



“Animaloni di razze perdute”, o del banditismo contagiato¹

di Francesco de Cristofaro

TITLE: *That bandit of the Unnamed (and other ugly mugs of the 19th century)*

ABSTRACT: Una particolare forma di contagio, strettamente legata al contagio delle idee, è il contagio dell’immaginario. Nel contributo si indaga su come lo stereotipo del brigante (la *banditti mania*) si sia diffuso così a fondo nell’Ottocento da penetrare segretamente anche nei *Promessi sposi*, vale a dire in una delle scritture più sorvegliate e più originali del nostro Ottocento romanzesco. In particolare, nello “Schizzo più ampio della figura dell’innominato” (presente tra i cosiddetti “Fogli staccati”, che si riferiscono alla fase intermedia tra *Fermo e Lucia* e *Ventisettana*), la parabola del personaggio sembra prendere una traiettoria un po’ diversa da quella che tutti ricordano: colui che sarà, nella redazione definitiva, «tiranno» in senso titanico e tragico, oltre che icona potente della conversione, risulta qui ancora il metaforico «tiranno» (cioè fuorilegge, bandito) di un microcosmo malavitoso urbano.

¹ Riprendo qui, con integrazioni e minimi adattamenti al contesto, un contributo già apparso nel volume *Lo spettacolo del brigantaggio. Cultura visuale e circuiti mediatici fra Sette e Ottocento*, a cura di G. Tatasciore, Viella, 2022, pp. 131-148 (ringrazio il curatore e l’editore per avermi fornito il loro assenso).



ABSTRACT: A particular form of contagion, closely linked to the contagion of ideas, is the contagion of the imagination. This contribution investigates how the stereotype of the bandit (the so-called bandit mania) was so widespread in the 19th century that it secretly penetrated even into the *Promessi sposi* 'The Betrothed', i.e. one of the most carefully controlled and most original writings of the 19th-century novelistic production in Italy. In particular, in the "Schizzo più ampio della figura dell'innominato" 'Wider sketch of the figure of the unnamed' (present among the so-called 'Loose leaves', which refer to the intermediate phase between *Fermo e Lucia* and the *Ventisettana*), the character's trajectory seems to take a slightly different path to the one everyone remembers: he who will be, in the final version, a 'tyrant' in a titanic and tragic sense, as well as a powerful icon of conversion, is here still the metaphorical 'tyrant' (i.e. outlaw, bandit) of an urban microcosm of the underworld.

PAROLE CHIAVE: *banditti mania*; Manzoni; *Promessi sposi*; Innominato, contagio dell'immaginario

KEY WORDS: *banditti mania*; Manzoni; *The Betrothed*; the Unnamed; contagion of imagination

Un'altra forma di contagio, strettamente legata al contagio delle idee, è il contagio dell'immaginario: temi ricorrenti che nascono come *realia* sono variamente riplasmati dall'arte, infine divengono *realia* di secondo grado, ormai irrimediabilmente trasfigurati e pressoché indiscernibili dalla loro forma originaria. Avevo provato, in un saggio di qualche anno fa (De Cristofaro, *Abbiamo*), a mostrare la 'viralità' del vampiro e dello zombie nella letteratura moderna e nel cinema: una viralità, già palese nella stagione gotica, e che conduce perfino – nella tempesta perfetta del postmoderno – a un'estenuazione del modello, dentro i riciclaggi distorti e pop di una retro-estetica infestante e psichedelica. Nel 2019, quando Jim Jarmusch dirige un magnifico film sui morti viventi (*The Dead Don't Die*), pare quasi che quell'immaginario sia divenuto troppo carico e narcotizzato perché le vittime dell'orda possano concepire una qualche forma di reazione:

gli esseri umani [...] sono vittima degli zombi perché sono saturi di situazioni narrative in cui gli zombi mangiano gli esseri umani. E allora non possono che lasciarsi mangiare, in quanto la sequenza corrisponde con ciò che hanno introiettato. (Alfano, *Pandemia*)



La macchina della rappresentazione sembra essersi inceppata in una sorta di eterno ritorno; l'evento è come forcluso; il 'consumismo' delle immagini si è fatto anche più potente, più micidiale di quello strano innesto figurale di capitalismo e di comunismo che aveva prodotto e talora amalgamato, a partire dalla fine del Settecento, i tipi del vampiro e del mostro, gettando nel panico la vecchia Europa (Moretti).

Si trattava però, in quel caso, di un contagio per così dire 'intrinseco', fatale: capace di far collassare quell'approccio genealogico, di matrice eminentemente foucaultiana, che è, secondo Giglioli 49-50, il più teoricamente gravido e metodologicamente efficace per studiare le dinamiche dell'immaginario. In questo caso di studio, invece, bisognerà muoversi tra le sfumature. Ragionerò infatti su come lo stereotipo del brigante (quella *banditti mania* che la recente ricostruzione di Tatasciore, *Briganti* 48 fa giungere fino alle odierne fiction) si sia diffuso così a fondo nell'Ottocento da penetrare anche dove proprio non ce lo aspetteremmo: *I promessi sposi*, cioè la scrittura più sorvegliata e più originale del nostro Ottocento romanzesco.

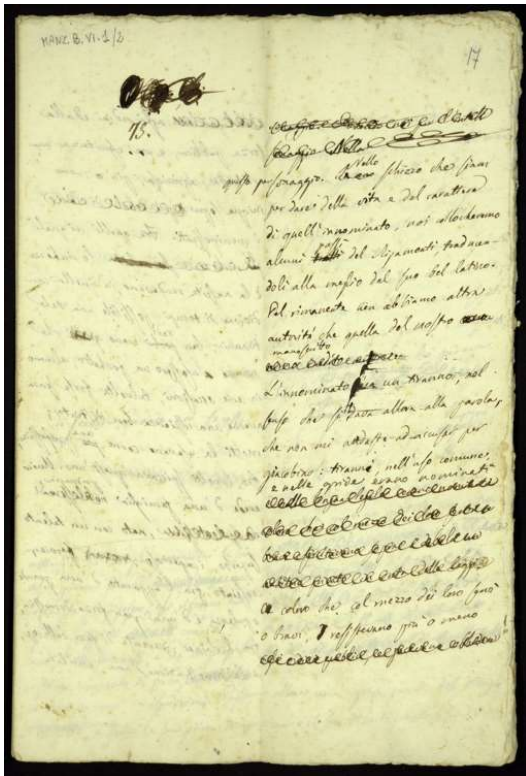


Fig. 1. "Fogli staccati" alla Biblioteca Braidense, con segnatura Manz. B.VII/1 (ff. 75- 86: f. 75).

