

La biblioteca del sarto el sfondo legendario dei "Promessi Sposi"

Autor(en): **Picone, Michelangelo**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **53-54 (2007)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-270516>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

LA BIBLIOTECA DEL SARTO E LO SFONDO LEGGENDARIO DEI *PROMESSI SPOSI*

L'episodio del sarto del villaggio, nel cap. XXIV dei *Promessi Sposi*, rappresenta una felice aggiunta nei confronti dell'abbozzo del *Fermo e Lucia*. La sua funzione è certo legata a ragioni di struttura narrativa: quella di allentare il livello della tensione drammatica che si era innalzata troppo a causa dei precedenti episodi aventi come protagonisti da una parte l'innominato (il persecutore e oppositore che incontrando l'uomo di Dio, il cardinale, si converte e si trasforma in protettore e adiuvante) e dall'altra parte Lucia (la fanciulla perseguitata che salva la propria virtù proprio grazie alla conversione del suo persecutore). Ma l'episodio del sarto, con la descrizione della sua esigua biblioteca, ha secondo me un'altra funzione ancora più decisiva: quella di esibire il modello macrostrutturale secondo il quale l'intero romanzo manzoniano è costruito. Se infatti la storia principale affabulata nei *Promessi Sposi* è modellata – così come hanno riconosciuto in molti – sul romanzo antico (seppur filtrato attraverso le riscritture agiografiche medievali), le storie secondarie (cioè le storie che partono da una esatta documentazione storica e non sono frutto della totale invenzione dell'autore, come è il caso della storia principale) sono modellate – così come tenterò di dimostrare col mio contributo – sul racconto agiografico e esemplaristico medievale. C'è dunque, sia nella storia principale dei due giovani protagonisti divisi e poi riuniti, sia nelle storie secondarie degli agenti che favoriscono la separazione o propiziano la riunificazione dei protagonisti, una componente medievale: che è parziale (di tipo soprattutto ideologico) nella storia principale, ma che è totale e assoluta nelle storie secondarie (di tipo cioè compositivo, e non solo ideologico). Componente medievale che trova il suo *locus* privilegiato proprio nella biblioteca del sarto, i cui assi portanti sono da un lato quello agiografico e dall'altro quello epico-romanzesco. Ma leggiamo il passo relativo della quarantana:

Entra poi, con un passo più quieto, ma con una premura cordiale dipinta in viso, il padrone di casa. Era, se non l'abbiamo ancor detto, il sarto del villaggio, e de' contorni; un uomo che sapeva leggere, che aveva letto in fatti più d'una volta il *Leggendario de' Santi*, il *Guerrin meschino* e i *Reali di Francia*, e passava, in quelle parti, per un uomo di talento e di scienza: lode però che rifiutava modestamente, dicendo soltanto che aveva sbagliato la vocazione; e che se fosse andato agli studi, in vece di tant'altri...! Con questo, la miglior pasta del mondo¹.

Quello che possiamo evincere da questa citazione è la considerazione che se l'asse romanzesco, costituito dal «*Guerrin meschino* e i *Reali di Francia*», serve nei *Promessi Sposi* a declinare l'originario paradigma cavalleresco che si presenta ormai come degradato fino all'irriconciliabilità nella società e nella cultura del Seicento, l'asse invece agiografico, costituito dal «*Leggendario de' Santi*», serve a riaffermare la continuità e la stabilità di una fede cristiana che non subisce alterazioni di sorta passando dal Medioevo al Seicento. Le *legendae sanctorum* rivestono così per l'autore dei *Promessi Sposi* il valore di *pattern* conoscitivo e narrativo tuttora valido per spiegare e descrivere la molteplicità e la complessità del reale. La *legenda* costituisce per Manzoni il filone aureo nascosto che permette di ricondurre gli eventi narrati alla loro verità archetipica, di collegare cioè i detti e i fatti del romanzo con i detti e i fatti dei protagonisti della storia salvifica cristiana. L'applicabilità del *pattern* agiografico

