




2021

Surprising Encounters: Manzoni's Dantean Rhetorical Palimpsest (*'Promessi sposi'* VII-VIII and XXXIII-XXXIV)

Anthony Nussmeier
University of Dallas

Follow this and additional works at: <https://repository.upenn.edu/bibdant>

 Part of the [Ancient, Medieval, Renaissance and Baroque Art and Architecture Commons](#), [Italian Language and Literature Commons](#), and the [Medieval History Commons](#)

Recommended Citation

Nussmeier, Anthony (2021) "Surprising Encounters: Manzoni's Dantean Rhetorical Palimpsest (*'Promessi sposi'* VII-VIII and XXXIII-XXXIV)," *Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies*: Vol. 4 , Article 7.
Available at: <https://repository.upenn.edu/bibdant/vol4/iss1/7>

This paper is posted at ScholarlyCommons. <https://repository.upenn.edu/bibdant/vol4/iss1/7>
For more information, please contact repository@pobox.upenn.edu.

**SURPRISING ENCOUNTERS:
MANZONI'S DANTEAN RHETORICAL PALIMPSEST
(‘PROMESSI SPOSI’ VII-VIII AND XXXIII-XXXIV)**

ANTHONY NUSSMEIER, University of Dallas

Previous investigations of Alessandro Manzoni's Dantean borrowings have unearthed a quantity of stilemes and syntagm that have revised substantially the thesis that Dantean reminiscences in Manzoni are "pochissimi" and possess only an "affinità generica" (A. Mazza). Rodney J. Lokaj's systematic study of Manzoni's reuse of Dante in the "comic key" has contributed greatly to our understanding of *Promessi sposi* as a treasure trove of references, veiled and unveiled, to the *sommo poeta*. *Inf.* 5 has been thought commonly to be the touchstone of intertextuality between Dante and Manzoni. This essay unearths further connections between *Inf.* 5 and *Promessi sposi*, and also explores a series of Dantean stilemes and syntagm present from *Inf.* 3 and *Purg.* 24 and used by Manzoni throughout the novel, beyond what De Sanctis called Manzoni's "commedia di carattere" (*Promessi sposi* [PS], chapters I-VII). As a result of the systematic borrowing of Dantean episodes and lexicon, it is evident that Manzoni borrows *consciously* from the poet, and that such borrowings are not incidental to the narrative. Finally, this essay argues via Manzoni's *Osservazioni sulla morale cattolica* that his antiphrastic use of *Inf.* 5 in *Promessi sposi* constitutes a correction to Dante's depiction of mercy in the early canti of the *Comedy*, for in PS chapters VIII and XXXIV—site of the thickest network of references to *Inf.* 3 and 5—Manzoni provides an antidote to Dante's somewhat-unorthodox and long-debated depiction of *pietà* by emphasizing mercy for others and the pairing of compassion *and* sound judgement (*compassione e giudizio* [PS ch. XXXIV]), respectively.

Keywords: Dante Alighieri, *Inferno*, Alessandro Manzoni, *Promessi sposi*

In chapter XXXIII of *Promessi sposi*, Renzo journeys home to find Lucia's mother Agnese, to discover information about Lucia's whereabouts, and to survey the wreckage wrought by the twin calamities of marauding *lanzichenecchi* and pestilence. He has just spent the past few months in hiding as the hilariously-named Antonio Rivolta and has only recently regained his strength after a bout with the plague. While traveling to Lecco via a circuitous route so as to avoid Milan—where he is, after all, still a wanted man—

Renzo walks under clear skies that belie the tragedies, human and natural, that have befallen Lombardy. As if in an infernal analogue, along the way he meets hardly a person, and when he does, it is not a living soul (*persona viva*), but rather the walking dead (*ombra vagante*):

Con una tale sicurezza, temperata però dall'inquietudini che il lettore sa, e contristata dallo spettacolo frequente, dal pensiero incessante della calamità comune, andava Renzo verso casa sua, sotto un bel cielo e per un bel paese, ma non incontrando, dopo lunghi tratti di tristissima solitudine, *se non qualche ombra vagante piuttosto che persona viva*.¹ (p. 1014)

The first person Renzo encounters in Lecco is Gervaso, the second eyewitness to his and Lucia's failed *matrimonio a sorpresa* in chapter VIII. Or so he thinks. In reality, it is not Gervaso but Tonio, his brother, and Renzo's friend. Tonio's own battle with the plague has so reduced him and hollowed him out that he has been made unrecognizable. Renzo asks him repeatedly "Mi riconosci?" before moving on, saddened, when he realizes that Tonio has become demented as a result of the plague: "La peste [aveva tolto] il vigore del corpo insieme e della mente" (p. 1016). After his erstwhile friend, Renzo sees another *ombra vagante*, a familiar-looking figure now distinguished by his "volto pallido e smunto" (*pale and emaciated face*; p. 1017). It is Don Abbondio. He, like Renzo, has been afflicted with the plague, but unlike Renzo, who "si curò da sé, cioè non fece nulla; [...] in pochi giorni, si trovò fuor di pericolo" (p. 1009), Don Abbondio's every move betrays the after-effects of the pestilence: "sempre più si poteva conoscere [...] in ogni atto [...] anche lui doveva aver passata la sua burrasca" (p. 1017). Though Renzo has no love lost for the pusillanimous Don Abbondio, he nevertheless shows him respect and greets him as his priest: "[Renzo] gli andò incontro, allungando il passo, e gli fece una riverenza; ché, sebbene si fossero lasciati come sapete, era però sempre il suo curato." Upon seeing that it is Renzo who approaches him, a surprised Don Abbondio exclaims, "Siete qui, voi?" (p. 1017)

