

PUBBLICAZIONI DEGLI ANNALI – SEZIONE ROMANZA
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

TESTI - VOLUME XVII

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
ANNALI SEZIONE ROMANZA
TESTI
XVII

“PER SEGUIR VIRTUTE E CANOSCENZA”

Studi in onore di Anna Cerbo

a cura di
LAURA CANNAVACCIUOLO E ROBERTA MOROSINI



UniorPress
Napoli 2023



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Il volume è stato sottoposto alla revisione scientifica tra pari (peer review)

Le riproduzioni presenti nel volume sono pubblicate su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli

Volume stampato con un finanziamento del Dipartimento di studi Letterari, Linguistici e Comparati

Revisione redazionale a cura di Marco Borrelli

Prodotto nel mese di dicembre 2023

da **Il Torcoliere** • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo* :

UniorPress - Università di Napoli L'Orientale,
Via Nuova Marina, 59 – 80133 Napoli

ISBN 978-88-6719-288-5

Indice

<i>Premessa</i> , di Laura Cannavacciuolo e Roberta Morosini	7
Michele Bernardini (Università di Napoli L'Orientale), Il Bajazette in gabbia ovvero Tamerlano in Trionfo. <i>La farsa</i> "arciprotatragichissima" di Domenico Antonio Di Fiore (1744)...	13
Guia M. Boni, Rosa riso d'amor: <i>Augusto de Campos traduce Giovan</i> <i>Battista Marino</i>	27
Marco Borrelli (Università di Napoli L'Orientale), <i>La mitopoiesi della</i> <i>nazione italiana. Una decodifica della ritualità risorgimentale ...</i>	39
Laura Cannavacciuolo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Mario</i> <i>Pomilio tra laicità e confessionalità. Un'analisi delle prove</i> <i>d'esordio</i>	55
Paolo Cherchi (University of Chicago), <i>Alla ricerca della virtù eroica</i>	67
Rossella Ciocca (Università di Napoli L'Orientale), <i>Tra transumanesimo</i> <i>e postumano. L'ontologia relazionale in Klara and the Sun di</i> <i>Kazuo Ishiguro</i>	81
Chiara Coppin (Università di Napoli L'Orientale), <i>Note sulla poesia di</i> <i>Maria Giuseppa Guacci Nobile</i>	97
Federico Corradi (Università di Napoli L'Orientale), <i>Variazioni</i> <i>sull'extraordinaire: scene di primo incontro nella novella</i> <i>storico-galante del secondo Seicento</i>	111
Margherita De Blasi (Università di Napoli L'Orientale), <i>Achille Mauri</i> <i>e il romanzo illustrato</i>	125
Giovanni De Vita (Università di Napoli L'Orientale), "Fare di utilità al <i>mondo corrotto". Il volgarizzamento della Quarta deca di</i> <i>Tito Livio di Boccaccio alle soglie dell'umanesimo</i>	143

Andrea F. De Carlo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Tra ragione e sentimento. Motivi del V canto dell'Inferno nell'opera giovanile di Józef Ignacy Kraszewski</i>	155
Valeria Giannantonio (Università degli Studi "G. d'Annunzio"), <i>Il cattolicesimo dantesco di Gregorio Di Siena</i>	171
Donatella Izzo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Il racconto dell' homo sacer: per un rilettura di Christ in Concrete, di Pietro Di Donato</i> ..	183
Roberta Morosini (Università di Napoli L'Orientale), <i>Secondo Lancellotti: una scheda sulla fortuna di Lucrezio nel Seicento. O meglio, un Lucrezio "hoggiiano" ante litteram</i>	197
Judit Papp (Università di Napoli L'Orientale), <i>La resa delle istanze di logonimia nelle traduzioni ungheresi dell'Inferno della Divina Commedia</i>	207
Hervé Pasqua (Université Côte d'Azur - CRHI-CUM), <i>Maître Eckhart. Dieu sans l'être</i>	225
Anna Maria Pedullà (Università di Napoli L'Orientale), <i>Da Boccaccio a Ferrante Pallavicino, da Tirso a Molière, la pudicizia schernita</i>	243
Rosa Piro (Università di Napoli L'Orientale), <i>La "misticanza" di Jolanda Insana: il discorso mistico di una non mistica</i>	259
Josiane Rieu (Université Côte d'Azur - CTELA), <i>L'humanisme en question</i>	273
Amneris Roselli (Università di Napoli L'Orientale), <i>I ruoli dei fiumi nel disegno della geografia dantesca ultraterrena e terrena. I fiumi di Romagna</i>	289
Giovanni Rotiroti (Università di Napoli L'Orientale), <i>L'estetica dei nomi nell'opera di Urmuz</i>	303
Paolo Sommaio (Università di Napoli L'Orientale), <i>La cupa di Mimmo Borrelli. Amara favola teatrale sulle aberrazioni umane del nostro tempo.</i>	317
Carlo Vecce (Università di Napoli L'Orientale), <i>"C'est le Décaméron qui m'a choisi": Pasolini e Boccaccio</i>	331