¹ Si cita dall'edizione a cura di Angelo Stella e Cesare Reppi: Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi. Storia della colonna infame*, Torino, Einaudi Gallimard, 1995, pp. 349 s.; qui si troverà, oltre che un ottimo commento, anche una bibliografia aggiornata. Sulle biblioteche presenti nei *Promessi Sposi* si vedano le acute osservazioni di Giovanni Nencioni, *La lingua di Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 327-345, e il recente articolo di Marco Arnaudo, «Biblioteche, bibliofilia e alienazione letteraria nel *Don Chisciotte* e nei *Promessi Sposi*», *Strumenti critici*, XVII, 98, 2002, pp. 75-105; per la problematica generale basta rinviare al volume collettivo curato da Giusi Baldissoni: *Biblioteca: metafore e progetti*, Milano, Franco Angeli, 1994. Del *Guerrin meschino* di Andrea da Barberino è da poco uscita la meritevole edizione critica a cura di Mauro Cursiotti (Roma, Salerno Editrice, 2005).

a spiegare in profondità l'evento vissuto è del resto subito riscontrata e verificata dal sarto stesso, nel discorso da lui rivolto a Lucia:

Come son contento di vedervi qui! Già ero sicuro che sareste arrivata a buon porto; perché non ho mai trovato che il Signore abbia cominciato un miracolo senza finirlo bene; ma son contento di vedervi qui. Povera giovine! Ma è però una gran cosa d'aver ricevuto un miracolo!²

Il sarto spiega come un «miracolo», nei termini quindi della sua cultura agiografica medievale, l'avvenuta conversione dell'innominato. E non mi pare dubbio che lo stesso autore, seppure ad un livello di maggiore complessità filosofica e religiosa, concordi coll'opinione emessa dal suo personaggio.

Le storie secondarie, alle quali Manzoni àncora documentariamente la storia principale dei due giovani protagonisti e del loro contrastato matrimonio, sono dunque quelle della monaca di Monza e dell'innominato: due episodi, misti di storia e di invenzione, che vengono a formare la colonne portanti dell'edificio narrativo dei *Promessi Sposi*. Due episodi non a caso che subiscono lo stesso tormentato processo formativo passando dall'abbozzo alla prima edizione, e che dimostrano evidenti analogie di struttura narrativa fra di loro. Sono infatti tutt'e due delle storie di colpa e pentimento, anche se i tempi e i modi della caduta nel peccato e della redenzione sono radicalmente diversi. La conversione non ha cioè lo stesso significato e lo stesso valore nel caso della monaca di Monza che in quello dell'innominato, come subito vedremo. Ora, se la fonte a cui si ispira Manzoni per lo sfondo storico relativo a questi due episodi è sicura, ed è l'autore stesso ad indicarcela (si tratta dell'*Historia patria* del Ripamonti), la fonte invece della parte inventiva, della complessa affabulazione che circonda i due personaggi, è oggetto delle più disparate ipotesi che, oltre al romanzo storico inglese e a quello gotico, coinvolgono di volta in volta la tragedia romantica tedesca, il romanzo illuminista francese, la tradizione folklorica, etc. Per me, al contrario, non ci

² Manzoni, *I Promessi Sposi*, op. cit., p. 350.

sono dubbi che la fonte privilegiata – dal punto di vista interdiscorsivo se non intertestuale – sia comune per i due episodi, e coincida con la matrice agiografica e esemplaristica medievale. È anzi in questo modo, ispirandosi cioè al modello umile e basso della tradizione leggendaria cristiana, che il medievalismo di Manzoni si differenzia nettamente rispetto al medievalismo di Walter Scott, imbevuto al contrario dei modelli alti del romanzo cavalleresco e cortese³.

Nei limiti di spazio che mi sono concessi non è certo possibile svolgere un'analisi puntuale della modellizzazione agiografica medievale che Manzoni impone ai suoi due personaggi della monaca e dell'innominato; basterà pertanto dare alcune direttive ermeneutiche generali, evidenziando le linee evolutive essenziali del mio discorso critico. Per quanto riguarda l'episodio della monaca di Monza già Avalle, in un suo saggio del 1986 intitolato «Inclusa», ha proposto, accanto ai modelli solitamente indicati dalla critica (in particolare *La religieuse* di Diderot), un modello medievale⁴. Secondo Avalle la storia manzoniana della monaca ripete la storia paradigmatica dell'inclusa medievale, cioè della donna malmaritata che cerca di sfuggire alla prigionia in cui la tiene il marito, ricorrendo prima alla fantasia (sogna che un principe azzurro venga a salvarla e la ami veramente) e poi realizzando quasi per miracolo questo suo sogno (un