This brief episode demonstrates the extent to which Dante's *Comedy* exerted itself on Manzoni's literary memory and on the

¹ All citations taken from Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, vol. 11, ed. Teresa Poggi Salani (Milan: Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013). All italics are mine.

novel as a whole.² The influence of the poem on Manzoni's novel ranges from the overall aesthetic vision and more sustained borrowings, to lexical and syntagmatic coincidences evidenced by an episode during yet another one of Renzo's returns home. In chapter XXXVII, he leaves Lucia—with whom he has been just reunited—at the *lazzaretto* in Milan to go again in search of Agnese, and stops at the house of his host-friend (*ospite amico*) to whom we had been introduced in chapter XXXIII. As Renzo nears his friend, the narrator, from the perspective of the unnamed *ospite amico*, describes him as “quella figura così inzuppata, così infangata, diciam pure così *lercia*, e insieme così viva e disinvolta: a' suoi giorni non aveva visto un uomo peggio conciato e più contento” (p. 1139).³ Astute readers of the *Comedy* will recognize the adjective *lercio* (‘filthy, foul’) as a rhyme-word and an infamous *hapax legomenon* from *Inf.* 15: “d'un peccato medesimo al mondo *lerci*” (*Inf.* 15.108).⁴ Dante's rhyme-words have a habit of showing up as the final words in Manzoni's clauses, where they have greater lexical significance, and often in episodes that are the antithesis of their original context in the *Comedy*. Indeed, the passage cited above from *Promessi sposi* ch. XXXIII contains an obvious echo of *Inf.* 1.27:

...ma non incontrando, dopo lunghi tratti di tristissima solitudine, *se non qualche ombra vagante piuttosto che persona viva.* (p. 1014)

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai *persona viva.*⁵ (*Inf.* 1.25-27)

² Enrico Ghidetti, “Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale,” in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità. Atti del Convegno di Studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011*, eds. Enrico Ghidetti and Elisabetta Benucci (Florence: Le Lettere, 2012), 379-408.

³ Even the adjective *peggio conciato* has a Dantean analogue, in *Inf.* 19.131: “Quivi soavemente spuose il carico, / soave per lo scoglio *sconcio* ed erto / che sarebbe a le capre duro varco.” See Ambrogio Camozzi Pistoja, “Inside Out,” in *Vertical Readings in Dante's “Comedy”*, eds. George Corbett and Heather Webb, vol. 2 (Cambridge: Open Book, 2016), 181-83. Camozzi Pistoja notes that “the rock of the pouch” in *Inf.* 19 is *sconcio* (filthy) and that this description is in a tercet evoking the association between satire and satyrs.

⁴ All citations from Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 4 voll., ed. Giorgio Petrocchi (Milan: Mondadori, 1966-1967). All italics are mine.

⁵ Rodney J. Lokaj, “Manzoni, lettore di Dante in chiave comica,” *Rivista di cultura classica e medioevale* 44, no. 1 (2002): 89-150, 116, identified the same syntagm in chapter XXXV: “Perché, ricordati che non è poco ciò che tu sei venuto a cercar qui: tu chiedi *una persona viva* al lazzaretto! Sai tu quante volte io ho veduto rinnovarsi questo mio povero popolo! quanti ne ho veduti portar via! quanti pochi uscire!... Va' preparato a fare un sacrificio” (p. 1086). The less consequential position of *persona viva* in this latter instance, as well as the indefinite article *una*, make it much more weak and less evocative of *Inf.* 1 than the example in chapter XXXIII.

Lexical coincidences involving the *Promessi sposi* and the *Comedy* are not uncommon. In chapter XXVI, Cardinal Borromeo, after reproaching Don Abbondio for his lack of courage, plays the role of Virgil to Don Abbondio's Dante:

così detto, *si mosse*; e don Abbondio *gli andò dietro*.⁶ (p. 787)

And in chapter XXXV, *Padre Cristoforo* plays Virgil to *Renzo's* Dante:

E [Cristoforo] presa la mano di Renzo [...] *si mosse*. Quello, senza osar di domandar altro *gli andò dietro*.⁷ (p. 1092)

The intertextuality between this and the final line of *Inf.* 1 is evident, if not necessarily consequential beyond its illustration of Manzoni's Dantean memory:

Allor *si mosse*, e io *li tenni dietro*. (*Inf.* 1.136)

One final example of syntagmatic intertextuality will suffice. In *Inf.* 5, Dante devises the *contrappasso* of the continual windstorm, with the sinners guilty of lust buffeted about, always in motion, just as in life they never gave their lustful urges a rest. The "hellish hurricane" reemerges in Manzoni's "turbine" simile in *Promessi sposi* XXVII, though recontextualized to demonstrate how the common folk ("gente meccaniche, e di piccoli affari," p. 7) can get caught up in important events ("grandi avvenimenti"):⁸

La *bufèra* infernal, che mai non resta,
mena li spirti con *la sua rapina*;
voltando e percotendo li molesta. (*Inf.* 5.31–33)

Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro, fino agli infimi di loro, secondo la scala del mondo: *come un turbine vasto*, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo mura glie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fuscilli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggeri, *che un minor vento* vi aveva confinate, e le porta in giro involte *nella sua rapina*. (pp. 834–835)

⁶ See Lokaj, "Manzoni lettore di Dante in chiave comica," who first noted this coincidence.