MARGHERITA DE BLASI

ACHILLE MAURI E IL ROMANZO ILLUSTRATO

Dopo la pubblicazione dei *Promessi sposi*, chiunque avesse voluto cimentarsi con il romanzo storico non avrebbe potuto farlo senza tenere presente il magistero manzoniano. La novità rappresentata dal romanzo di Alessandro Manzoni ebbe, infatti, effetti su tutta la produzione seguente, come dimostra il caso di Achille Mauri¹, il cui romanzo *Caterina Medici di Brono* ha origine a stretto contatto con l'officina dei *Promessi Sposi*.

Il clima culturale di casa Manzoni – nel periodo in cui Manzoni stava lavorando alla *Storia della Colonna Infame*, dopo aver a lungo studiato gli scritti di Pietro Verri – influenza il giovane Mauri quando sceglie di dedicare

¹ N. Raponi, *Mauri, Achille*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2008; A. Vismara, *Bibliografia di Achille Mauri*, G. Agnelli, Milano 1885; G. Farinelli, E. Paccagnini, *Processo per stregoneria a Caterina de' Medici 1616-1617*, Rusconi, Milano 2011; A. Stella, *Achille Mauri "Un piccolo uomo di lettere milanese?"*, in "Bollettino della società pavese di storia patria", CXIX, 2019, pp. 215-262. Paola Italia ha ipotizzato che Mauri possa essere il possibile autore del compendio del *Fermo e Lucia* del 1824, come si legge nel suo saggio: Ead., *Gli Sposi promessi. Storia milanese epilogata nel 1824*, in "Annali Manzoniani", I, 2018, pp. 123-154. Per le lettere, cfr. <http://www.alessandromanzoni.org/lettere>.

un romanzo alla storia del processo contro Caterina Medici², una donna condannata a morte come strega³.

Caterina Medici era una serva dell'Oltrepò Pavese diventata tristemente celebre per il processo per stregoneria che la vide protagonista. A lei, infatti, fu imputato il malessere del senatore Luigi Melzi d'Eril, che le costò la tortura e la condanna a morte per stregoneria. La strega diventa, nelle pagine di Mauri, un un'eroina da romanzo romantico, le cui vicende si intrecciano con uno dei periodi più bui della storia milanese. Conversazioni captate nell'ambiente manzoniano hanno certamente guidato Mauri nella scelta di un tema manzoniano su cui imbastire la sua narrazione. Oltre al romanzo hanno svolto un ruolo decisivo le informazioni sul lavoro che poi avrebbe dato luogo all'appendice della *Storia della Colonna Infame*.

Il romanzo, però, non è solo un modello per quanto riguarda i moduli narrativi, ma anche per la presenza delle illustrazioni volute da Manzoni e da lui curate personalmente. Quando Manzoni decide di rendere "illustrato" il suo romanzo si affida all'abilità di Gonin, con il quale collabora proficuamente, adattando talvolta addirittura il testo alle esigenze dell'artista. Dopo la Ventesettana, a cui Mauri si ispira, iniziarono a circolare molte edizioni illustrate non autorizzate del romanzo, come si è ricordato nell'introduzione.

Manzoni era interessato a trasmettere il suo messaggio, soprattutto mentre le illustrazioni non approvate dall'autore stavano iniziando a circolare e ad influenzare la lettura e la ricezione del testo. Le prime ricezioni, lontane della volontà d'autore, sono quelle di Gallina, Focosi e Pinelli, che mostrano un certo gusto barocco, caratterizzato da una serie di anacronismi nell'abbigliamento⁴:

le immagini sono immanenti al libro prima ancora che quest'ultimo le accolga effettivamente fra le sue pagine: soggiacciono alla scrittura, la motivano e la

² Cfr. G. Dall'Olio, *Medici, Caterina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXI, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2009. Il romanzo di Mauri fu pubblicato a puntate nella rivista "L'indicatore lombardo" (tra il 1829 e il 1831), prima di essere stampato in volume nel 1831. Nello stesso anno fu pubblicato a Livorno.

³ La sua storia sarà poi raccontata anche da Leonardo Sciascia (Id., *La strega e il capitano*, Bompiani, Milano 1986).

⁴ F. De Cristofaro, S. S. Nigro, *Il romanzo illustrato*, in AA. VV., *Manzoni*, Carocci, Roma 2020, pp. 239-264.

definiscono così nel quadrante dei principi estetici come nelle scintillazioni della 'fantasmagoria' romanzesca⁵.