³ Le idee espresse da Manzoni sul romanzo si trovano comodamente raccolte nel volumetto di *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981. Fra i numerosi saggi dedicati alla teoria manzoniana del romanzo basta qui ricordare i più significativi: Gino Tellini, *Manzoni. La storia e il romanzo*, Roma, Salerno Editrice, 1979; Cesare Segre, «Alessandro Manzoni: il continuum storico, l'intreccio e il destinatario», in Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la letteratura?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 144-175; Elena Parrini, *La narrazione della storia nei Promessi Sposi*, Firenze, Le Lettere, 1996; Marinella Columi Camerino, «Manzoni teorico del romanzo», *Nuova rivista di letteratura italiana*, I, 1998, pp. 403-435. Sul «omedievalismo» tra Sette e Ottocento si vedano i saggi raccolti da Marina Scordilis Brownlee e Kevin Brownlee in *New Medievalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.

⁴ D'Arco Silvio Avalle, «'Inclusa': personaggi e motivi etnici nella narrativa manzoniana», ora raccolto in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 285-303.

cavaliere misterioso, innamoratosi perdutamente di lei, viene a prenderla e a portarla via con sé): è questa la storia che troviamo emblematicamente raccontata, per esempio nel *lai* di *Yonec* di Marie de France. Evidenti risultano però le forzature interpretative a cui porta l'adozione di un simile modello narrativo: l'Egidio manzoniano diventerebbe in tal modo il principe azzurro venuto a salvare l'inclusa Gertrude, mentre la conversa delatrice verrebbe a rivestire i panni troppo larghi della vecchia carceriera. Ma la distorsione più grave è quella che si viene ad operare nella definizione stessa dello schema narrativo sottostante alla composizione dell'episodio manzoniano: questo schema non è infatti quello dell'inclusa, della donna resa prigioniera dalla società che la circonda (la situazione in fondo descritta nella *Religieuse* di Diderot), bensì quello della monaca peccatrice e della sua possibile e problematica redenzione. Gertrude infatti non è prigioniera del padre o del convento, come ritiene Avalle; è bensì prigioniera del proprio orgoglio, della propria volontà malata e deviata. Al centro dell'attenzione del personaggio non c'è l'amore sensuale, l'eros dell'eroina di Marie de France; ma c'è l'*amor sui* che lotta con l'*amor Dei*, l'orgoglio che ha messo a tacere la carità. L'oggetto della *quête* di Gertrude non è esterno ma interno, non è un essere umano ma una realtà sovrumana.

Il modello pertanto dell'episodio manzoniano non lo dobbiamo cercare fra le storie cortesi di un amore all'inizio calpestato e alla fine trionfante, bensì fra le storie devote di colpa e pentimento. Il modello della monaca di Monza non può essere un *lai*, ma uno dei tanti *contes pieux* di cui è piena la narrativa francese medievale. Io credo di aver individuato tale modello nella cosiddetta *Légende de la sacristine*, un racconto agiografico che – come ha dimostrato R. Guiette nel suo capitale studio del 1928⁵ – ha percorso l'Europa in senso non solo spaziale ma anche temporale. Dalle originali versioni esemplaristiche mediolatine (ad esempio quella contenuta nella raccolta di *exempla* di Cesario di Heisterbach) si passa alle numero-

⁵ Robert Guiette, *La légende de la sacristine*, Paris, Champion, 1928; cfr. Id., *Forme et senefiance*, Genève, Droz, 1978 (*passim*).

