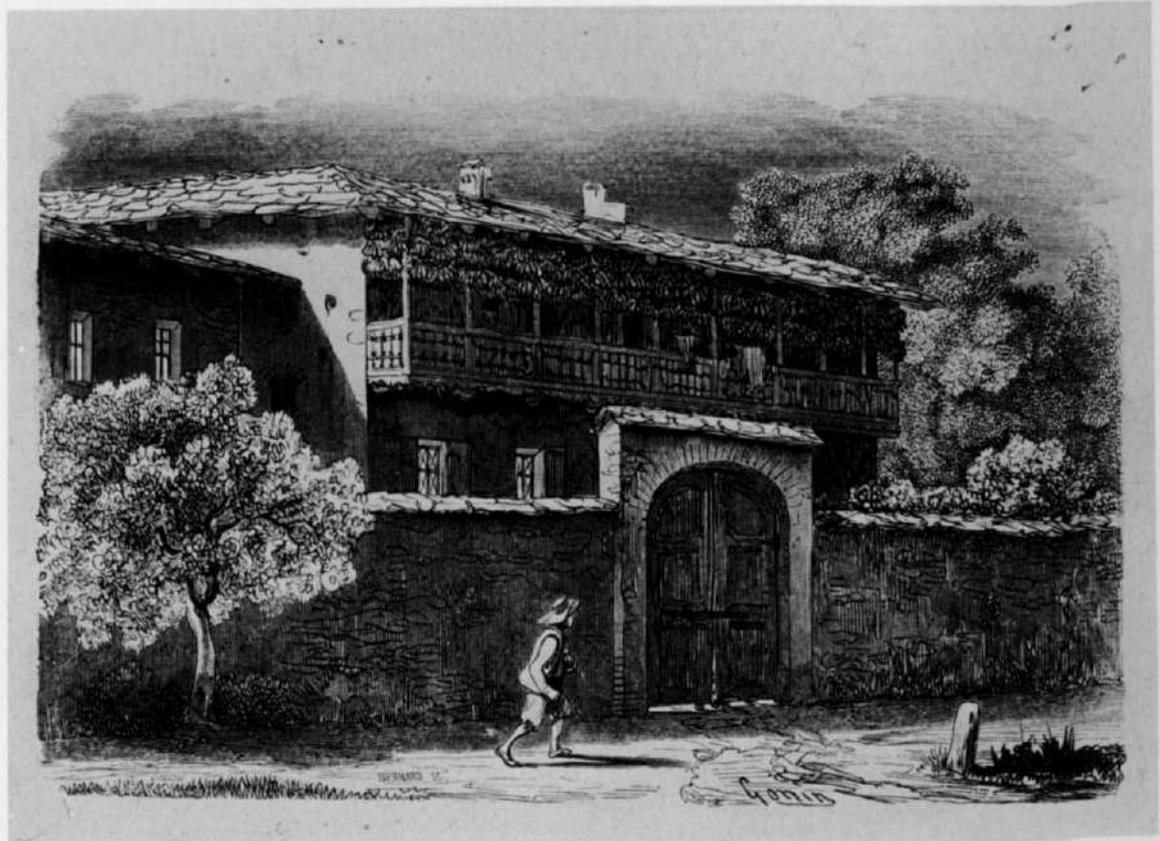