Manzoni desiderava che i suoi lettori vedessero il romanzo come lo vedeva lui, ma Gonin non fu la sua prima scelta. Il primo a cui si rivolse fu il celebre Hayez che era già noto per le illustrazioni di *Ivanhoe*, ma non riuscirono ad accordarsi, perché Manzoni non voleva le immagini poste a pagina piena alla maniera inglese. L'attenzione di Manzoni per la *mise en page* è nota: dopo essersi dedicato con cura ad ogni singola pagina, si fece carico di un lavoro immane, che non gli offrì i frutti sperati. Lo scrittore non voleva che sulle pagine ci fossero dei semplici ornamenti: desiderava una comunicazione tra i diversi piani narrativi con le immagini che devono guidare il lettore all'interno della lettura.

Da quel momento in poi molti romanzieri dovettero fare i conti con il romanzo illustrato, come dimostra l'esperienza di Achille Mauri. Quando nel 1841 Mauri diede alle stampe la seconda edizione di *Caterina Medici di Bronno* optò per un'edizione illustrata. Per la precisione il testo era stato ristampato nel 1840 ma sul frontespizio è indicata la data del 1841, secondo una prassi comune all'epoca, perché il romanzo risultasse più a lungo come "una novità": il volume contiene anche venti tavole illustrate.

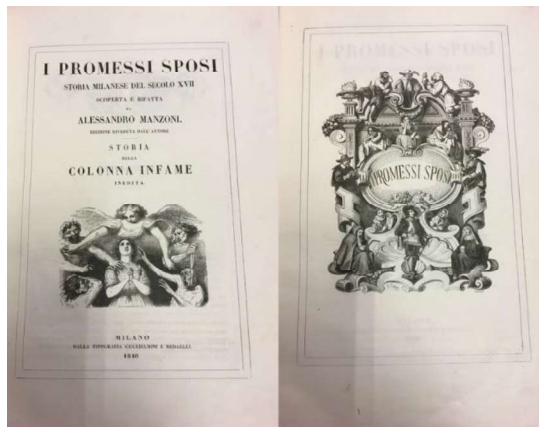
L'idea di pubblicare il testo con il corredo di alcune immagini deriva certamente dalla stampa della Quarantana che era in corso in quel periodo. Nelle prossime pagine saranno presentate le immagini selezionate da Mauri per il suo romanzo, confrontandole – quando possibile – con le illustrazioni manzoniane.

È il caso di iniziare dal frontespizio, in cui Manzoni schiera i suoi protagonisti secondo un sistema estremamente chiaro⁶. Non si dimentichi che nel romanzo manzoniano i frontespizi sono due: il primo è quello tipografico in cui sono presenti le informazioni di servizio, come il sottotitolo *Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni* e l'indicazione della *Storia della colonna infame* come parte integrante del testo. Al centro dell'immagine è presente Lucia, la protagonista femminile, con

⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁶ *Ibid.*, p. 239.

cui Manzoni faceva riferimento alla topica della fanciulla perseguitata come dimostrano anche le figure infernali che tendono verso Lucia⁷.



Il celeberrimo frontespizio della Quarantana è, in realtà, il cosiddetto “frontespizio morto”, che aveva come scopo quello di chiarire quali fossero, all’interno del romanzo, i rapporti tra i personaggi. In questo è presente una ricca decorazione seicentesca attorno alla cornice e il titolo del romanzo spicca

il centro in una seconda cornice. Attorno al titolo sono distribuiti i personaggi del romanzo con enorme attenzione alla rappresentazione dei loro rapporti di simmetria e asimmetria. Il lettore, in questo modo, si trova davanti ad una prima occasione di confrontarsi con la storia e, nel corso della lettura, troverà conferma delle relazioni che ha visto graficamente rappresentate.

Durante la lettura il lettore ha la possibilità di tornare al frontespizio a ricontrollare se ha ben compreso le relazioni tra i personaggi. Al centro si trova Lucia separata da Renzo dal bordo alto della cornice e sulla stessa verticale, in basso, si trova non Rodrigo: il primo asse della storia è quindi quello in cui si contrappongono Renzo e Don Rodrigo che competono per Lucia. Accanto al titolo si trovano Don Abbondio e l’Innominato: il primo dovrebbe essere un aiutante degli sposi promessi, ma diventa uno strumento nelle mani di Don Rodrigo, mentre l’Innominato, che dovrebbe essere uno strumento nelle mani di Rodrigo diventa un aiutante imprevisto di Lucia e Renzo. Sotto di loro si trovano fra Cristoforo e la monaca di Monza: Cristoforo sarà davvero un aiutante degli sposi, mentre Gertrude collaborerà come l’innominato al rapimento di Lucia. Ai lati di don Rodrigo sono presenti a sinistra Azzecagarbugli e a destra Agnese. Ai lati di Lucia ci sono due madri che stringono i figli al seno, presa-

⁷ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro, BUR, Milano 2014, pp. 76-78. Si fa riferimento al commento alle illustrazioni a cura di Giancarlo Alfano e al suo saggio *Il sistema delle illustrazioni* (*Ibid.*, pp. 1263-1284).

gio della celebre Cecilia. Intorno al Renzo vi sono uomini che rappresentano la violenza e il vino, le due forze che allontaneranno Renzo dalla sua retta via⁸.