⁷ Andrea Ciccarelli, "Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I," *Dante Studies* 119 (2001): 125–54, 134.

⁸ For a longer discussion, see Maria Gabriella Riccobono, "Echi e similitudini di Dante e di altre autori nei *Promessi sposi*," *Italianistica* 62, no. 3 (2013): 165–74.

Many critics have concluded that Manzoni's poetry, prose, and tragedies do not feature Dante prominently, or that there exist only "generic affinities" between them.⁹ Indeed, outside of his youthful, imitative *terza-rima* in *Del trionfo della libertà*, Manzoni never mentions Dante by name. Nor does Manzoni's epistolary correspondence treat Dante frequently apart from the context of his work on the Italian language. Despite the literary tradition and promotion of the Italian language that bound them, Manzoni refrained, or so it would seem, from the sort of inflexible fealty to the *sommo poeta* that was rampant in nineteenth-century Italy. (For example, contrast Manzoni with his near-contemporary Ippolito Nievo, or with Ugo Foscolo and Leopardi.¹⁰) In fact, Manzoni's most direct treatment of Dante comes in his 1868 letter *Lettera intorno al libro "De vulgari eloquio,"* written to Ruggero Bonghi. In the letter, Manzoni considers Dante's *De vulgari eloquentia* and challenges the assertion that Dante had intended to distill and define a single Italian vernacular in the *DVE*. He laments that the contrary opinion has become the consensus: "A ogni modo, l'opinione che Dante, nel libro *De Vulgari Eloquio*, abbia inteso di definire, e abbia definito quale sia la lingua italiana, è talmente radicata, che non si suppone generalmente che possa neppure esser messa in dubbio." Going against the consensus, Manzoni argues that "in esso non si tratta di lingua italiana nè punto nè poco" because "non dà mai il nome di lingua. La chiama «Il Volgare che in ogni città dà sentore di sè, e non s'annida in nessuna». Lingua, mai." In the *DVE*, Manzoni continues, Dante was not only *not* concerned with the Italian language, he was not concerned at all with spoken language. Rather, he wanted to treat poetic language, not to mention the poetic language appropriate for only one genre (the *canzone*): "troviamo anche un indizio della cosa, di cui Dante intende parlare, cioè del linguaggio della poesia, anzi d'un genere particolare di poesia." In short, Manzoni fails to see in Dante any sort of civic-minded focus on the creation of a national language. In *Promessi sposi*, Manzoni

⁹ The description is in Antonio Mazza, "Ricordi danteschi nella prima stesura del romanzo manzoniano," in *Atti del VII Congresso Nazionale di Studi Manzoniani*, Lecco 9/11 ott. 1965 (Lecco: Comune di Lecco, 1965), 123-28, 123.

¹⁰ See Valeria Giannetti, "Nievo e la «religione dantesca»," *Lettere Italiane* 54, no. 3 (2002): 343: "Tra gli autori classici ai quali fu iniziato il Nievo durante gli studi ginnasiali, a Verona, Dante fu senza dubbio il più frequentato. Le citazioni di versi danteschi, tanto nell'ambito privato dell'epistolario quanto nelle opere letterarie, fino alle Confessioni d'un Italiano, sono numerose; forse pari soltanto alle citazioni da Virgilio."

will seek to do just that, though he will not dispense with Dante altogether.

On the other hand, scholars such as Paola Azzolini and Aldo Cottonaro have seen in Manzoni's work a *dantismo* present in larger doses, even if those references are at times antiphrastic.¹¹ Aldo Vallone, for example, identified in Dante's use of "silenzi" a forerunner of Manzoni's modern innovative expedient.¹² Andrea Ciccarelli has argued that, even more than Foscolo, Leopardi, and others associated with the reception of Dante in the nineteenth century, "Manzoni's works seem to follow Dante's aesthetic vision more closely."¹³ Pierantonio Frare found in Manzoni's unfinished *Ognissanti*—another of his youthful works—a structural underpinning reminiscent of the *Comedy* and especially the latter two canticles.¹⁴ As far as it regards the *Comedy* and *Promessi sposi*, editors such as Salvatore Nigro and Teresa Poggi Salani have noted the intersection of Dante's epic and the novel.¹⁵ In a trio of essays, Maria Gabriella Riccobono has demonstrated that *Inf.* 5, 12, and 27, and *Purg.* 6 and 26 are "concatenati tra loro dalla memoria poetica di Manzoni,"¹⁶ especially in *Promessi sposi* chapters XII and XIII and within three related semantic fields (*acqua, tempesta, muggiare*).¹⁷ She argues that Manzoni's borrowings of Dante are most frequent in his use of the simile, and that they are found throughout

¹¹ Paola Azzolini, "L'ascesa della montagna: aspetti del dantismo manzoniano," *Romanische Forschungen* 98, no. 3/4 (1986): 324-40. Aldo Cottonaro, "Manzoni in Purgatorio, l'inordinato amore," *Belfagor* 56, no. 5 (2001): 531-44.

¹² Aldo Vallone, "Il silenzio in Dante," *Dante Studies* 110 (1992): 45-56. See also Aldo Vallone, "Le sospensioni e l'arte narrativa del Manzoni," *Otto-Novecento* 9 (1985): 5-17.

¹³ Ciccarelli, "Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I," 133.