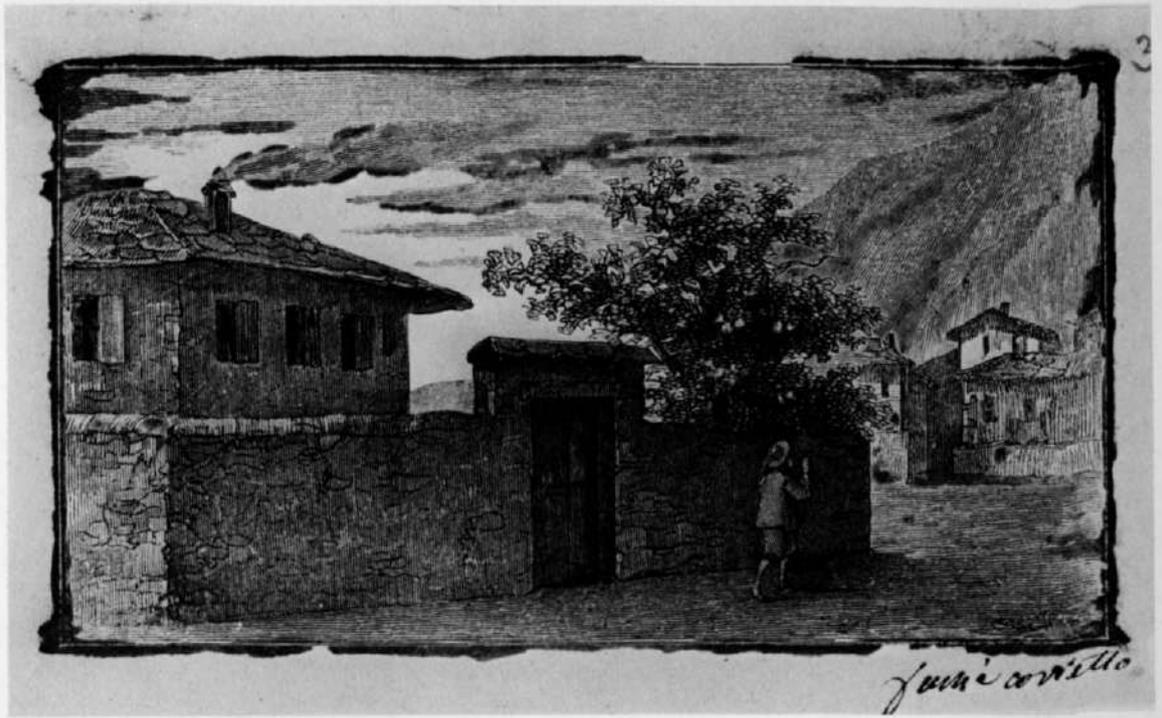