Si veda il frontespizio di *Caterina Medici di Brono Novella storica del secolo XVII* nella sua edizione del 1841⁹. Nel 1840 era, infatti, stato ristampato a Milano (sul frontespizio è indicata la data del 1841, secondo una prassi comune all'epoca, perché il romanzo risultasse più a lungo come "una novità") insieme a *Un astrologo del secolo XVII* (pp. 297-319), definita "novella inedita dello stesso autore". All'interno della pagina si trovano sia le informazioni tipografiche che iconografiche, con il titolo intero e l'indicazione del luogo e dell'anno di pubblicazione.

Il sistema dei personaggi è chiaro nell'iconografia presente nel frontespizio. Caterina è al centro protetta da don Silvestro che sembra benedirla mentre consola il fidanzato in lacrime, vestito da soldato per facilitare la sua individuazione. Dall'altro lato è presente il prete nell'atto di compiere l'esorcismo. Sotto ci sono tutti gli uomini che discutono della vita di Caterina in sua assenza. A destra della pagina il capitano Vacallo e le due monache alle prese con la scena dei cuscini, dato che il maleficio di Caterina viene "scoperto" grazie al contenuto dei cuscini del Senatore Melzi. In basso sia a destra che a sinistra ci sono due figure femminili alate che potrebbero rappre-



⁸ *Ibidem*.

⁹ *Caterina Medici di Brono Novella storica del Secolo XVII* di Achille Mauri è stato pubblicato, appunto, per la prima volta, a puntate, sulla rivista "Indicatore Lombardo" tra il 1829 e il 1831, nei tomi dal primo al settimo, poi era stato ristampato a Milano a cura della redazione dell'"Indicatore lombardo", presso l'editore Luigi Nervetti, nel 1831. Cfr. A. Mauri, *Caterina Medici di Brono*, a cura di M. De Blasi, Officina Libreria, Roma 2022.

sentare la parte di stregoneria di Caterina, che ricordano le figure che circondano Lucia nel frontespizio tipografico.

Più che rappresentare il sistema dei personaggi a Mauri sembra che interessi mettere in scena alcuni degli episodi più efficaci. Non si dimentichi che era una ristampa di un testo con enorme successo di pubblico e chi acquistava il libro spesso già conosceva la storia e aveva una certa aspettativa nei suoi confronti.

Procedendo con la lettura si nota come nel romanzo di Mauri le immagini sono tavole non integrate col testo: lo scrittore fa proprio il messaggio del maestro ma con meno maestria e probabilmente con meno competenze editoriali e certamente con mezzi economici limitati rispetto a Manzoni. In ogni tavola è presente una didascalia che ne illustra il contenuto per chiarire esattamente a che parte del testo si riferisce, dato che l'informazione non sempre è desumibile dal contesto.

Questa scelta è indice del fatto che le immagini non sono autosufficienti insieme al testo. Mauri probabilmente non ha la stessa intenzione manzoniana di preparare un corredo iconografico indispensabile per la lettura del suo romanzo: la prima edizione, infatti, non presentava alcuna immagine, dimostrando il minore interesse di Mauri per le immagini rispetto al suo maestro. Tutte le tavole sono incorniciate da un decoro floreale e richiamano qualche "argomento" già presente nel frontespizio.

La prima tavola si trova tra le pp. 30 e 31 con la didascalia "Don Lodovico rialza il Capitano": il Capitano Vacallo ha appena visto Caterina in casa Melzi ed è sconvolto. Si noti che Caterina non è vestita con abiti da serva, ma appare quasi come una dama, vestita di chiaro, come una visione "angelica" che turba il capitano. Alle spalle della scena principale si nota il resto della vita di casa Melzi. Da un lato si intravede il Senatore a letto e dall'altro il resto della famiglia dei servi che osserva la scena, come una sorta di coro. I due ambienti che si aprono sulla scena principale ricordano quasi un palcoscenico teatrale.

L'illustrazione successiva (tav. 2) parte dal riquadro a sinistra della precedente e sembra approfondirla in una sorta di *zoom* riprendendo anche la forma "teatrale" con le cortine del letto che ricordano un sipario e consentono di osservare il movimento dei personaggi e il loro "concertare" alle spalle di Caterina. Il senatore a letto assistito dal figlio Lodovico (tra le pp. 36 e 37) con la didascalia che riporta le sue parole: "Ahimè! prese a gridare il Senatore... chi mi ajuta? chi mi difende! oh Dio mio! son maleficiato sono strega-

to!”. Il Senatore Melzi ricorda l’immagine di Don Rodrigo, solo, quando si rende conto di aver contratto la peste. Questa è solo una delle tante dimostrazioni del fatto che Mauri aveva avuto occasione di vedere le illustrazioni del romanzo manzoniano ben prima che tutti i fascicoli venissero pubblicati.