C'è stato un momento, nell'"eterno lavoro" dei *Promessi sposi*, in cui la parabola dell'innominato – pur non trattandosi più, ormai, del Conte del Sagrato del *Fermo e Lucia* – è sembrata prendere una traiettoria un po' diversa da quella che tutti ricordano. Questa strada perduta, riconducibile a uno stadio redazionale tuttora negletto dagli studiosi (la fase intermedia tra prima minuta e Ventisetтана), può evincersi dallo



“schizzo più ampio della figura dell’innominato” che i primi editori critici del testo, Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, ritrovarono in un mucchio di carte extravaganti conservate nella contrada del Morone (Manzoni, *Tutte le opere* 786-797; fig. 1).²

I dodici fogli, fittamente autografati, pongono il lettore di fronte al cupo determinismo delle esistenze bestiali: al pari di quello di Gertrude, il destino del personaggio risulta segnato a partire dalla sua stessa posizione sociale e dai primi stimoli della gioventù; così che a quella futura icona della conversione non vengono concessi margini di manovra di qualche rilievo drammatico. L’innominato nasce “tiranno” (*SP*, p. 321): il “chinar riverente di facce bellicose”, vale a dire il viscido servilismo dei domestici, fornisce perfino una sorta di attenuante al suo innato “talento feroce”. Quando poi si scatena l’inseguimento dei giustizieri, anche a questi ultimi spetta un tratteggio zoomorfo. All’“orso” cui bisogna “metter la musoliera” si contrappongono il “bargello” connotato con “occhi cervieri” e altri sbirri che “ronzano in frotte nei contorni della città” (*SP* 326). La caccia all’uomo termina, secondo un collaudato modulo narrativo, con un agguato omicida e un riparo in convento; ed è proprio a questo punto che Manzoni introduce, per giustificare un’imminente digressione sulle ‘gride’, una metalessi singolarmente priva di alibi, che – specie nel cortocircuito col paradigma realista che veniva in quegli anni definendosi nella scrittura balzachiana – sprigiona senso:

Vorrei poter risparmiare al lettore tutte queste notizie e riflessioni generali su le opinioni, gli usi, le istituzioni di que’ tempi, e condurlo speditamente di fatto in fatto fino al termine della storia; ma i fatti che mi tocca di raccontare sono talvolta così dissimili dall’andare comune dei nostri giorni, così estranei alla nostra esperienza che a dar loro un certo grado di chiarezza, mi par pure indispensabile di spiegare alquanto lo stato di cose nel quale e pel quale potevano essere. Altrimenti, a quelli che non hanno fatto studii particolari sopra quell’epoca, sarebbe come presentare un osso d’uno di questi animaloni di razze perdute, senza dare un po’ di descrizione dello scheletro, o di quel tanto che se n’è potuto trovare, e mettere insieme, per la quale si veggia come quell’osso giucava. (*SP* 329)

“Come quell’osso giucava”: mentre al demiurgo della *Comédie humaine* un singolo elemento basta (secondo il modello paleontologico di Cuvier) per risalire, con metodo indiziario, a un insieme autosufficiente, l’editore moderno della “storia milanese del secolo XVII” avverte il bisogno quasi ossessivo di restituire il quadro globale ove s’iscrivono in modo necessario le vicende che viene narrando. Sul piano cognitivo, il segmento scheletrico è in sé inerte; da esso deve muovere una procedura abduittiva, una ricostruzione intellettuale che conduca non già ad una sagoma soggettiva, ma alla ‘storia’ stessa degli uomini. E proprio la predicazione, in luogo di quest’ultima, di una

² Le citazioni dallo “schizzo” (il cui autografo è interamente consultabile al link <http://www.alessandromanzoni.org/manoscritti/654>. Consultato il 16 dic. 2023) verranno però tratte dall’apparato della recente edizione critica della “seconda minuta” (*Gli sposi promessi*). I relativi riferimenti saranno riportati direttamente a testo, con l’abbreviazione *SP* e l’indicazione della pagina. Segnalo infine che il testo fu riproposto anche in un volumetto allestito da L. Toschi (Id., *Quell’innominato*. Sellerio, 1987) che allegava anche i brani del *Fermo e Lucia* e dei *Promessi sposi* ove si concentra la descrizione del personaggio, nonché un saggio postfativo del curatore.



‘preistoria’ incognita e perduta costituiva la crepa più profonda di quel brano poi cassato e della riflessione teorica di fondo: lo scrittore stava parlando anche della propria frustrazione riguardo alla staticità cui uno zoomorfismo a tinte piatte rischiava di condannare i personaggi, e della sua aspirazione a dotarli invece di una consistenza (avrebbe detto il Forster di *Aspects of the Novel*) “a tutto tondo”: di un arbitrio individuale, cioè, e di una effettiva capacità di sviluppo all’interno della fabula. Per rientrare nella metafora del brano riportato, si trattava insomma di rendere finalmente ‘libero’ quel ‘gioco’ tra frammento e organismo, calando il primo dei due termini dentro il conflitto del tempo: al duplice scopo di render viva la rappresentazione e di conferire a quel frammento un senso – di ‘inverarlo’.

Come si vedrà, in quel palinsesto, che l’edizione critica pubblicata nell’ambito del progetto di Dante Isella consente ora di leggere con la dovuta attenzione filologica e testuale, s’incontrano altri passaggi capitali sul piano teorico e, per dir così, metodologico: esso risulta estremamente prezioso non solo per il manzonista (cui offre una prospettiva inedita e straniante per traguardare, dietro la figura proiettiva del ‘tiranno’ romanzesco, il processo graduale e inquieto di ‘conversione’ dello scrittore), ma anche relativamente alla domanda di ricerca che ha suscitato il presente volume; e, ancora più in generale, per comprendere in che modo si sia precisato, nel momento aurorale della stagione realista, il rapporto dialettico tra storia e romanzo. Si proverà dunque a compiere una lettura microscopica e variantistica, nella fiducia che possa contribuire a fondare, se non una genealogia, una tipologia storica.