Messa al Lazzaretto,  
La processione di padre Felice,  
Don Rodrigo morente,  
Renzo ritrova Lucia

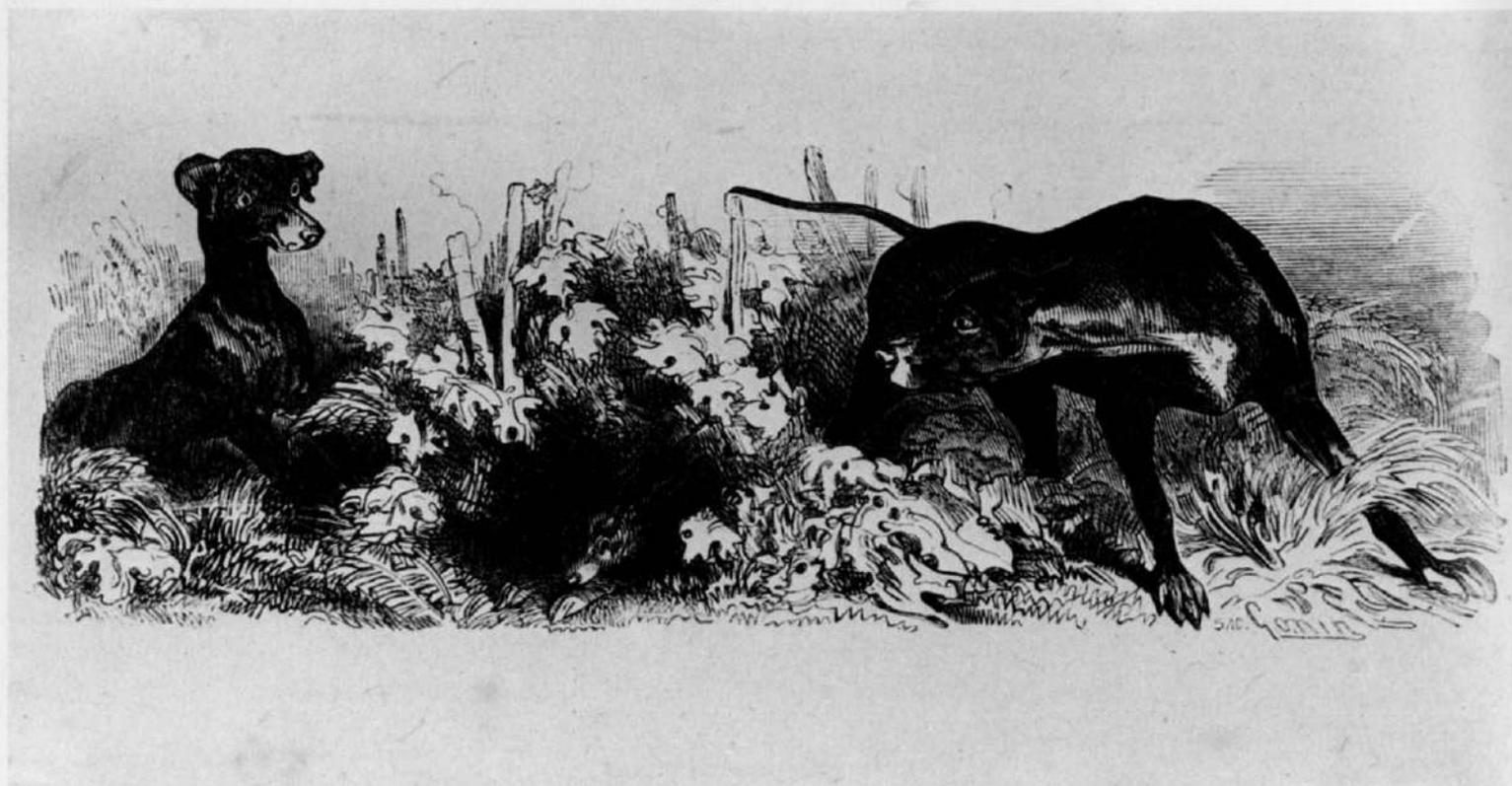
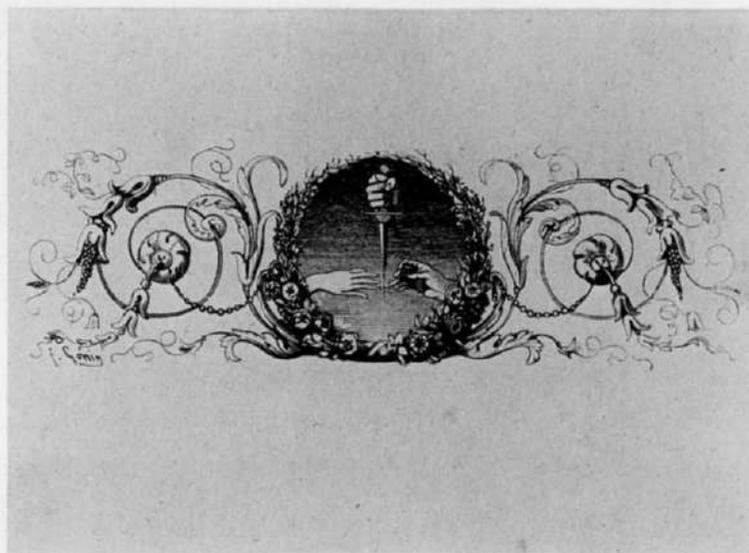


Bettina chiama Lucia,  
Notizia della febbre di Lucia





Testate





196. *I Promessi Sposi*. Edizione illustrata del 1840.

a. Bernard - A. Pollet  
(attivi alla metà del XIX sec.)  
su disegno di Francesco Gonin  
(Torino 1808 - Giaveno 1889)