La tavola successiva di Mauri (tav. 3) rappresenta la scena del padre di Caterina, il maestro di scuola, che, come riportato dalla didascalia, dice ai due: “Non permetterei mai, che si faccia questo matrimonio, prima che voi Pietro abbiate compiuto i trent’anni e Caterina i ventiquattro”. La tavola si trova tra pp. 42 e 43 e rappresenta il disappunto di Caterina e Pietro che apprendono la notizia di non potersi sposare. I due vengono ricevuti a scuola, per connotare il padre di Caterina come maestro, elemento fondamentale per caratterizzare il personaggio di Caterina, la cui formazione scolastica è centrale per capire lo svolgimento della sua storia. Il padre di Caterina è seduto su una sedia che ricorda quella di Don Abbondio, rappresentata in molte illustrazioni del romanzo manzoniano, e quella di Azzecagarbugli rappresentato nel suo studio, la sua posizione, inoltre, con il dito puntato ricorda il famoso gesto di Fra Cristoforo quando minaccia Don Rodrigo. Si tratta, nel romanzo di Mauri, di un punto di svolta della trama. L’egoismo del padre tiene Caterina vicino a sé ma la scelta di Pietro di arruolarsi lo terrà lontano da casa ben più a lungo di quanto credeva. Dopo la morte del padre Caterina resta sola e iniziano le sue sventure in casa Vacallo che la condurranno verso la sua tragica fine.

La quarta tavola si trova tra le pp. 72 e 73 e rappresenta la preoccupazione di Don Diego Vacallo davanti alla prospettiva della tortura di Caterina, come riporta la didascalia: “Come! - gridò Don Diego- La Caterina alla tortura! alla corda!”. Don Ambrogio e i due domenicani gli prospettano, infatti, le possibilità per Caterina. In quel momento, il capitano non ha ancora chiaro quale sarà il destino di Caterina dopo le accuse che le ha mosso e, dopo averlo capito, appare chiaramente sconvolto. Mauri è molto interessato al tema della responsabilità dei singoli e sceglie questo momento preciso per sottolineare le responsabilità di cui il Capitano Vacallo non è consapevole nella vicenda di Caterina. Si tratta di argomenti a cui era molto interessato, ponendosi in linea con gli interessi manzoniani della *Storia della colonna infame*.

Nella quinta tavola, il Capitano Vacallo allontana Caterina dalla sua tavola, dopo averla individuata come strega. La didascalia della tavola (tra le pp. 78 e 79) recita: ““Statemi lontana, strega!” le gridò il capitano”. Il capitano non guarda Caterina in faccia: Mauri probabilmente intende rappresentare la

paura di Vacallo di essere nuovamente “stregato”. La tavola è una chiara citazione di un’illustrazione del primo capitolo del romanzo manzoniano, in cui Perpetua e don Abbondio parlano dopo l’incontro del curato con i bravi. L’illustrazione rappresenta chiaramente il momento in cui Perpetua interroga il padrone sulla sua cera preoccupante dopo l’incontro con i bravi. La differenza principale con l’illustrazione di Mauri è il fatto che tra don Abbondio e Perpetua vi è una comunicazione biunivoca, come è dimostrato dalle differenti posture fisiche.

Nel nono capitolo (tra le pp. 84 e 85), la tavola 6 rappresenta il dialogo tra Girolamo Omati e Don Diego. Omati gli dice: “Voi mio caro don Diego, non vi siete mai accorto di niente, ma io... io ho la vista lunga. Quell’affare, per esempio della recluta...”. Il suo scopo è quello di convincere il Capitano della colpevolezza di Caterina, adducendo come scusa la storia di Pietro, il fidanzato soldato, che potrebbe essere inventata dalla strega per convincerlo della sua affidabilità.

La settima tavola, presente nel decimo capitolo (tra le pp. 96 e 97), rappresenta Caterina che si affida a don Silvestro, davanti agli occhi di Maddalena, dicendogli: “Oh! Mi difenda lei, mi protegga, io mi confido nella sua carità”. In quel momento Caterina trova il suo confessore, che si farà carico della sua salute e si occuperà di lei fino al suo ultimo respiro. L’illustrazione in questione rappresenta il momento in cui Caterina affida la sua anima al confessore, considerandolo immediatamente come il protettore del suo futuro. La tavola in questione rappresenta il momento in cui Caterina affida la sua anima al confessore, considerandolo immediatamente come il protettore del suo futuro.