In una tradizione come quella del nostro Ottocento, che di briganti romanzeschi ne schiera masnade, l’innominato resta in effetti non solo il personaggio più fortunato e carismatico, ma anche quello maggiormente screziato da inquietudini: inquietudini, s’intende, tanto nel dipanarsi dell’intreccio per come lo conosciamo, per come è stato consegnato alla versione *ne varietur* del romanzo, quanto nella diacronia redazionale non a tre, ma quattro tappe che va dal *Fermo e Lucia* agli *Sposi promessi* (la seconda minuta, composta tra il ’23 e il ’27), e successivamente dalla Ventisettona e alla Quarantana. Conviene partire dal più noto, vale a dire dall’ultima fase redazionale, e rilanciare subito una questione decisiva: chi, tra i personaggi dei *Promessi sposi*, può essere definito in modo pertinente ‘brigante’? In un saggio seminale sul *Brigante nel romanzo storico*, saggio che prendeva le mosse proprio dal personaggio dell’innominato, Romagnoli (271) fu, al riguardo, *tranchant*:

I bravi, per intenderci, sia il più famoso di tutti, il Griso, sia il Grignapoco, il Biondino, Carlotto, il Montanarolo, lo Sfregiato, Squinternotto, il Tanabuso, il Tiradritto, tutti bravi di don Rodrigo, sia il Nibbio, capo della masnada al servizio dell’innominato, propriamente briganti non sono in quanto ad essi manca, per lo meno, una determinazione essenziale, quella del vivere alla macchia, né essi compiono precipuamente rapine a mano armata e nemmeno si può individuare in loro un’altra caratteristica atta ad identificarne la figura con quella del brigante: il vivere fuori legge.

I bravi non apparterrebbero alla schiatta dei briganti, in quanto privi di almeno tre caratteri originali del tipo. Eppure, la “condizione” – termine che Manzoni finisce per preferire a “professione”, già adoperato nel *Fermo* – di cui si parla nelle “gride” che



vengono poi riportate nel testo è proprio quella di uomini “vagabondi” (in forma endiadica, per la precisione: “bravi e vagabondi”), responsabili di azioni criminose e ripetutamente condannati dalla giustizia, al punto da auspicarne un “esterminio” (Manzoni, *I promessi sposi* 94 e 96). Al riguardo, uno storico d’indiscussa autorevolezza segnalò come nelle società di antico regime l’ambiguo statuto del ‘vagabondo’ (che è ‘il marginale per eccellenza’) lo collochi *ipso facto* “nel quadro della criminalità”, giacché egli “sembra sempre suscitare paura e avversione da parte delle comunità organizzate” (Geremek 227). Nel caso specifico, anche la descrizione fisiognomica e “vestignomica” dei bravi manzoniani non può non richiamare i “banditti” gotici di Ann Radcliffe e prima ancora, risalendo alla fonte, il sublime-pittoresco di Salvator Rosa: modello, quest’ultimo, ben operante nella prima stagione della fortuna dei *Promessi sposi*, come provato da una miriade di illustrazioni delle edizioni d’epoca non autorizzate (fig. 2).



Fig. 2. Gaetano Dura, «“ma il matrimonio non si farà o...” e qui una buona bestemmia». Litografia, cap. I, Gatti e Dura, 1830. Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli.

Risparmio al lettore le celeberrime righe manzoniane in cui si descrivono il Tiradritto e il Grignapoco; sarà più interessante affiancare (fig. 3) la vignetta approntata da Francesco Gonin per la Quarantana e quella, ai più ignota, riprodotta nell’edizione ‘Sessantannovana’.

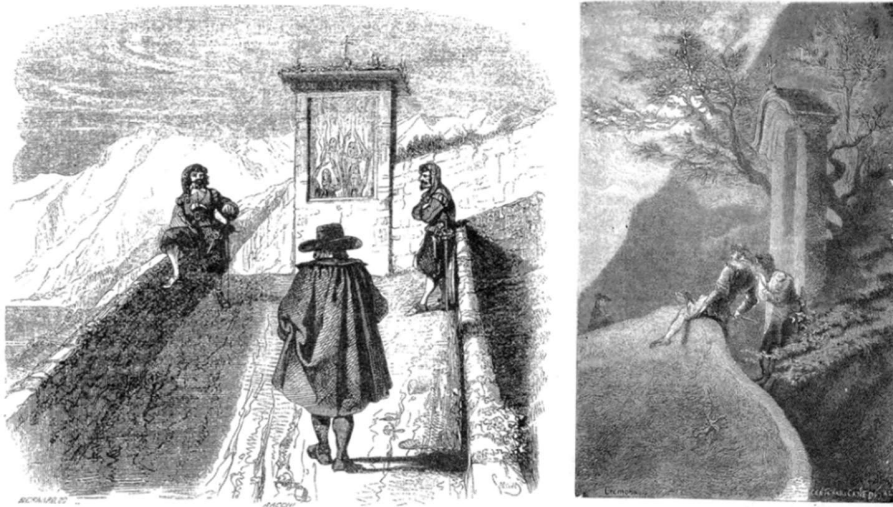


Fig. 3 “Al suo apparire, coloro”, A. Manzoni, *I promessi sposi*, cap. I, Guglielmini e Radaelli 1840, illustrazione di Francesco Gonin; Fratelli Richiedei 1869, illustrazione di Tranquillo Cremona.

L’antefatto è che i torchi di alcune immagini si erano consunti; così, il nuovo editore Rechiedei commissionò quelle sostitutive a due artisti ruggenti della Milano protoscapigliata, Luigi Borgomainerio e Tranquillo Cremona (De Cristofaro, *Promessi* 64-65). Quanto all’illustrazione del malinconico, il secondo scelse di rovesciarne la prospettiva e modificarne il taglio, flagrantemente indulgendo all’“orrida bellezza” e mettendo dinanzi agli occhi del lettore-spettatore niente di meno che due “figurini di briganti che punteggiano i panorami alpini quasi fossero delle apparizioni luciferine” (Tatasciore, *Misteri* 23).