*Lucia*, 1840  
Xilografia, 280 x 185 mm  
(55 x 55)

In basso a sinistra: «Gonin»; a  
destra: «Sacchi»

(v. I: Manifesto dell'edizione)

b. Bernard

*Renzo, Lucia, Agnese, padre  
Cristoforo e Fra Fazio*, 1840  
Xilografia, 280x180 mm  
(80x105)

Nel margine destro della pagina che  
tiene la vignetta figurano due note, una di  
mano del Sacchi: «Questa prova rende  
esattamente il disegno. Sacchi»; l'altra del  
Bernard: «Nous trouvons tous qu'il était  
impossible de rendre autrement ce dessin.  
Bernard».

(v. II, p. 161)

c. Loiseau (attivo alla metà  
del XIX sec.)  
su disegno di Francesco Gonin

# I PROMESSI SPOSI

STORIA MILANESE DEL SECOLO XVII

SCOPERTA E RIFATTA

DA

ALESSANDRO MANZONI

EDIZIONE RIVEDUTA DALL'AUTORE.

STORIA

DELLA

COLONNA INFAME

INEDITA



L'opera sarà compresa in un solo volume in 8.<sup>o</sup> massimo, di circa fogli 52, ossia 852 pagine in formato, carta e caratteri simili al presente manifesto.

Verrà l'edizione illustrata da quattrocento cinquanta disegni incisa, la maggior parte dei quali eseguiti dal signor Francesco Gonin e dal signor Paolo Riccardi, ed alcuni dai signori Massimo d'Azeglio, Luigi Bisi, Boulanger di Parigi, Francesco

Egidio Bossi, giurista milanese  
(Milano 1488-1546), 1840  
Xilografia, 280x185 mm  
(45x45)

In basso a sinistra: «Loiseau»;  
a destra: «Gonin»

Nel margine sinistro della pagina che  
contiene la vignetta, nota autografa del Man-  
zoni: «diminuire se si può le mezze tinte  
della faccia».

(v. V, p. 790)

In: *I Promessi Sposi*. Raccolta di prove di  
torchio e dispense già impaginate con le  
ultime correzioni autografe, conosciuta  
col nome di *Tesoro Manzoniano*.

5 v. rilegati in marocchino marrone.

MANZ. XII. 87-91

[Edizione definitiva]: *I Promessi Sposi /  
Storia Milanese Del Secolo XVII / Scoperta  
E Rifatta / Da / Alessandro Manzoni. /  
Edizione Riveduta Dall'Autore / — / Sto-  
ria Della Colonna Infame / Inedita.* / (vi-  
gnetta incisa da Sacchi e Bernard su diseg-  
no di Gonin) // Milano / Dalla Tipogra-  
fia Guglielmini E Redaelli / 1840, 864 p.,  
28 cm., 495 vignette incise nello studio di  
L. Sacchi, da Bernard, A. Pollet, Loiseau,  
S. Sheeres, Lacoste, e, per la Colonna  
Infame, anche da Barinetti, Gerosa, Ratti,  
su disegno di F. Gonin, Paolo e Luigi  
Riccardi, M. D'Azeglio, L. Bisi, Boulan-  
ger, Sogni, F. Moja, antiporta figurata,  
frontespizio e testo riquadrati.

Legatura editoriale in cartone azzurrino  
incisa da Ratti e Gerosa su disegno di  
Maurizio.

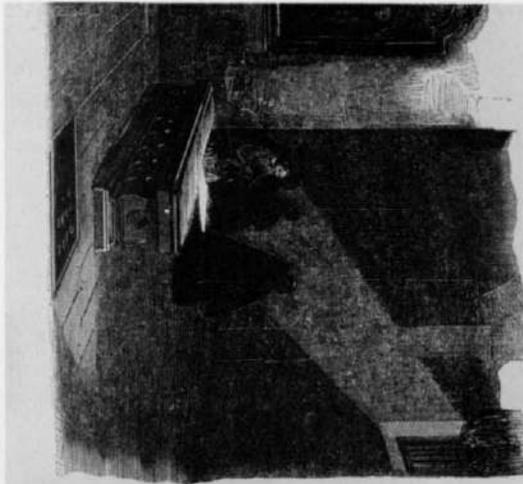
Sul dorso: 1842.