La tavola successiva (tav. 8), che si trova nell’undicesimo capitolo, tra le pp. 114 e 115, rappresenta l’esorcismo di Don Ambrogio al Capitano Vacallo, come indica la sua didascalia: “E pronunciate queste parole fè cenno al capitano che si mettesse in ginocchio...”. Don Ambrogio è rappresentato come sul frontespizio del romanzo, nel corso dell’esorcismo, in una posa tipica da esorcista nell’atto della pratica. Caterina e Vacallo sono, in questo caso, nella stessa posizione (inginocchiati) davanti a due religiosi scelti da loro come sostegno: le due illustrazioni sono parallele e fanno risaltare la correlazione tra due parti di testo.

La nona tavola, tra le pp. 122 e 12, richiama un’altra scena presente anche all’interno del frontespizio: torna, infatti, l’attenzione al contenuto del cuscino, come luogo dove si annida il maleficio. Nel frontespizio sono presenti le figlie

del Senatore Melzi che esaminano il contenuto dei cuscini del padre malato. In questa tavola, infatti, si trova Don Ambrogio che esamina il contenuto del cuscino del Capitano Vacallo, come recita la didascalia: “Sollevando un filo lungo di capelli e di bambagia, esclamò, Il maleficio è trovato...”.

La decima tavola, tra le pp. 128 e 129, rappresenta ancora l’episodio dell’esorcismo, per la precisione l’episodio del gatto che fugge: “Ed entrò nella camera col tuono risoluto d’un valoroso che sale pel primo i muri d’una rocca”. Si tratta di uno degli episodi di invenzione che Mauri inserisce con lo scopo di creare una narrazione piacevole per i suoi lettori. Il gatto nero, rappresentato come tipico attribuito demoniaco, è inserito per accrescere l’episodio dell’esorcismo, con lo scompiglio creato a casa del capitano:

Davvero ci duole di dover discendere fino a questi particolari, indegni affatto della storica dignità; ma ci confortiamo pensando, che in altre storie più gravi, in cui figurano ben altri personaggi ed altri fatti, v’ha delle particolarità più ridicole di queste, e, quel che è peggio, più abbiette. Leggete, signori miei cortesi, qualche tomo di memorie contemporanee, o di quelle del secolo scorso; per esempio le memorie di Madama Dubarry¹⁰.

Mauri si riferiva a *Memorie di un medico* di Alexandre Dumas in cui erano raccontate, tra le altre, le vicende di Madama Dubarry. Si notano alcune varianti rispetto all’edizione pubblicata in rivista:

Davvero mi duole di dover discendere fino a questi particolari indegni affatto della gravità storica; ma mi conforto pensando, che in altre storie più gravi, in cui figurano ben altri personaggi ed altri fatti, v’ha delle particolarità ben più ridicole di queste, e, quel che è peggio, più abbiette. Legga l’erudito lettore qualcuna delle tante memorie sulla storia contemporanea¹¹.

L’undicesima tavola, presente tra le pp. 158 e 159, rappresenta Caterina mentre piange sul letto della Madre Felicità che l’ha accolta nel Rifugio, donandole un periodo di relativa tranquillità. Si tratta di un altro momento di svolta nella trama perché, dopo la morte della priora, Caterina è costretta a

¹⁰ Mauri, *op. cit.*, p. 186.

¹¹ “Indicatore lombardo ossia raccolta periodica di scelti articoli tolti dai più accreditati giornali italiani, tedeschi, francesi, inglesi ecc. intorno alle scienze fisiche, alla letteratura, alle belle arti dell’industria, all’agricoltura, alla geografia, al commercio, ecc.”, tomo III, Contrada de’ Moroni n. 4120, Milano 1830, p. 292.

tornare nel mondo e finirà a Casa Melzi, dove avrà inizio la sua fine. La didascalia recita: “Questo crocifisso lo terrete per mia memoria”, riferendosi al crocifisso che Caterina lascerà all’amato Pietro tramite Don Silvestro.

Nel diciassettesimo capitolo (tra le pp. 184 e 185) tornano nuovamente i cuscini del Senatore Melzi (tav. 12), già presenti nel frontespizio. Si tratta di un’immagine che colpisce i lettori di Mauri, il quale è molto interessato a rendere l’idea delle credenze sulla stregoneria che circolano. La didascalia recita: “Giacché poco stette ad offrirsi alla vista di tutte le monache un grosso viluppo formato con nodi di filo e piume frammiste...”.

Don Ambrogio, nella tavola 13 del cap. XVII, tra le pp. 190 e 191, è rappresentato in un atto di estrema violenza nei confronti di Caterina: “Sì: io ti calpesterò – replicava con una voce tonante il Curato facendo l’atto di porle un piede sul collo”. Questa tavola va confrontata direttamente con la tavola in cui Caterina si affida a don Silvestro: la sua esperienza con gli ecclesiastici è stata, fino a quel momento, decisamente positiva e Caterina è abituata a fidarsi degli ecclesiastici. La violenza di don Ambrogio nei suoi confronti è inaudita e dimostra il grande interesse di Mauri nel sottolineare il modo in cui i processi per stregoneria vengono gestiti, senza alcun rispetto per gli accusati. Il riferimento iconografico che saltava all’occhio dei lettori ottocenteschi era anche quello a Maria che calpesta il serpente come manifestazione diabolica.