¹⁴ Pierantonio Frare, "Le angustie dei santi. Modelli danteschi per l'«Ognissanti manzoniano»,” in *...Il resto vi sarà dato in aggiunta. Studi in onore di Renata Lollo*, ed. Sabrina Maria Fava (Milan: Vita e Pensiero, 2014), 69-80. Frare followed Giorgio Petrocchi, who in a 1964 essay focused on Manzoni's use of adjectives and their relationship to Dante: Giorgio Petrocchi, "L'Ognissanti e l'aggettivazione manzoniana," *Lettere italiane* 16, no. 2 (1964): 144-53.

¹⁵ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi (1827)*, Tomo I, ed. Salvatore Nigro (Milan: Mondadori, 2002). Nigro highlights *Inf.* 33.13-75 and the tower in which Ugolino and sons were imprisoned ("e io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre" *Inf.* 33.46-47) and the infernal language used to describe the sick shut in their homes: "La fame, dietro un uscio «inchiodato», trasforma la "casupola" in luogo di dolore e di disperazione" (p. 967).

¹⁶ Maria Gabriella Riccobono, "La *Commedia* dantesca nei *Promessi sposi* (con l'aiuto del Decameron)," in *Il veggente di Patmos, Dante, Manzoni, Thomas Mann. Studi di Letteratura comparate e sguardi sulla memoria poetica* (Milan: Ledizioni, 2018), 112.

¹⁷ She proposes a correlation between the political violence and uncertainty in Milan and the "tempesta" of *Purg.* 6. *Ibid.*, 113.

the novel: “Tra le similitudini di Dante una sembra avere colpito molto profondamente il sommo scrittore dell'Ottocento, tanto da essere variamente echeggiata in diverse zone dei *Promessi*.” Many of the intertextual references and “echoes” of Dante identified by Riccobono—such as the “rapina” of the “bufera infernal” cited above—come from *Inf.* 5. Finally, in a perceptive and exhaustive 2002 article, Rodney J. Lokaj advanced the idea first proposed by Gianfranco Contini that Manzoni’s borrowings of Dante in *Promessi sposi* were conscious.¹⁸ His voluminous documentation of stilemes and syntagma borrowed from Dante depicts an intertextual relationship that points in the direction of wanton borrowing. Contrary to Antonio Mazza, who observed that “i ricordi danteschi sono pochissimi,”¹⁹ the *dantismi* in chapters I, VIII, and others are systematic and cannot be coincidental. Lokaj identifies chapters I–VII—what De Sanctis called Manzoni’s “commedia di carattere”—as containing the greatest number of references, both veiled and explicit, to Dante. Like Riccobono, Lokaj argues that Inferno, especially *Inf.* 5, is the touchstone for Manzoni’s poetic memory.

I contend that the intertextual relationship between Dante and Manzoni extends far beyond these significant, but still fleeting, instances. The early chapters of *Promessi sposi* are a Dantean palimpsest of the *Inferno* and feature neutrals, the anti-Francesca, and liminal spaces, in addition to concrete intertextual allusions to the *Comedy*. Lucia Mondella represents the antithesis of Francesca and the triumph of agape over profane love. As Cottonaro has commented with regard to *Promessi sposi* chapters XX and XXI: “Gertrude resta all’inferno, come Francesca; mentre il paradiso è di Lucia, come di Beatrice.”²⁰ He goes on to assert that “[è] chiaramente evidente, qui, l’intento manzoniano di ricalcare in Lucia la Beatrice dantesca.”²¹ It would be too simplistic to say that the novel mirrors the salvific trajectory of the *Comedy*—from misery to happiness, from Inferno to Paradise—though it nevertheless does, for it begins with the intimidation of Don Abbondio by the *bravi*, and the trials and tribulations of Lucia and Renzo, before ending with the happy union of the betrothed. In this paper, I will concentrate primarily on two episodes: the *matrimonio a sorpresa* in chapters VII and VIII, and Renzo’s return to Milan and search for Lucia in chapter XXXIV. Both episodes feature a constellation of Dantean literary

¹⁸ Rodney J. Lokaj, “Manzoni, lettore di Dante in chiave comica,” 101.

¹⁹ Mazza, “Ricordi danteschi,” 124.

²⁰ Cottonaro, “Manzoni in Purgatorio, l’inordinato amore,” 532. See also for a comparison between l’Innominato—“come il pellegrino Dante che s’è appena sgrovigliato dalla selva oscura e cammina”—and Dante the pilgrim (533).

²¹ *Ibid.*, 534.

reminiscences from *Inf.* 3 and *Inf.* 5, as well as on *Inf.* 15 and *Purg.* 24, and I aim to demonstrate that the influence of Dante on Manzoni is both more prevalent and more sustained than commonly thought. *Inf.* 5 has been the touchstone of intertextuality between Dante and Manzoni. This essay unearths further connections between *Inf.* 5 and *Promessi sposi*, and also explores a series of Dantean stiles and syntagm beyond that episode from *Inf.* 3 and *Purg.* 24 and used by Manzoni throughout the novel. As a result of the systematic presence of Dantean episodes and lexicon, it is evident that Manzoni refers *consciously* to the poem, and that such borrowings are not incidental to the narrative. Finally, using Manzoni's *Osservazioni sulla morale cattolica*, I argue that his antiphrastic use of *Inf.* 5 in *Promessi sposi* constitutes a correction to Dante's depiction of mercy in the early canti of the *Comedy*, for in *Promessi sposi* chapters VIII and XXXIV—site of a network of references to *Inf.* 3 and 5—Manzoni provides an antidote to Dante's somewhat-unorthodox and long-debated depiction of *pietà* by emphasizing mercy for others and the pairing of compassion with sound judgement (“compassione e giudizio,” chapter XXXIV).