Dediche autografe di A. Manzoni alla mo-  
glie Teresa Stampa: «A Teresa / Alessan-  
dro» (nell'antiporta); «Alessandro a Tere-  
sa» 3 xbre 1857 (nel piatto anteriore della  
legatura).

*Bibl.*: Vismara, 1870, n. 57; Salveraglio,  
1890, n. 57; Parenti, 1936, n. 107; Giuju-  
sa, [1975?], n. 80

MANZ. XII. A. 7

M.G.D.R.



CAPITOLO VIII.  
101

usare alla custodia delle case. Il padre ne ricevette  
andosi di consegnarle a quelli che Renzo e Agnese  
rest'ultima, levandosi di lascia la sua, mise un gran  
che, in quel momento, la casa era aperta, che c'era  
e chi sa cosa ci rimaneva da custodire!  
partite, » disse il padre, « preghiamo tutti insieme  
ne sia con voi, in questo viaggio, e sempre; e so-  
forza. Vi dia amore di volere ciò di legal ha voluto. »  
ingnocchio nel mezzo della chiesa; e tutti fecer lo

*questa prova vende l'altamente il vigna. Sacchi  
nous trouvons tous qu'il est impossible de rendre autrement  
ce dessin Bernard*

era viva più che mai, il Bossi c'era sopra. « Fu di tre volte, »  
dice, « non ho mai visto ordinar la tortura, se non da de' giudici  
boia: nisi a carnificibus ». » E parla della tortura ordinata legalmente!



Ma la passione è pur troppo abile e coraggiosa a trovar nuove  
strade, per iscansar quella del diritto, quand'è lunga e incerta. Ave-

\* Tractat. var.; tit. De tortura, 44.

*diminuire  
le meye-  
della  
faccia*

197. Pietro Achille  
(Borgonuovo Val Tidone 1799-?)  
su disegno di Francesco Gonin  
(Torino 1808-Giaveno 1889)

*Fraa Diodatt*, 1842

Xilografia, 265x170 mm (92x85)

Firmata dentro in basso a destra:

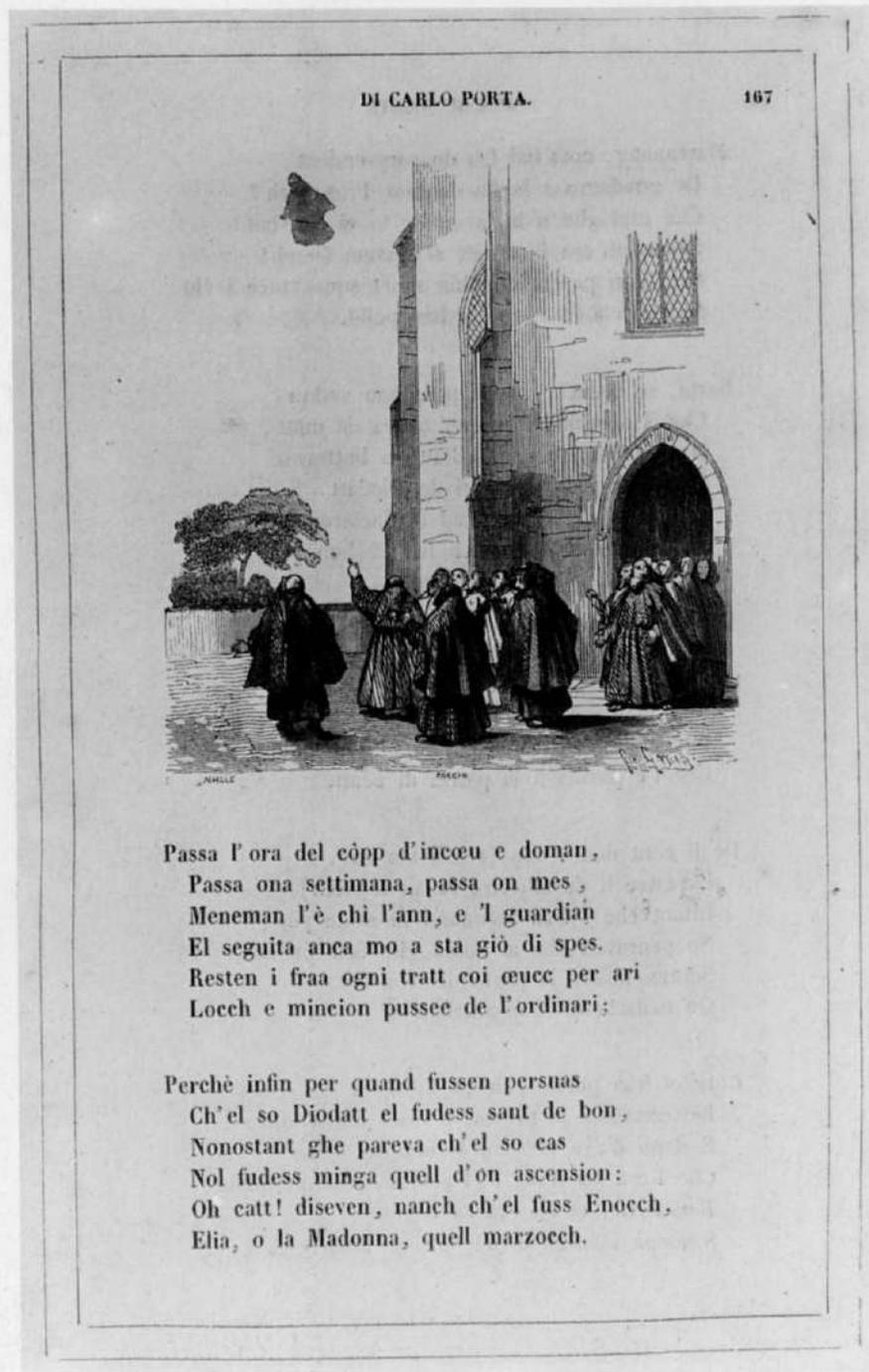
«f. Gonin»; in basso a sinistra

«Achille»; al centro: «Sacchi»

Ap. 167 di: Carlo Porta, *Poesie Scelte / In Dialecto Milanese / Di / Carlo Porta / E / Tommaso Grossi / Edizione Illustrata / Da F. Gonin, P. Riccardi, L. Sacchi Ed Altri Artisti / (vignetta incisa da L. Sacchi su disegno di P. Riccardi) // Milano / Tipografia Guglielmini E Redaelli / 1842, 460 p., 27 cm, antiporta figurata, 1 tav. fuori testo, 130 vignette disegnate e incise nello Stabilimento di L. Sacchi, da Barinetti, Sheeres, Bernard, Vajani, Ratti, Basile, Cornu, oltre quelli nominati nel frontespizio, frontespizio e testo riquadrati, numerosi fregi, testatine, finalini e capilettera incisi.*

ZCC. XV. 42

M.G.D.R.



Passa l'ora del còpp d'incœu e doman,  
Passa ona settimana, passa on mes,  
Meneman l'è chi l'ann, e 'l guardian  
El seguita anca mo a sta giò di spes.  
Resten i fraa ogni tratt coi œucc per ari  
Loech e mincion pussee de l'ordinari;

Perchè infin per quand fussen persuas  
Ch'el so Diodatt el fudess sant de bon,  
Nonostant ghe pareva ch'el so cas  
Nol fudess minga quell d'on ascension:  
Oh catt! diseven, nanch ch'el fuss Enocch,  
Elia, o la Madonna, quell marzoech.