La quattordicesima tavola, presente alle pp. 194-195, rappresenta il passaggio di Caterina tra la folla. Mauri rende in maniera molto efficace all’interno del romanzo il punto di vista della folla su Caterina, che riporta nella didascalia: “Passa la strega! corriamo a vedere la strega! ecco la strega!”. Nonostante non vi sia la potenza espressiva delle immagini della Quarantana, la tavola rappresenta visivamente quello che la moltitudine pensava di Caterina. L’illustrazione dialoga con la precedente, rendendo l’idea del clima di violenza e di odio in cui Caterina è costretta a muoversi, un mondo di uomini che decidono il suo destino – a partire dal padre – e che la trattano come un oggetto. In questa scena, infatti, Caterina rappresenta un simbolo e, come tale, va esposta al pubblico ludibrio per placare la folla. Il modo in cui la donna è rappresentata serve anche a renderla più simpatica: viene descritta con un volto terrorizzato.

La quindicesima tavola, tra le pp. 236 e 237, rappresenta uno dei tentativi di Caterina di difendersi, come riporta la didascalia: “Sono tutte falsità queste, io sono innocente”. La donna ha una certa presenza di spirito ma non basta per perorare la sua causa: è una donna sola in una stanza di uomini che

non la ascoltano. Mauri rende con molta precisione il sospetto che circonda una donna come Caterina, in grado di parlare alla pari con gli uomini, nonostante questi non la ascoltino mentre tutti gli occhi sono su di lei, come nella scena precedente.

La sedicesima tavola riporta il momento in cui Pietro e i suoi compagni si organizzano per liberare Caterina (pp. 241-42). Questa tavola ricorda l'episodio di Renzo a Milano in osteria: in questo caso, però, Renzo è preso poco in considerazione dai suoi commensali. Pietro è accomunato a Renzo dalla convinzione di essere molto esperto della vita del mondo. In questa scena, infatti, Pietro dice ai suoi: "e nel nostro caso è necessario il lavorare anche con un poco d'astuzia". In realtà, nessuno dei due mostra grandi competenze e gli scrittori sembrano quasi prenderli in giro per le loro convinzioni. Per mettere in scena l'"astuzia" di Pietro, il soldato è rappresentato mentre si porta il dito alla fronte, compiendo lo stesso gesto di Renzo.

La tavola 17 del capitolo XXI, tra le pp. 244 e 245, racconta il momento in cui finalmente a Caterina è concessa la possibilità di avere il suo confessore, come riporta la didascalia: "Oh Don Silvestro! oh Don Silvestro!". Mauri sembra essere molto interessato a rappresentare la crudeltà delle condizioni in cui si trova Caterina nel corso del suo processo. Questa illustrazione dialoga con quella in cui Caterina si è affidata per la prima volta al suo confessore. La struttura è la medesima: don Silvestro entra da un uscio aperto come un salvatore, ma cambia l'illuminazione in quanto in carcere Caterina è rappresentata quasi al buio, come a lasciar intendere la sua impossibilità di raggiungere la salvezza. Si noti anche come, in ogni situazione, Caterina venga sempre rappresentata con abiti diversi: persino durante la tortura, la donna mantiene una certa eleganza, molto lontana dalla realtà.

La tavola diciottesima, alle pp. 252-253, rappresenta il tentativo di rapimento di Caterina messo a punto da Pietro; la didascalia riporta: "'Ne anche il diavolo mi tiene...'. Fuvvi un momento in cui parve che Pietro e i compagni fossero per avere il vantaggio nella zuffa". La folla è descritta in maniera abbastanza geometrica, con le punte delle spade e delle lance che fanno da contorno a Caterina e a Pietro al centro della scena. La si potrebbe confrontare con una delle illustrazioni dell'assalto ai forni della Quarantana, come quella del cap. XIII, in cui Renzo aiuta Ferrer a passare tra la folla. In questo caso, Manzoni descrive Renzo che mostra una certa sicurezza nella gestione dello spazio e delle persone accanto a lui, a differenza di Pietro, il cui piano fallirà dopo poco.

La diciannovesima tavola è tratta dal capitolo ventiquattresimo (pp. 288-289) e rappresenta il congedo di Caterina da Don Silvestro, a cui affida il crocifisso che le aveva a sua volta affidato madre Felicità sul letto di morte: “la prego di portare questo Crocifisso al mio povero Pietro, e di dirgli che lo tenga sempre per amor mio”. Questa tavola dialoga sia con quella della morte della Priora che con l’incontro in cui si è affidata a Don Silvestro. Si tratta dell’ultima confessione di Caterina prima della sua esecuzione. A differenza dagli altri incontri tra i due, Caterina non è rappresentata in ginocchio. Sembra che alla fine della sua vita la donna si stia lentamente allontanando dalla vita terrena, ed è quasi lei a benedire il suo confessore.