Sembra insomma che l’*imagery* convenzionale del brigante agisca così profondamente nella costruzione figurale dei bravi manzoniani da rendere inessenziale il quesito circa la “professione” quale risulta dalla fabula. Vero è che Manzoni appare estremamente attento nell’impiego del termine “briganti”, come si evince dalla variantistica tra Ventisettana e Quarantana. Mi limito qui a richiamare due casi; i brani sono tratti rispettivamente dal sontuoso affresco della rivolta del pane e da un colloquio tra don Rodrigo e il conte Attilio:

I promessi sposi, cap. XIV (1827): “Addosso a quella stava ancor condensato il fondaccio, per dir così, della sommosa; una mano di briganti, che scontenti d’una fine così fredda e così imperfetta di un tanto apparato, brontolavano, bestemmiavano, facevano consulta, per incoraggiarsi l’un l’altro a cercare se qualche cosa si potesse ancora intraprendere [...]”;

I promessi sposi, cap. XX (1840): “Accosto a quella stava ancor condensato il fondaccio, per dir così, del tumulto; un branco di birboni, che malcontenti d’una fine così fredda e così imperfetta d’un così grand’apparato, parte brontolavano, parte bestemmiavano, parte tenevan consiglio, per veder se qualche cosa si potesse ancora intraprendere [...]”.

I promessi sposi, cap. XI (1827): “– Quel frate – continuò egli, – con quel suo fare di gatta morta, con quel suo parlare a sproposito, io l’ho per un brigante e per un dritto».



I promessi sposi, cap. XI (1840): “– Quel frate – continuò, – con quel suo fare di gatta morta, e con quelle sue proposizioni sciocche, io l’ho per un dirittone, e per un impiccione”.

Si tratta di indizi esili, ma cristallini. Così come è cristallino, e decisivo, il fatto che nel testo dato infine alle stampe la parola ‘brigante’ non compaia mai: laddove di briganti *lato sensu* ce ne sono a iosa, e ce ne sono a iosa anche nelle illustrazioni che don Lisander commissiona, supervisiona e – alla lettera – “impagina”, vale a dire posiziona personalmente nello specchio tipografico. Ma se ne ricorderanno anche i moltissimi che in Europa si cimenteranno a visualizzare il romanzo nelle edizioni non originali, e finanche non autorizzate, degli ultimi due secoli: spesso e volentieri in chiave umoristica, con ricercato straniamento (fig. 4).



Fig. 4 “Menico mette il piede, dentro, in gran sospetto, e si sente a un punto acchiappar per le braccia [...]”, A. Manzoni, *I promessi sposi*, cap. VII, disegni di Ezio Castellucci, Quintieri 1912.

Va da sé che siamo al cospetto di personaggi minori o “caratteristi” (Portinari 5 e *passim*), privi di psicologia, animaleschi ma tendenti a una *bêtise* basica più che alle vette della *caccia tragica*, sovente anche comici: un po’ come lo sono alcuni personaggi macchiettistico-bozzettistici del sorgivo romanzo storico di casa nostra, quello dei ‘figli di Walter Scott’, e poi del cosiddetto ‘manzonismo degli Stenterelli’. Si potrebbe allegare un episodio dalla *Battaglia di Benevento* di Francesco Domenico Guerrazzi, *annus mirabilis* 1827, in cui il masnadiero Drengotto, ferito a morte e mutilo della mano in seguito a un’offesa al suo capo Ghino di Tacco, esala l’ultimo respiro mentre gli altri scherani giocano a dadi, e lo fa sussurrando parole paradossali circa la mano che vorrebbe seppellita insieme al cadavere per non esser poi costretto a ricavarla da morto: siamo evidentemente dalle parti della famiglia Addams.³ Per restituire un’idea

³ Val la pena di riportare la scena madre, perché se ne apprezzi l’effetto, insieme macabro e impacciato: “– Credo che sì, Beltramo; solo ti prego di una grazia, e ti scongiuro a non rifiutarla alla nostra antica amicizia: – quando porteranno a seppellire il mio cadavere, cercherai la mia mano che deve essere rimasta là in mezzo al bosco, e ti adopererai di pormela accanto, in modo, che subito la possa trovare; però che quando l’Arcangelo ci chiamerà a quel giudizio – ch’io non ho mai avuto – possa presentarmi dei



del peso del *cliché* nella caratterizzazione del personaggio brigantesco estrapolo invece un brano da un romanzo esattamente sincrono, *Il castello di Trezzo* di Giambattista Bazzoni, in cui agiscono tre briganti molto affini ai bravi di Manzoni, con tutta una frusta simbologia zoomorfa che spazia dalle fiere ai ragni, dai serpenti alle piovre:

Era costui un uomo a trent'anni, alto della persona, di fieri lineamenti forte adusti dal sole; sotto le larghe alaccie di un logoro cappello colla testiera a cono muoveva due occhi vivi ed agitati: aveva il mento coperto da folte peli nerissimi. Il suo vestire constava d'un rozzo giubbone di lana scura e di due ampie brache; le sue gambe erano nude, tranne i piedi calzati in grosse scarpe acuminate; teneva tra le mani uno stocco irrugginito, la di cui punta luccicava tuttavia; e due pugnali stavangli infissi ai fianchi entro larga coreggia di cuoio [...] Costui era un fuoruscito, il quale si aggirava per que' dintorni con due suoi compagni a fine di svaligiare i viandanti; e pel suo viso abbronzato s'avea avuto il soprannome di Tencio (Bazzoni 6-7).

Se il 'codice vestimentario' risulta tipicamente banditesco, l'aspetto selvaggio e soprattutto la confusione tra pelle umana e pelli (e peli) animali non possono non richiamare alcuni esiti del canone internazionale di quegli anni, dai Mohicani di James Fenimore Cooper agli Sciuani del primo Balzac:⁴ esiti in cui il ribelle e il bandito sembrano – giusta Hobsbawm, *Ribelli 19-40* e *Banditi* – darsi la mano. Ma ciò che rende più interessante il personaggio di Tencio è che costui, quando si reca a Milano, si trova a vivere un'avventura non molto diversa da quella di Renzo: il bandito è anche un picaro. Per cui, mentre nella narrazione manzoniana una cortina di ferro separa assiologicamente e moralmente il primo dal secondo, qui i due tipi sembrano convergere, in ossequio alle origini cinque-secentesche (da Lazarillo de Tormes a *Simplicissimus*). Peraltro un simile nesso appare, prima ancora che immaginario, antropologico; e si condensa in una figura polimorfa e dalla formidabile e longeva fortuna quale è l' 'impostore' (Alfano, *Fenomenologia* 53-75).