'Promessi sposi' XXXIII: Surprise returns and Inferno 15

Let's return to the passage with which we began. The meeting between Renzo and Don Abbondio in chapter XXXIII recalls a similar encounter between pupil and master in one of the most celebrated places in Dante's *Comedy*: *Inf.* 15. There, among those who have sinned against nature, Dante finds Brunetto Latini. Brunetto's changed appearance (“lo cotto aspetto” and “l viso abbrusciato”) and the unexpectedness of the reunion do not prevent the poet-character from recognizing his teacher. Dante-character asks the same question of his *maestro* Brunetto that Don Abbondio poses to Renzo:

‘Siete qui, voi? – esclamò don Abbondio.’²²

E io, quando 'l suo braccio a me distese,
 ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
 sì che 'l viso abbrusciato non difese
 la conoscenza sù a al mio 'ntelletto;
 e chinando la mano a la sua faccia,

²² There is another instance of a similar question in chapter XXXVI when Renzo and Lucia are reunited in the *lazzaretto*. However, Lucia's query of Renzo—“Il Signore m'ha voluto lasciare ancora quaggiù. Ah Renzo! Perché siete voi qui?” (p. 1110)—is of a different nature because it does not have to do with surprise (Don Abbondio “esclamò”) and because it is accompanied by the interrogative.

rispuosi: “*Siete voi qui, ser Brunetto?*” (*Inf.* 15.25-30)

Dante’s encounter with Brunetto in *Inf.* 15 and Renzo’s unanticipated meeting with Don Abbondio in chapter XXXIII both occur between a pupil and a *maestro*—or at least a figure accorded some respect in the case of the latter—who could be creditably accused of perverting language. In Don Abbondio’s case, we hardly need reminding that he uses language unnaturally and not as a means of communication. Rather, he deploys Latin as an instrument of authority and power to obfuscate and to lie to Renzo about the reasons for his refusal to officiate Renzo’s and Lucia’s wedding:

-*Error, conditio, votum, cognatio, crimen,
Cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas,
Si sis affinis,...* - cominciava don Abbondio, contando sulla punta delle dita.
-Si piglia gioco di me? - interruppe il giovine.- Che vuol ch’io faccia del suo *latinorum*?²³ (p. 61)

One critical interpretation of *Inf.* 15—albeit a minor one, to be sure—proposes that Brunetto is in Hell, not because he has committed a *peccatum contra naturam*, but because of his ‘perverted’, unnatural use of language, i.e., French in the *Tresor* instead of his natural language of vernacular Italian. As Simone Marchesi has written about Brunetto’s linguistic transgressions: “By doing so [using French], it has been argued, Brunetto went against nature: he betrayed his ‘natural’ native idiom for another that was foreign to him.”²⁴ In short, questions of language and power, as well as a

²³ And again in chapter XXXVIII: “- Ora, - disse Renzo, - *parli pur latino quanto vuole; che non me n’importa nulla.*

- Tu l’hai ancora col latino, tu: bene bene, t’accomoderò io: quando mi verrai davanti, con questa creatura, per sentirvi dire appunto certe paroline in latino, ti dirò: latino tu non ne vuoi: vattene in pace. Ti piacerà?

- Eh! so io quel che dico, - riprese Renzo: - *non è quel latino lì che mi fa paura: quello è un latino sincero, sacrosanto, come quel della messa: anche loro, lì, bisogna che leggano quel che c’è sul libro. Parlo di quel latino birbone, fuor di chiesa, che viene addosso a tradimento, nel buono d’un discorso.* Per esempio, ora che siam qui, che tutto è finito; quel latino che andava cavando fuori, lì proprio, in quel canto, per darmi ad intendere che non poteva, e che ci voleva dell’altre cose, e che so io? me lo volti un po’ in volgare ora” (pp. 1171-73).

²⁴ Simone Marchesi, “Dante’s Fatherlands,” in *Vertical Readings in Dante’s “Comedy”*, 77-100, 83. The debate about the nature of Brunetto’s sins dates back to the 1950s and Andre Pézard, *Dante sous la pluie de feu* (Paris: Vrin, 1950). See Giuseppe Chiecchi, “Dante e Brunetto Latini: per l’interpretazione di *Inferno* XV,” in *Lectura Dantis Lupiensis*, 4 vols., 4 (Ravenna: Longo, 2016), 27-42. Chiecchi reads vv. 79-87, especially v. 87 (“convien che ne la mia lingua si scerna”) as an antiphrastic rejoinder to Brunetto’s contention in the *Tresor* that “la parleure [French] est plus delitable et plus comune a touz languages” (I, 1, 7). For a recent dismissal of the

refusal to “voltare un po’ in volgare,” to quote Renzo, animate the pairings of Renzo/Don Abbondio and Dante/Brunetto Latini, even if Manzoni inverts this dynamic in chapter XXXIII.