L’ultima tavola, la ventesima, che si trova tra le pp. 290 e 291, va confrontata direttamente con le immagini della *Storia della Colonna Infame*, che nel 1841 non era ancora stata pubblicata. Il suo fascicolo, infatti, sarebbe stato successivo, ma possiamo facilmente ipotizzare che Mauri abbia avuto occasione di scrutare tra le carte di Manzoni mentre lavorava alle immagini. In questa tavola è presente Caterina poco prima della sua esecuzione, come dimostra la didascalia: “Poi dato dipiglio alle arroventite tenaglie prese a stringerle le vive carne”. L’immagine in questo caso sembra un’inquadratura di una finestra, come dimostra la pianta sul davanzale. Il lettore è posto così dal punto di vista di un testimone non oculare che, da casa sua, osserva la morte di Caterina, descritta da Mauri con uno stile da romanzo gotico. La volontà di Mauri di mostrare un certo rigore da storico è evidente in questa tavola, in cui l’autore denuncia in maniera cruda l’esecuzione di Caterina e la conclusione della sua parabola. Una delle immagini simili inserite da Manzoni all’interno della Quarantana è quella dell’esecuzione dei presunti untori. La volontà di Mauri di mostrare un certo rigore da storico è evidente in questa tavola, in cui denuncia in maniera cruda l’esecuzione di Caterina e la conclusione della sua parabola. Una delle immagini simili inserite da Manzoni all’interno della Quarantana è quella dell’esecuzione dei presunti untori.

Mauri riesce, in questo modo, ad accomunare la storia di Caterina con la storia di Guglielmo Piazza e Giangiacomo Mora, mettendo al centro del suo racconto il bisogno di raccontare e di ricordare episodi che potrebbero riscattare il nome di vittime innocenti. Si tratta, come si è detto, di un tema che era molto discusso a casa Manzoni e che certamente influenzò le scelte narrative (oltre che iconografiche) del giovane Achille Mauri.



Tavola 1

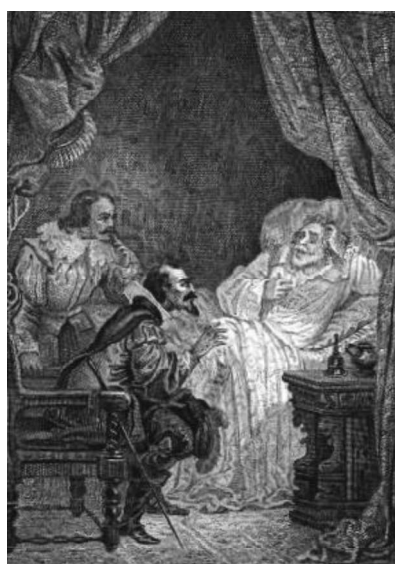


Tavola 2



Tavola 3



Tavola 4



Tavola 5



Tavola 6



Tavola 7



Tavola 8



Tavola 9



Tavola 10



Tavola 11



Tavola 12



Tavola 13

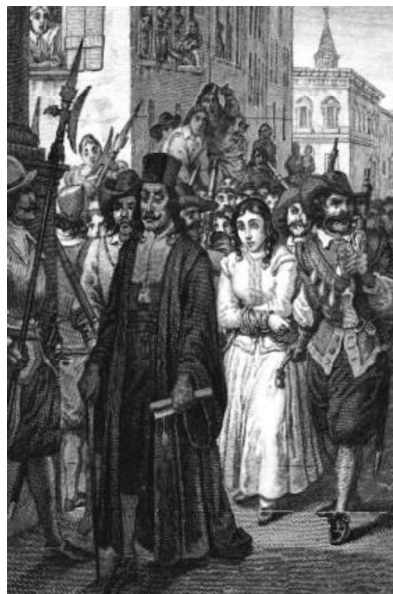


Tavola 14



Tavola 15



Tavola 16



Tavola 17



Tavola 18



Tavola 19

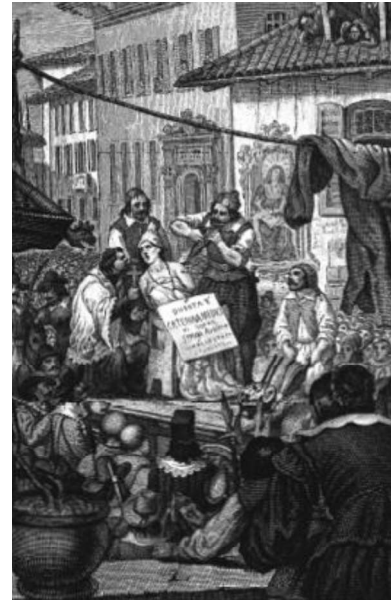


Tavola 20