È tempo di passare al nostro eroe, che è poi l'unico del romanzo cui Romagnoli conferisca, pur con qualche riserva, la patente di brigante: l'innominato. Innominato che porta alle estreme conseguenze una strategia 'anonomastica' operante nel romanzo (e che nemmeno nel *Fermo* possedeva un autentico cartiglio anagrafico: era, senz'altro, il Conte del Sagrato, a causa della scena primaria della sua carriera criminale, si veda De Cristofaro, *Fuori*); e che ha ovviamente le sue conclamate fonti storiche, in particolare Francesco Rivola e Giuseppe Ripamonti: circostanza che rende tanto più degna di attenzione la spregiudicata metamorfosi del personaggio tra una redazione e l'altra. Il primo brano del *Fermo* meritevole di attenzione configura un'incongruenza narrativa:

primi, e sapere subito il mio bene o il mio male; altramente, come vedi, chi sa ove diavolo me la caccerebbero, e quanto tempo dovrei frugare per rinvenirla! – E qui rise, ma quel suo riso fu l'ultimo, chè l'agonia lo sorprese" (Guerrazzi 175).

⁴ Adduco un unico campione testuale: "Quelques-uns des paysans, et c'était le plus grand nombre, allaient pieds nus, ayant pour tout vêtement une grande peau de chèvre qui les couvrait depuis le col jusqu'aux genoux, et un pantalon de toile blanche très grossière, dont le fil mal tondu accusait l'incurie industrielle du pays. Les mèches plates de leurs longs cheveux s'unissaient si habituellement aux poils de la peau de chèvre et cachaient si complètement leurs visages baissés vers la terre, qu'on pouvait facilement prendre cette peau pour la leur, et confondre, à la première vue, ces malheureux avec les animaux dont les dépouilles leur servaient de vêtement" (Balzac 905).



Quale divenisse il castello dopo la partenza di quei più facinorosi, il manoscritto non lo dice, né ci è venuto fatto di trovarne notizia altrove. Il nostro autore dice che il Conte andò ogni giorno ad abboccarsi col Cardinale finché durò la visita di esso in quei contorni: di un solo di questi abboccamenti egli riferisce le particolarità [“non riferisce alcuna particolarità di questi abboccamenti”], e il nome del Conte del Sagrato non ricompare poi più nel manoscritto. (Manzoni, *Fermo* 433)

Così il narratore dapprima afferma che, dopo un rabbuffo ai bravi, il Conte scompare di scena, protestando che l'anonimo non dice nulla o quasi circa il suo destino (né la variante qui riportata è priva di interesse); più avanti, però, muta avviso e ci mostra un brigante non soltanto ravveduto, ma volto al bene, avendo deciso di trasformare la propria dimora in ospizio per la “gente di nessuno”. Con ogni evidenza l'archetipo è il Karl schilleriano (palesi soprattutto le consonanze tra i discorsi agli antichi compagni di brigantaggio: “con ribrezzo depongo il bastone del comando”, etc.); sebbene alle spalle ci siano, come gli studiosi non mancano di notare, il teatro di Shakespeare e, ancor prima, il dantesco Ghino di Tacco, Robin Hood e alcune figure del poema cavalleresco. Va da sé che il tipo del ‘ladro gentiluomo’ viene appena sfiorato (quasi nessuno dei nove tratti pertinenti individuati da Hobsbawm, *Banditi* 37 per delinearne la ‘figura ideale’ è qui rinvenibile). Tuttavia questo complesso di modelli pare convalidato da un inciso eroicomico e felice, una memoria del canone che cadrà nella Ventisettana:

Egli, come l'Ariosto sognò di Carlo in Parigi, di qua di là, non istava mai fermo: dava ordini, visitava posti, metteva a luogo quelli che arrivavano, governava ogni cosa; e dove nascesse qualche garbuglio, qualche contesa, si mostrava, e tutto era finito (Manzoni, *Fermo* 638).

Abbiamo, cioè, un brigante che opera per il bene, ma in questo stadio redazionale risulta ancora potenzialmente offensivo:

Un tal uomo non avrebbe potuto considerare la sua casa come un asilo disarmato, un nascondiglio di paura, nè starsi con le mani in mano quando ad ogni momento poteva presentarsi un'occasione di menarle santamente (Manzoni, *Fermo* 638)

(dove l'ultimo sintagma di verbo e avverbio restituisce in scorcio umoristico la sua milizia cristiana); laddove, com'è noto, nei *Promessi sposi* Manzoni, a quest'altezza della narrazione, avrà ormai disarmato il bandito.

Si osservi anche come nel *Fermo e Lucia* venga progressivamente enfatizzato, nella variantistica interna, il ruolo svolto da Borromeo in questa sorta di ‘seconda conversione’: ruolo che peraltro nella biografia del Rivola risultava ancora maggiore (a differenza che nelle *Historiae patriae* del Ripamonti, vi si parlava di ripetute visite pastorali al Conte da parte del cardinale, e non viceversa). Il dato non è banale per quello che qui interessa: decidere poi, nei *Promessi sposi*, di far eclissare Borromeo, consegnando all'innominato tutta la responsabilità etica della scelta, significherà dotare questi di un inedito spessore tragico. Al pari di Cristoforo, come anche di tanti banditi della tradizione letteraria moderna europea, neanche il Conte sembra avere realmente bisogno dell'apparato ecclesiastico per convertirsi: il processo si svolge soprattutto nel



“foro interno” della coscienza. In pagine acutissime Toschi 53 conclude che “il brigante, a suo modo, cercava Dio, ma ragionava male, indotto in quest’errore dalla cultura del tempo”. Per una genealogia ad ampia gittata geografico-temporale, invece, non posso che rifarmi a una pagina esemplare di Getto:

La figura tradizionale del brigante magnanimo, che risaliva al romanzo greco e che nella letteratura europea aveva trovato le sue più memorabili incarnazioni nelle figure di Ghino di Tacco nella novella 2^a della giornata X del *Decameron* e di Roque Guinart nel capitolo LX della seconda parte del *Don Chisciotte*, subiva una nuova, più complessa e inquieta interpretazione nel personaggio di Karl Moor. E l’età romantica doveva risentire acutamente il fascino del protagonista dei *Räuber* e svilupparla, attraverso le derivazioni terrificanti dei romanzi di Radcliffe e di Lewis e sotto il segno di Milton (già operante in Schiller), in senso satanico, dando vita agli eroi di Byron, di Nodier e di altri ancora. Manzoni nel raccogliere la proposta tematica fondamentale che scaturiva dalla creazione di Schiller, lasciava cadere il particolare motivo satanico [...] e approfondiva invece l’elemento religioso positivo che la tragedia non mancava di offrire. Sul tracciato schematico delle fonti storiche, Manzoni, pur facendovi confluire le derivazioni da altri testi, come quello di *Robert le diable* e le pagine dedicate a Strappacuori dell’*Historia del Cavalier Perduto*, immetteva una corrente fantastica che sembra trarre il suo impulso iniziale soltanto dalla immagine di un’appassionata eloquenza dei *Räuber*. (Getto 217)

Una genealogia, questa, che alcuni recenti studi consentono ormai di articolare in modo più preciso, ponendola finalmente a riscontro delle trasformazioni storiche: soprattutto in riferimento a quella stagione finesettecentesca di ‘banditti mania’ la cui presa sull’immaginario è stata ricostruita da Tatasciore, come si ricordava in apertura. Diviene così possibile riscattare le riprese del tipo da una prospettiva esclusivamente letteraria (quasi che il dialogo tra gli scrittori si limiti alla dimensione intertestuale e avulsa dalla realtà), indagando le declinazioni in chiave localistica, romantica e pittoresca operate dentro e dopo la Rivoluzione francese; e identificando, fra l’altro, quella “mistica del sublime e della maestosità nella sventura” (Tatasciore, *Briganti* 48) che costituisce senza alcun dubbio l’*humus* ideologica e figurale del *villain* manzoniano.

Vengo infine al caso di studio promesso in apertura: caso in cui una filologia microscopica può aiutare a comprendere meglio la ‘Storia grande’ (se è corretta l’ipotesi, a suo tempo formulata da Burke, che l’opera manzoniana sia anche un altissimo incunabolo della ‘storia sociale’, in virtù di almeno tre caratteristiche condivise con tale tendenza degli studi sul passato, cioè l’interesse per la mentalità, per la microstoria e per il punto di vista dal basso). In questo senso, considerata anche la cornice di questa ricerca, bisogna almeno accennare al fatto che lo *Schizzo* contiene alcuni passaggi cruciali nella messa a punto del metodo storiografico: quello da cui sono partito, ove si afferma la necessità di restituire con esattezza il contesto, per evitare di presentare un osso di uno di quegli “animaloni di razze perdute” senza dire “come quell’osso giocava”; e quello in cui si legge che

la storia, e massime quella dei costumi, è nei libri, come nei musei d’anticaglie, a pezzi e a bocconi, e troppo spesso principalmente nei libri, se ne trova di quelli che non possono mettersi insieme con altri pezzi e con altri bocconi, tanto da metterne insieme una figura, e da ricavarne una notizia. (SP 333)



Ma c'è di più. Nelle stesse pagine, applicando quel metodo, Manzoni produce una formidabile lettura anatomica del "corpo sociale", dapprima articolando l'antica metafora medica, poi mettendola a profitto nell'analisi degli specifici rapporti di forza governati dalle "gride d'impunità": gride che nella sua lettura finiscono per configurare connivenze e collusioni tra banditi (SP 331). Dopo aver letto queste righe, ci si chiede se l'espunzione dello *Schizzo* sia davvero il segno di una frustrazione del romanziere storico, che per l'appunto non riesce a "metterne insieme una figura", o ubbidisca piuttosto a ragioni di censura e soprattutto alla volontà di 'astrarre' l'innominato dal suo tempo e dalla stirpe di Caino: di affrancarlo, cioè, dal banditismo sociale inteso come fenomeno storico, evitando ogni riduzionismo e rappresentando "a sbalzo"⁵ la sua natura eccezionale ed "eroica".

Un sommario degli eventi narrati nello *Schizzo* aiuterà forse a spiegarsi meglio. In quelle pagine l'innominato veniva immediatamente designato come "tiranno": tiranni, si affrettava a spiegare Manzoni, "nell'uso comune e nelle gride erano nominati coloro che col mezzo dei loro servi o bravi, resistevano più o meno agli ordini e alla forza pubblica, e ne esercitavano una arbitraria, capricciosa, più o meno iniqua sopra i menipossenti". Nato ricco, di famiglia milanese "riverita", decideva di farsi "terribile", investendo tutte le ricchezze che i suoi antenati usavano per cacce e banchetti "in aumento di forza, in bravi, in armi, in spedizioni" (SP 321). Terminata questa corsa agli armamenti, intraprendeva la strada di quella che Nigro 136 ha definito "una santità nera", iscrivendosi nel registro dei "soverchiatori di mestiere" (SP 322). È importante sottolineare che il teatro della sua azione era costituito dalla città; non si trattava di un fuoriuscito, e nemmeno di un senzatetto. Ci veniva raccontato nel dettaglio il modo in cui questo bandito di alto lignaggio, esemplato sulla figura storica di Francesco Bernardino Visconti, guidava la masnada, né mancava un riferimento al suo uso (squisitamente brigantesco) di travestirsi e di far travestire i suoi bravi, oltre che alla sua predilezione per le missioni notturne. Manzoni spiegava finanche la differenza rispetto agli altri 'masnadieri', consistente nella sua scarsa attitudine a scendere a patti con la legge, fino al punto di mettersi contro la propria stessa famiglia. Insomma, il personaggio era in tutto e per tutto un *déraciné*.