To continue with our intertextual reading, in chapter XXXIII Manzoni’s physical descriptions of the *ombre vaganti* Tonio and Don Abbondio recall nothing if not the *Comedy*, although this time the second canticle is the referent. Manzoni was intimately familiar with *Purgatory*, such that in *Ognissanti* “delinea un originale itinerario purgatoriale” that takes its inspiration from the *Comedy* but is nevertheless independent of Dante’s depiction. In *Purg.* 23, Dante and Virgil have arrived at the terrace of the gluttonous. (The purgatorial episodes beginning with *Purg.* 23 have a strict connection with *Inf.* 15 as both have *letterati* as their exemplars, i.e., Forese Donati and Brunetto. Thus Manzoni draws on both in chapter XXXIII.) In the subsequent canto, *Purg.* 24, the naming of the penitents on the terrace of the gluttonous becomes paramount due to the desiccated, unrecognizable features that result from their condition. Forese famously reveals the identities of those occupying the purgatorial terrace. The poet points out that naming is not prohibited because he and the others possess such an emaciated appearance (*sembianza munta*) that it is necessary to do so. Tellingly, these penitents are described by Forese with the same adjective that Manzoni will use to describe Don Abbondio’s now-gaunt face (*volto smunto*) in *Promessi sposi*:

...sempre più si poteva conoscere nel suo *volto pallido e smunto*... (p. 1017)

Sì disse prima, e poi: “Qui non si vieta
di nominar ciascuno, da ch’è sì *munta*
nostra *sembianza* via per la dieta”. (*Purg.* 24.16–18)

The association of Don Abbondio with Brunetto Latini and *Inf.* 15 is also a logical one, since, had he lived in Dante’s time, the priest could have been enumerated among the *cherci lerci* of the seventh circle:

Saper d’alcuno è buono;
de li altri fia laudabile tacerci,
che ’l tempo saría corto a tanto suono.
In somma sappi che tutti fur *cherci*
e litterati grandi e di gran fama,
d’un peccato medesimo al mondo *lerci*. (*Inf.* 15.103–108).

linguistic interpretation, see George Corbett, *Dante’s Christian Ethics. Purgatory and Its Moral Contexts* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 24, n. 20.

In *Inf.* 15, Dante adheres to medieval notions of hierarchy and maintains his respect and reverence for Brunetto despite finding him in Hell among the sinners against nature. He refuses to walk alongside his *maestro*, and bows his head reverently:

Io non osava scender de la strada
per andar par di lui; ma *l' capo chino*
tenea com' uom che reverente vada. (*Inf.* 15.43-45)

As noted above, Renzo does the same with Don Abbondio after they meet, despite the circumstances in which they had last seen one another, “*gli fece una riverenza; ché, sebbene si fossero lasciati come sapete, era però sempre il suo curato*” (p. 1017).

To return to *Purg.* 24 and its reminiscences in *Promessi sposi* XXXIII, here Forese puts an emphasis on identity,²⁵ naming the shades one by one:

Sì disse prima, e poi: “*Qui non si vieta*
di nominar ciascuno, da ch'è sì munta
nostra sembianza via per la dieta”. (*Purg.* 24.16-18)
...
Molti altri *mi nomò* ad uno ad uno
E del *nomar* parean tutti *contenti*
sì ch'io però non vidi un atto bruno. (*Purg.* 24.25-27).

As Forese does for Dante, Don Abbondio in chapter XXXIII “names” for Renzo all of the plague dead from their village. The penitents of *Purg.* 24 are pleased at having been named; Renzo, on the other hand, has great difficulty when he hears Don Abbondio rattle off the names of the dead:

- Eh eh! - esclamò don Abbondio; e, cominciando da Perpetua, *nominò* una filastrocca di persone e di famiglie intere. Renzo s'aspettava pur troppo qualcosa di simile; ma *al sentir* tanti *nomi di persone che conosceva*, d'amici, di parenti, stava addolorato, *col capo basso*, esclamando ogni momento: - poverino! poverina! Poverini! (pp. 1019-1020)

In contrast to the naming in *Purgatory*, which makes the penitents happy (*contenti*) and results in their good behavior (*non vidi un atto bruno*), Don Abbondio's naming deflates Renzo. His reaction

²⁵ But see also Valter Boggione, “«Ei si nomò»: Napoleone, Adamo e l'Anticristo. Per una lettura biblica del «Cinque Maggio»,” *Lettere Italiane* 54, no. 2 (2002): 262-85. Boggione notes the use of *nomarsi* in the reflexive and without an object in Manzoni's *Cinque Maggio*, a use almost without precedent save for Dante in *Purg.* 18.82-84 and in Tasso's *Gerusalemme liberata*.

recalls Dante-character's in *Inf.* 5, where the act of naming itself leads to mercy and a feeling of light-headedness: "Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore *udito* / *nomar* le donne antiche e ' cavalieri, / *pietà* mi giunse, e fui quasi smarrito" (vv. 70–72).²⁶ In *Inf.* 5, as in chapter XXXIII, the revelation of names induces pity. On hearing the names of the many dead, then, Renzo is anguished, and keeps his head down as if in prayer or reverence ("col capo basso"), a posture not unlike Dante-character's thoughts in *Purg.* 12.8–9 ("pensieri [...] chinati e scemi"²⁷) and that of pupil Dante in *Inf.* 15.44–45: "ma 'l capo chino / tenea." Renzo, too, communicates mercy with his "poverino! Poverina! Poverini!"