sissime versioni oitaniche in distici di *octosyllabes*, le più conosciute delle quali sono quelle incluse nelle *Vies des Pères* e nei *Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci. La leggenda racconta la storia di una monaca di nobile estrazione (una «gentil fame du pais»), che svolge il compito di «sougretaine», di sagrestana del suo convento (è cioè colei a cui sono affidate le chiavi della chiesa). Il comportamento della monaca è caratterizzato fin dall'inizio da una particolare venerazione per la Vergine. Un bel giorno, anzi un brutto giorno, essa si lascia però sopraffare dalla tentazione del diavolo («mais li déables [...] a un fol point la fist venir»): la monaca abbandona infatti il convento per seguire un uomo da cui si è lasciata sedurre. Dopo due anni di «folage», di vita peccaminosa nel mondo, ecco che la monaca si ricorda «de ma Dame Sainte Marie, / de sa mestresse, de s'amie», ritorna cioè alla pratica devota che ha seguito fin da bambina, quella di pregare davanti «a l'ymage Notre Dame / per merci de ses pechiez querre». Decide allora di pentirsi della sua colpa, e di ritornare in convento, anche se questa decisione comporterà delle gravissime punizioni (la prigione, oltre all'infamia per sé e tutta la famiglia). La Vergine però, che apprezza la speciale devozione della monaca nei suoi confronti, e che ne conosce il pentimento vero e profondo, permette con un miracolo che essa possa ritornare nel convento senza subire le conseguenze terribili del caso. Infatti, durante tutto il periodo che la monaca ha vissuto nel mondo nessuno si è accorto della sua assenza, semplicemente perché la Vergine stessa ha preso il posto di sagrestana che lei ha abbandonato, l'ha cioè sostituita nella sua persona e nella sua funzione. Nella leggenda medievale della monaca sagrestana troviamo dunque sviluppati due percorsi narrativi paralleli e contrapposti: da una parte c'è la storia negativa di peccato e di degradazione morale, ma dall'altra c'è una storia positiva di fede e devozione costante alla Vergine. Queste due storie parallele, vissute dalla stessa persona (la monaca prima peccatrice e poi penitente), si incontrano in un punto infinito rappresentato dall'intervento miracoloso della Vergine, che cancella la linea del peccato per conservare solo la linea della grazia: o meglio, reintegra la linea della grazia rimasta interrotta nel tratto che coincide col periodo di perdizione.

Come utilizza Manzoni questo *pattern* narrativo profondissimo, espressione genuina della spiritualità francese creatrice della leggenda che ha permeato di sé l'anima stessa dell'Europa cristiana? Qui mi sembra estremamente importante rendersi conto di un fatto: Manzoni elimina per la monaca di Monza la possibilità del miracolo, dell'intervento della divinità per salvare la povera anima perduta nel peccato; possibilità di miracolo che, come abbiamo appena visto, fa parte dello schema narrativo di partenza, e che viene invece elargita all'altro grande peccatore del romanzo che è l'innominato. Non solo: la linea del peccato che Gertrude segue fino in fondo, senza che per lei trapeli mai un barlume della luce divina, è posta in flagrante contrasto con la linea della grazia, che nel romanzo viene percorsa non da Gertrude ma da Lucia (la quale può essere per questo considerata l'anti-Gertrude). È infatti la protagonista femminile che, per propiziare il miracolo della conservazione della sua virtù, arriva fino all'estremo sacrificio dei suoi affetti più cari, fino al voto fatto alla Madonna della propria verginità. Se è vero che nei *Promessi Sposi* la monaca di Monza alla fine si pente dei suoi peccati, è anche vero che tale pentimento viene posto al di fuori dell'invenzione romanzesca, e riportato sotto l'autorità dell'*Historia patria* del Ripamonti. La conversione di questo personaggio insomma non appartiene all'orizzonte della scrittura creatrice dell'autore, ma all'orizzonte della scrittura documentaria dello storico. Storico che accerta freddamente i fatti: il processo a cui la «sciagurata» monaca viene sottoposta per i suoi «atrocissimi» delitti, e la conseguente punizione e contrizione.

L'incontro di Gertrude con Lucia si realizza solo sul piano umano e non su quello spirituale, non riuscendo così a provocare la conversione della monaca peccatrice, che in realtà continua nella sua precedente vita di peccato. L'incontro invece dell'innominato con Lucia è, oltre che umano, soprattutto spirituale; la giovane donna perseguitata diventa in effetti lo strumento della grazia divina che illumina improvvisamente la metaforica notte del peccato in cui il suo persecutore è finora vissuto. È del resto la stessa protagonista che nella sua preghiera qualifica lo sperato intervento della Vergine come «miracoloso»:

o Vergine santissima! Voi, a cui mi sono raccomandata tante volte, e che tante volte m'avete consolata! Voi che avete patito tanti dolori, e siete ora tanto gloriosa, e avete fatti tanti *miracoli* per i poveri tribolati; aiutatemi! fatemi uscire da questo pericolo, fatemi tornar salva con mia madre, Madre del Signore; e fo voto a voi di rimaner vergine; rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra⁶.