## Bibliografia

- A. Meneghelli, *La partenza dei Promessi Sposi dipinto di Michele Fanolli*, Padova 1831
- A. Cajmi, *La conversione dell'Innominato. Quadro ad olio di A. Guardassoni di Bologna*, in "Album. Esposizione di Belle Arti in Milano", Milano 1858
- A. Vismara, *Bibliografia manzoniana ossia serie delle edizioni e delle opere di Alessandro Manzoni*, Milano 1875
- G. Bengesco, *Voltaire. Bibliographie de ses oeuvres*, Paris 1882-1890
- J. Brivois, *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1883
- Catalogo della Sala Manzoni della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano*, a cura di L. Salveraglio, Milano 1890
- M. Sanders, *Die Illustrierten Französischen Bücher des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart [1924]
- E. Flori, *Alessandro Manzoni e Teresa Stampa*, Milano 1930
- H. Leblanc, *Catalogue de l'oeuvre complet de Gustave Doré*, Paris 1931
- M. Parenti, *Bibliografia manzoniana*, Firenze 1936
- Mostra manzoniana*, catalogo a cura di F. Ghisalberti e M. Schellembriid Buonanno, Milano 1951
- A. Ramelli, *Le edizioni manzoniane ticinesi*, Milano 1965
- Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale. Sfortuna dell'Accademia*, catalogo della mostra a cura di C. Nuzzi, S. Pinto e AA.VV., Firenze 1972
- Romanticismo storico*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi, F. Nicolodi, C. Nuzzi, S. Pinto, Firenze 1973
- S. Giujusa, *Bibliografia critica delle edizioni in lingua italiana nazionali e straniere dei Promessi Sposi*, Lecco [1975?]
- Garibaldi arte e storia. Arte*, catalogo della mostra a cura di M.C. Mazzi, S. Pinto e AA.VV., Roma 1982
- Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, catalogo della mostra a cura di R. Grandi, C. Poppi e AA.VV., Bologna 1983
- Hayez*, catalogo della mostra a cura di M.C. Gozzoli, I. Marelli, F. Mazzocca e AA.VV., Milano 1983
- Ottocento e Novecento nelle collezioni d'arte dei Civici Musei di Pavia*, catalogo della mostra a cura di R. Bossaglia, D. Vicini, S. Zatti, Pavia 1984
- F. Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano 1985

Si ringraziano per i prestiti gentilmente concessi

Gaetano Bruni, Presidente del Pio Istituto dei Figli della Provvidenza, Milano  
Andrea Cascella, Direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Brera, Milano  
Sandra Di Majo, Direttrice della Biblioteca della Scuola Normale Superiore, Pisa  
Giulio Frabetti, Direttore della Civica Galleria d'Arte Moderna, Genova  
Enrico Galbiati, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, Milano  
Anna Lenzuni, Direttrice della Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze  
Giorgio Lise, Conservatore della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano  
Valerio Manfrini, Presidente della Fondazione Cosway, Lodi  
Antonio Moroni, Bergamo  
Giorgio Mugnaini, Direttore Reggente della Biblioteca Moreniana, Firenze  
Mercedes Precerutti Garberi, Direttrice della Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano  
Ettore Spalletti, Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Firenze  
Rosalba Tardito Amerio, Soprintendente ai Beni Artistici e Storici, Milano  
Donata Vicini, Direttrice della Civica Pinacoteca Malaspina, Pavia  
Giancarlo Vigorelli, Presidente del Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano  
Girolamo Zampieri, Direttore del Museo Civico, Padova

## Referenze fotografiche

Dino Giannessi, Scuola Normale Superiore di Pisa  
Aschieri e Magnani, Milano  
Foto Saporetti, Milano  
Pietro Orlandi, Milano  
Fotoottica Silvano, Lodi  
Luciano Fincato, Abano Terme  
Foto Studio Villani, Bologna  
Sandro Dal Re, Bergamo  
Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Milano  
Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Firenze