Un giorno, in seguito a una delle sue scelleratezze, l'innominato finiva nel mirino della giustizia: era messo ufficialmente al bando ('bandito') e ricercato, con una taglia altissima sulla sua testa. Riceveva però una soffiata e Manzoni, in un autentico virtuosismo *romanesque*, racconta come, facendo mascherare un suo bravo, egli si mimetizzava a sua volta riuscendo a stornare l'attenzione dei 'moschettieri' e poi a colpire a tradimento il capitano di giustizia. Allora in città si faceva un gran parlare di

⁵ "La drastica riscrittura cui il ritratto viene assoggettato [...], oltre a eliminare digressioni sul governo spagnolo e sulle grida d'impunità [...], pare costruita quasi a 'sbalzo', verso un incremento della dimensione misteriosa del personaggio, vero erede di una tipologia romantica: la cancellazione dei dettagli delle imprese criminose [...] mira infatti a differenziarne la statura rispetto ai tanti signorotti seicenteschi [...], in modo da esaltarne la valenza di strumento della provvidenza in seguito alla conversione. Un modo, ancora una volta, per assicurare la coesistenza tra una illuministica fiducia nelle ricette di buon governo e la visione pessimistica di un genere umano vocato al male, la cui unica possibilità di redenzione poggia nell'intervento della grazia divina, come il 'sugo' dell'intera storia del romanzo vuole infine significare" (Raboni, *Introduzione SP XLVIII*).



quello “spirito rubello”, di quel “perturbatore sedizioso”; quando era il governatore stesso a mobilitarsi, l’innominato si serviva del diritto d’asilo, rifugiandosi in convento, finché un giorno se ne usciva a testa alta, alla luce del sole, a cavallo, col topico seguito di cani, e dinanzi al palazzo di giustizia “lasciava un’imbasciata di villanie al governatore”. Manzoni scrive che il suo manoscritto tace circa il luogo di questa evasione, ma anche che esso rivela come presto decidesse di eleggere a sua dimora un castello vicino (quello che qualunque lettore dei *Promessi sposi* ricorda), al confine con il territorio bergamasco, dove si darà al crimine internazionale, giacché di lui si serviranno addirittura “alcuni principi esteri” (SP 332).

I dodici *Fogli staccati* sull’innominato meriterebbero un esame ben più analitico; ma questa precipitosa ricapitolazione mi pare sufficiente a illuminare quella fase malnota, eppure straordinariamente significativa, in cui Manzoni ha inteso fare del personaggio un brigante vero e proprio, un ‘tiranno’ della città: prima di cancellare (ma non di bruciare) e di muoversi in tutt’altra direzione. Tuttavia – e vengo alla domanda conclusiva – questa direzione che tutti conoscono, e che coincide con una sorta di ossimorica ricerca materiale dell’assoluto, era davvero lontana dallo stereotipo banditesco cristallizzato nel canone europeo, o viceversa ne costituiva una sua versione sublimata e trascendentale? La risposta più icastica può forse fornirla una variante, in apparenza minima, che interviene tra Ventisettana e Quarantana: variante che è stata valorizzata ancora da Nigro (al cui formidabile commento rimando, soprattutto per l’indagine delle fonti). Ci troviamo a circa la metà del romanzo: la celebratissima descrizione del “castellaccio” da cui “come l’aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all’intorno tutto lo spazio dove orma d’uomo potesse posarsi, e non ne sentiva nessuna brulicare sopra il suo capo”. Così il testo del ‘27. Ma l’edizione definitiva presenta una sostituzione non innocente del predicato verbale – che dalla sfera tattile-uditiva si sposta a quella visiva –, e soprattutto una chiosa vertiginosa: “[...] dove piede d’uomo possa posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto” (Manzoni, *Romanzi* II 400; *Colonna* 378; Lonardi 133-146). È così, con questa immagine blasfema di guerra contro il cielo che oblitera la precedente “fantasia gentileasca” (Manzoni, *Romanzi* II 891) dell’umano “brulicare” e recupera il taglio iperbolico dell’avantesto, che il personaggio trascolora infine da bandito e fuorilegge, da metaforico ‘tiranno’ di un microcosmo malavitoso urbano a metafisico ‘tiranno’, in senso compiutamente titanico e tragico.⁶

⁶La fine è nota: l’innominato si converte, eccetera. Vorrei però provare a spargliare le carte allegando un’ultima testimonianza: testimonianza che pesco, quasi a caso, nel *mare magnum* delle riletture figurative del capolavoro manzoniano. È un acquerello (fig. 5) custodito nell’Archivio Storico Ricordi e realizzato dal figurinista Giovanni Pessina per l’opera semiseria di Errico Petrella *I promessi sposi* (su libretto di Antonio Ghislanzoni), la cui *première* si tenne al Teatro Sociale di Lecco il 2 ottobre 1869: quando don Lisander, che sarebbe morto quattro anni dopo, pensava ormai quasi solo alla lingua italiana e all’alfabetizzazione del suo ‘popolo’. Mi pare degno di attenzione il testo vergato sul verso della figurina, che ringrazio Marco Corsi per avermi aiutato a decifrare. Vi sono enumerate le non poche ‘variazioni’ richieste al costumista (e si noti che le e immagini della serie vanno franche da simili inquietudini). L’innominato, o meglio il ‘podestà’, dovrà sbarazzarsi di quella barba così maestosamente e finemente modellata; e indosserà un mantello rosso. Ma soprattutto egli dismetterà il copricapo a tese larghe in favore di un inconfondibile ‘cappello tricorno 600’: giustappunto quello d’ordinanza dei briganti. Briganti

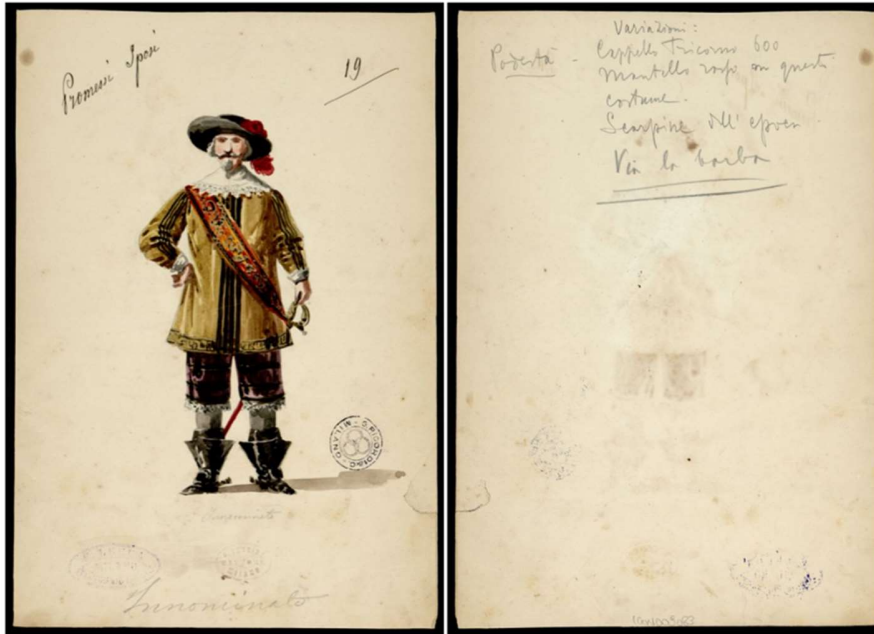


Fig. 5. Giovanni Pessina, *Innominato*, figurina per il melodramma *I promessi sposi*, musiche di Errico Petrella, libretto di Antonio Ghislanzoni, 1871 (Archivio Storico Ricordi)

BIBLIOGRAFIA

Alfano, Giancarlo. "L'abbiamo sempre saputo. Pandemia e crisi dell'immaginario." *Antinomie*, 27 Apr. 2020. <https://antinomie.it/index.php/2020/04/27/labbiamo-sempre-saputo-pandemia-e-crisi-dellimmaginario/?fbclid=IwAR13qcTPNdKK4sgu0N29gcYOArDLZQCawyr15xl0PtH8rEqQkP5047QHpgj>. Consultato il 22 Sett. 2023.