Anche per l'episodio dell'innominato, se le fonti storiche sono chiaramente indicate dall'autore (alla *Historia patria* del Ripamonti si aggiunge in questo caso la *Vita di Federico Borromeo* del Rivola), del tutto incerte rimangono le fonti della sua *inventio* narrativa. Possiamo così conoscere il vero nome del personaggio che si cela sotto la sigla dell'innominato (cioè Bernardino Visconti), ma ignoriamo l'archetipo letterario a cui Manzoni si è ispirato nella sua creazione artistica. I modelli infatti finora suggeriti (quello romantico dei *Masnadierei* di Schiller, o quello folclorico di *Roberto il Diavolo*) si presentano come scarsamente congruenti e convincenti. Io vorrei proporre invece, anche per la figura e la storia dell'innominato, un modello medievale contiguo a quello proposto per la monaca di Monza: un altro *conte pieux* della Francia del XIII secolo, cioè *Le Chevalier au Barisel*, la cui diffusione è stata certo meno vasta di quella riservata alla *Sacristine*, ma la cui forza di penetrazione nella mente e nella fantasia dei lettori medievali e moderni è stata altrettanto profonda⁷. Come nell'episodio manzoniano anche in questo racconto c'è un cavaliere arrogante e feroce, che domina dal suo castello situato «entre Normandie et Bretagne» (Manzoni dice che il castello dell'innominato si trovava in una località del Milanese «confinante col territorio bergamasco, che allora era [...] stato veneto») tutta la regione circostante, seminando terrore e distruzione attorno a sé. Come poi l'innominato, già questo cavaliere medievale non ha nessuna paura né degli uomini né di Dio, e la sua vita è

⁶ Manzoni, *I Promessi Sposi*, op. cit., cap. XXI, p. 309.

⁷ Il testo è stato edito da Felix Lecoy: *Le Chevalier au Barisel. Conte pieux du XIII siècle*, Paris, Champion, 1973; si veda anche la traduzione italiana a cura di Franco Romanelli: *Il cavaliere e l'eremita*, Parma, Pratiche, 1987.

dedita ad esaurire l'intero campionario del male che l'uomo può compiere, risultando così la perfetta incarnazione di quello che Jolles chiamerebbe l'anti-santo⁸. Un venerdì santo, però, egli si lascia convincere dai suoi compagni a visitare un eremita che vive nella foresta, «un mout saint home» (prefigurazione del cardinale Borromeo), per fare la confessione annuale. All'inizio il cavaliere deride i proponimenti di resipiscenza dei suoi compagni, ma poi accetta, più per fastidio che per altro, di confessare tutti i suoi peccati, senza però volersi sottoporre a nessuna delle penitenze che l'eremita gli dice di fare. Finalmente si impegna a fare una penitenza che egli ritiene piccolissima: quella di riempire un *barisel* ('bariletto') di acqua, e di portarlo al santo eremita. È proprio qui che inizia l'*aventure* spirituale del protagonista: egli non riesce infatti a far entrare una sola goccia d'acqua nel bariletto; eppure ha dato la sua parola di cavaliere, si è impegnato a compiere quell'azione. Ciò che provoca la decisione, dovuta certo a orgoglio e ostinazione, ma fondamentale nel processo di rinnovamento spirituale, di abbandonare tutto e di intraprendere una *peregrinatio* nel mondo cristiano alla ricerca dell'acqua che può riempire il bariletto. È in questo modo che il cavaliere comincia a spogliarsi dell'*homo vetus* e a rivestirsi dell'*homo novus*. Dopo che è passato esattamente un anno dal giorno della confessione il cavaliere, divenuto iriconoscibile per gli stenti e la fatica connessi con la sua *quête*, ritorna dall'eremita col bariletto legato al collo per ammettere la sua sconfitta, la sua incapacità di mantenere la parola data. L'eremita, colpito da quello che gli appare come il segno di una maledizione eterna, piange per la sorte tragica di quell'anima che gli è stata data in cura, e invoca su di essa la misericordia divina. Il cavaliere, colpito a sua volta da questo gesto disinteressato di compassione dell'eremita, comincia allora a cercare dentro di sé quello che non è riuscito a trovare fuori di sé, a temperare il suo cuore indurito dall'orgoglio con l'umiltà e la pietà per se stesso. A questo punto avviene il miracolo, quello che Manzoni chiamerà il

⁸ Si veda il capitolo dedicato alla «Légende» nelle *Formes simples* di André Jolles (Paris, Seuil, 1972, pp. 27-54, alle pp. 46-49).

«giocondo prodigio» della conversione: dal cuore del cavaliere toccato dalla grazia divina sale agli occhi una lacrima di vera contrizione, che da sola basta a riempire il bariletto appeso al suo collo. Come non ricordare a questo proposito il «diritto pianto» dell'innominato che chiude l'incontro col cardinale, così come la lacrima caduta nel bariletto sigilla l'incontro del cavaliere con l'eremita?

A misura che queste parole uscivan dal suo labbro, il volto, lo sguardo, ogni moto ne spirava il senso. La faccia del suo ascoltatore, di stravolta e convulsa, si fece da principio attonita e intenta; poi si compose a una commozione profonda e meno angosciosa; i suoi occhi, che dall'infanzia più non conoscevan lacrime, si gonfiarono; quando le parole furon cessate, si coprì il viso con le mani, e diede in un diritto pianto, che fu come l'ultima e più chiara risposta⁹.

Il vero miracolo della grazia, nel vecchio *conte pieux* medievale così come nel romanzo moderno, consiste proprio nel trovare dentro di sé la *fons sursum fluens*, la metaforica acqua della lacrima riparatrice che dal basso del cuore indurito dal peccato sale verso l'alto degli occhi che già vedono la luce della redenzione divina.

Una domanda sorge spontanea a conclusione delle nostre rapide, e certo frettolose, osservazioni sugli archetipi narrativi medievali di questi due episodi basilari nella costruzione macrostrutturale dei *Promessi Sposi*: dove e quando Manzoni ha potuto leggere *La légende de la sacristine* e *Le Chevalier au Barisel*? La risposta più sbrigativa potrebbe essere quella di dire che Manzoni non aveva bisogno di leggere queste storie da nessuna parte, dato che esse in qualche modo appartengono alla memoria collettiva del mondo cristiano occidentale, costituiscono cioè un modello narrativo profondissimo che affonda le sue radici nella cultura ereditaria e per così dire genetica dell'uomo europeo. Io credo però che Manzoni abbia avuto modo di entrare in contatto diretto con queste due storie medievali: basta pensare che esse si trovano riprodotte in forma

⁹ *I Promessi Sposi*, cap. XXIII, *ed. cit.*, p. 328.

ridotta e modernizzata all'interno dei cinque tomi che formano la grande raccolta di *Fabliaux et contes* curata nel 1781 da Le Grand d'Aussy, e che poi vengono stampate nella loro veste poetica e linguistica originaria nei *Fabliaux et contes* curati prima da Barbazan e poi da Barbazan-Méon¹⁰. Quest'ultima edizione, uscita nel 1808, nell'anno quindi in cui inizia uno dei soggiorni parigini più lunghi e fecondi del giovane Manzoni, non può non avere attirato l'attenzione di uno scrittore calamitato per tante ragioni verso la cultura medievale. Intermediario dell'incontro di Manzoni con la narrativa oitanica sarà stato sicuramente l'amico fraterno Claude Fauriel, raffinato e dotto conoscitore di quella letteratura. Fauriel diventerebbe così, oltre che l'interlocutore privilegiato di Manzoni in questioni teoriche di poetica dei generi letterari, anche il suggeritore occulto di concrete scelte tematiche e narrative, il consigliere del colore medievale da sovrapporre al «dilavato autografo» dell'Anonimo secentesco¹¹.

Michelangelo PICONE
Università di Zurigo

¹⁰ Per la ricostruzione storica di queste raccolte si rinvia a G.J. Wilson, *A Medievalist in the XVIII Century: Le Grand d'Aussy and the «Fabliaux et Contes»*, The Hague, Nijhoff, 1975.

¹¹ Sulla presenza modellizzante della cultura francese nell'opera manzoniana, oltre a Michelangelo Picone, *Il mito della Francia in Manzoni*, Roma, Bulzoni, 1974 e a Mario Sansone, *Manzoni francese. 1805-1810: dall'Illuminismo al Romanticismo*, Roma-Bari, Laterza, 1993, si veda il recente studio di Irene Botta, «Manzoni e Fauriel: un dialogo europeo», *Annali manzoniani*, n.s., III, 1999, pp. 51-94.