---. *Fenomenologia dell'impostore. Essere un altro nella letteratura moderna*. Salerno Editrice, 2021.

Balzac, Honoré de. *Les Chouans*. Id., *La Comédie Humaine*, publiée sous la direction de Pierre Georges Castex. Gallimard, 1976 ss., t. VIII.

Bazzoni, Giambattista. *Il castello di Trezzo. Novella storica*. Stella, 1830.

Burke, Peter. "I promessi sposi come storia sociale." *Il romanzo*, vol. IV: *Tempi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, 2003, pp. 163-183.

che proprio nel corso del decennio postunitario erano divenuti il problema forse più serio della nuova Italia; e che adesso, nell'appropriazione indebita dei *Promessi sposi* da parte del melodramma e della 'cultura di massa', stavano finalmente prendendosi la loro rivincita.



De Cristofaro, Francesco. "I promessi sposi (di nuovo) alla prova nella 'Sessantanovana.'" *Intersezioni*, vol. XXXVII, no. I, 2017, pp. 59-74.

---. "Fuori registro. Esclusi, incogniti, innominati nel "mondo di invenzione" dei *Promessi sposi*." *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia nel romanzo moderno*, a cura di Stefania Sbarra, Pacini, 2017, pp. 61-82.

---. "Abbiamo cambiato faccia, ovvero un'avventura zombie." *Rivista di letteratura teatrale*, no. 14, 2021, pp. 143-151.

Geremek, Bronisław. *Marginalità*. Id., *Uomini senza padrone. Poveri e marginali tra medioevo ed età moderna*, trad. it. di Claudio Rosso. Einaudi, 1992, pp. 215-245.

Getto, Giovanni. *I promessi sposi e il teatro di Schiller* (1963). Id., *Manzoni europeo*. Mursia, 1971, pp. 181-226.

Giglioli, Daniele. "Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario." *Allegoria*, no. 58, 2008, pp. 49-60.

Guerrazzi, Francesco Domenico. *La battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII*. Manini, 1845.

Hobsbawm, Eric John. *I ribelli. Forme primitive di rivolta sociale* (1959), trad. it. di Betty Foà. Einaudi, 1966.

---. *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna* (1969), trad. it. di Eladia Rossetto. Einaudi, 1971.

Lonardi, Gilberto. *Ermengarda e il Pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*. Il Mulino, 1991.

Manzoni, Alessandro. *Fermo e Lucia*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Mondadori, 2002.

---. *I promessi sposi*, in *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Mondadori, 1954, III/2.

---. *Romanzi*, a cura di Salvatore Silvano Nigro con la collaborazione di Ermanno Paccagnini, Mondadori, 2002, t. II: *I promessi sposi* (1827); e t. III: *I promessi sposi* (1840). *Storia della Colonna infame*.

---. *Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Casa del Manzoni, 2012, t. II, pp. 320-342.

Moretti, Franco. "Dialettica della paura." *Segni e stili del moderno*, Einaudi, 1987, pp. 104-137.

Nigro, Salvatore Silvano. *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui Promessi sposi*. Einaudi, 1996.

Portinari, Folco. *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*. Einaudi, 1976.

Romagnoli, Sergio. "Il brigante nel romanzo storico italiano." Id., *Manzoni e i suoi colleghi*, Sansoni, 1984, pp. 270-307.

Tatasciore, Giulio. "I misteri del brigante italiano: alle origini di un tipo criminale." *Storica*, XXV, 73, 2019, pp. 13-52.

---. *Briganti d'Italia. Studi di un immaginario romantico*. Viella, 2021.



Toschi, Luca. *Il brigante, la vergine e lo scrittore, Postfazione a A.M.*, in Id., *Quell'innominato*. Sellerio, 1987, pp. 34-62.

Francesco de Cristofaro è professore ordinario di Letterature comparate all'Università di Napoli Federico II. Ha vinto il premio Sapegno con il volume *Zoo di romanzi. Balzac, Dickens e altri bestiari* (Liguori, 2002). Autore di saggi in volume e in riviste come *Modern Language Notes*, *Intersezioni*, *Lettere italiane*, *Allegoria*, *Between*, *Enthymema* e molte altre, ha curato un'edizione antologica delle *Opere* di Giovanni Verga (Treccani, 2012), un'edizione commentata dei *Promessi sposi* (Rizzoli, 2014; a Manzoni ha dedicato anche un profilo critico, edito dal Mulino nel 2009) e una raccolta di saggi e articoli di Rossana Rossanda (*Aperte lettere*, Nottetempo 2023). Nel 2017 ha coordinato le ricerche *Il borghese fa il mondo e L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, i cui risultati sono stati pubblicati da Donzelli e da Pacini. Ha pubblicato il manuale *Letterature comparate* (Carocci, 2014; n. e. 2020) e ha curato, con Giancarlo Alfano, l'opera in quattro volumi *Il romanzo in Italia* (Carocci, 2018). Coordina il Laboratorio Malatestiano e l'Opificio di Letteratura Reale, da cui è scaturita una serie di volumi da lui curati e pubblicati da *Ad est dell'equatore* (da *Delle coincidenze*, 2012, a *Ridere, ridere, ridere ancora*, 2022). Il suo ultimo libro è *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento* (Carocci, 2021); in corso di pubblicazione la monografia manzoniana *Il libro della guerra e della pace*.

<https://orcid.org/0000-0002-9571-916X>

francescopaolo.decristofaro@unina.it