This thicket of references to the *Comedy* and in particular to *Inferno* in the context of the Lombardian hellscape of chapter XXXIII—set off by the Dantean reminiscence cited at the start of this essay (*se non qualche ombra vagante piuttosto che persona viva*)—is but one example of the emergence of Manzoni's Dantean literary memory in the novel. Indeed, there exist further connections between this very episode in *Promessi sposi* and Dante's epic. In *Inf.* 7, Virgil explains to Dante that the sinners he encounters are unrecognizable due to sin. Their careless lives resulted in their befouled appearance, which in turn makes their features indistinguishable: "la *sconoscente* vita che i fe' sozzi / ad ogni *conoscenza* or li fa bruni" (*Inf.* 7.53–54). Just as in *Inf.* 7, the encounters between Don Abbondio and Renzo in chapter XXXIII and Dante and Brunetto in *Inf.* 15 also resemble each other in that they rest on verbs such as *riconoscere* and *conoscere*, as well as derivative nouns like *conoscenza*. Recognition and mis-identification reign due to the changed appearance of the characters. In the latter the sins of the shades and their concomitant *contrappasso* cause the confusion; in the former it is a consequence of the plague and its own deleterious physical effects on those that it afflicts. When he realizes it is not Gervaso but Tonio that he meets along the road, Renzo asks his friend if he recognizes him ("Mi *riconosci*?"), before giving up ("ma non mi *riconosci* più?"), and Don Abbondio names too many dead that Renzo knew ("conosceva"). As soon as Renzo spied the figure in black along the road, he knew it was Don Abbondio: "*riconobbe* subito [la figura nera] per don Abbondio." In *Inf.* 15, Dante is recognized ("fui *conosciuto*") by Brunetto and, as with Renzo and Don Abbondio, the shade's altered visage likewise

²⁶ See Sandro Orlando, "Da Francesca a Beatrice: una nuova lettura di *Inferno* V," *Medioevo letterario d'Italia*, 3 (2006): 37–59, 40–41.

²⁷ Like Dante-character in *Purgatory* 12, Renzo and Lucia are "cheti e chinati" (p. 220) in chapter VIII as they prepare the *matrimonio a sorpresa*.

does not prevent Dante's reciprocal recognition ("conoscenza") of Brunetto. *Purg.* 23 and 24 feature a similar emphasis on *conoscere* and the rhetoric of recognition. Dante says of Forese:

Mai non l'avrei riconosciuto al viso;
ma ne la voce sua mi fu palese
ciò che l'aspetto in sé avea conquiso.
Questa favilla tutta mi raccese
mia conoscenza a la cangiata labbia,
e ravvisai la faccia di Forese. (*Purg.* 23.43-48).

Chapter XXXIII, *Inf.* 15, and *Purg.* 23 and 24 are linked by vocabularies centered on identification and surprise and exemplify lexical and structural affinities. Nevertheless, there are also *loci paralleli* that highlight important differences between the infernal meeting and Manzoni's reuse of it in *Promessi sposi*.

In *Inf.* 15, Brunetto recognizes Dante and grabs him by the arm, shouting in ecstasy "Qual meraviglia!" (*This is marvelous!*) because he is so happy to see him there. Initially, Don Abbondio does not know that it is Renzo: "Guardava anche lui; gli pareva e non gli pareva: vedeva qualcosa di forestiero nel vestiario; ma era appunto forestiero di quel di Bergamo." When the priest realizes who it is, he gestures instead "con un movimento di *maraviglia scontenta* ('*unhappy astonishment*')," as if to say, 'not this guy, the source of my troubles, again': "È lui senz'altro!" disse tra sé, e alzò le mani al cielo, con un movimento di *maraviglia scontenta*" (p. 1017).²⁸ As he does throughout, Manzoni upends the Dantean intertext by depicting the meeting between 'master' and 'pupil' as one that disturbs the former in the *Promessi sposi* as much as it contents Brunetto in the *Comedy*. Manzoni also puts the words of Dante-character in the mouth of the curate Don Abbondio. This episode, as well as numerous others, enriches Maria Gabriella Riccobono's contention that Manzoni does not use Dante in "una relazione analogica ma, nuovamente, il suo contrario, una relazione per antitesi."²⁹ It also confirms Carlo Annoni's thesis that Manzoni mined medieval and classical sources at times for "un loro reimpiogo serio" and at others for "un riuso giocoso."³⁰ Manzoni's

²⁸ The connection between this episode and the *Comedy* is made stronger by the possibility that there is also interference from *Inf.* 25.2 and Vanno Fucci's strange hand gesture in ("*le mani alzò con amendue le fiche*"). In Brunetto's *Tesoretto*, the narrator links hypocrites to the same fake sign of the cross in "making a fig" ("Credesi far la croce, ma e' si fa la fica"). See Alessandro Vettori, *Dante's Prayerful Pilgrimage. Typologies of Prayer in the 'Commedia'* (Leiden: Brill, 2019), 38-39.

²⁹ Riccobono, "La *Commedia* dantesca nei *Promessi sposi*," 117.

³⁰ Carlo Annoni, "La cultura di Manzoni: nuove ipotesi su fonti medioevale e su fonti classiche," *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 22, no. 1/3 (1993): 53-70.

Dantean rhetorical palimpsest often overturns the original context of the *Comedy*, and in chapter XXXIII it recycles parodically the meeting between Dante-character and Brunetto Latini.

Don Abbondio: l'ombra che fece il gran rifiuto

The association of Don Abbondio with a Dantean subtext ought not to surprise us, for his assimilation to the shades of *Inferno* is not limited to Brunetto in chapter XXXIII. Well before the episode in Lecco, Manzoni's Dantean palimpsest begins with the legendary pusillanimity of Don Abbondio, the parish priest at the center of the impending wedding between Renzo and Lucia.³¹ Devastating critiques of Don Abbondio's most notable vice, a lack of courage, reverberate throughout the novel. These critiques are delivered by the narrator/copyist and most memorably by Cardinal Borromeo in chapters XXV–XXVI. In chapter I, Don Abbondio is introduced as a “vaso di terracotta” among “vasi di ferro” (p. 43). The priest lacks courage, and this leads to a “carnal fear”³²: “Don Abbondio...non era nato con un cuor di leone” (p. 39). (This will be emphasized at the end of chapter XXV when Cardinal Borromeo reproaches him for exactly this defect.) Don Abbondio is “non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno” (p. 43); he became a priest in order to draw a comfortable, guaranteed income and because his family wanted him to become one. Don Abbondio refuses to come to the aid of the oppressed, in stark contrast to Padre Cristoforo, described in chapter IV as the “protettor degli oppressi, vendicatore de' torti” (p. 111). Don Abbondio, on the other hand, “[i]l suo sistema consisteva principalmente nello scansar tutti i contrasti, e nel cedere, in quelli che non poteva scansare. *Neutralità disarmata* in tutte le guerre che scoppiavano intorno a lui” (pp. 43–44). For his courageless prevarications, he recalls no one if not the very first sinners that populate the Ante-Inferno, where Dante and Virgil encounter the so-called neutral angels who in life were unable to choose sides:

E io ch'avea d'error la testa cinta,
dissi: “Maestro, che è quel ch'i' odo?
e che gent' è che par nel duol sì vinta?”
Ed elli a me: “Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro

³¹ Rodney J. Lokaj, “Manzoni, lettore di Dante in chiave comica,” 100–111, observed a strong lexical coincidence between chapter I of *Promessi sposi* and *Inf.* 1.

³² The expression is in Bernard Chandler, “Il motivo del timore nel pensiero del Manzoni e in alcuni suoi personaggi,” *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 14, no. 3 (1985): 393–99, 397.

che visser senza 'nfamia e senza lodo.
Mischiate sono a quel cattivo coro
de li angeli *che non fūron ribelli*
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro. (*Inf.* 3.31-39)

Far from being an “eroe del quieto vivere,”³³ Don Abbondio represents the sinful uses to which human reason is put. The shades in *Inf.* 3 are those who “lived without disgrace and without praise;” they maintained a neutrality that masked a selfishness (*per sé fuoro*). Don Abbondio’s refusal to marry Renzo and Lucia jibes with his efforts to appear not to side with anyone, lest he make enemies. His sin as a neutral was one of omission and not of commission.³⁴ Just as the cowards of *Inf.* 3 were neither “fedeli” (*faithful*) nor “ribelli” (*rebellious*), Don Abbondio’s stance was but a means of self-preservation:

Se si trovava assolutamente costretto a prender parte tra due contendenti, stava col più forte, sempre però alla retroguardia, e procurando di far vedere all’altro ch’egli non gli era volontariamente nemico: pareva che gli dicesse: ma perché non avete saputo esser voi il più forte? ch’io mi sarei messo dalla vostra parte. (p. 44)

He had only contempt for those who did take sides, especially for his fellow priests who not only took sides but, in what seemed to him an unnecessary risk, took the side of the oppressed. If nothing else could rouse him from his spiritual listlessness—he couldn’t be bothered to have strong opinions—it was this that did it. Don Abbondio claimed that to take sides was to damage the dignity of the sacred ministry; against only this did he preach with any vehemence. After all, the neutrals “per sé fuoro” (*were for themselves*) and Don Abbondio believed that a true gentleman “bada a sé” (*looks out for himself*):

Era poi un rigido censore degli uomini che non si regolavan come lui, quando però la censura potesse esercitarsi senza alcuno, anche lontano, pericolo. Il battuto era almeno un imprudente; l’ammazzato era sempre stato un uomo torbido. [...] Sopra tutto poi, declamava contro que’ suoi confratelli che, a loro rischio, prendevan le parti d’un debole oppresso, contro un soverchiatore potente. Questo chiamava un comprarsi gl’impicci a contanti, un voler raddirizzar le gambe ai cani; diceva anche severamente, ch’era un mischiarsi nelle cose profane, a danno della dignità del sacro ministero. E contro questi predicava, sempre

³³ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, ed. Giovanni Getto (Florence: Sansoni, 1964), 30.

³⁴ See Corbett, *Dante’s Christian Ethics*, 27-28, for a discussion of the Aristotelian idea of omission and commission in Dante.

però a quattr'occhi, o in un piccolissimo crocchio, con tanto più di veemenza, quanto più essi eran conosciuti per alieni dal risentirsi, in cosa che li toccasse personalmente. Aveva poi una sua sentenza prediletta, con la quale sigillava sempre i discorsi su queste materie: *che a un galantuomo, il qual badi a sé, e stia ne' suoi panni, non accadon mai brutti incontri.* (pp. 44-45)

In chapter XXV, Cardinal Borromeo will reproach Don Abbondio for his unwillingness to show courage and for his abandonment of his ministry:

E quando vi siete presentato alla Chiesa, - disse, con accento ancor più grave, Federigo, - per addossarvi codesto ministero, v'ha essa fatto sicurtà della vita? V'ha detto che i doveri annessi al ministero fossero liberi da ogni ostacolo, immuni da ogni pericolo? O v'ha detto forse che dove cominciasse il pericolo, ivi cesserebbe il dovere? O non v'ha espressamente detto il contrario? Non v'ha avvertito che vi mandava come un agnello tra i lupi? Non sapevate voi che c'eran de' violenti, a cui potrebbe dispiacere ciò che a voi sarebbe comandato? [...] Che sarebbe la Chiesa, se codesto vostro linguaggio fosse quello di tutti i vostri confratelli? Dove sarebbe, se fosse comparsa nel mondo con codeste dottrine? (pp. 767-777)

As a cowardly prelate who disarms himself preemptively (*neutralità disarmata*), and as a priest who accedes to the demands of Don Rodrigo's *bravi* that he not officiate—that he *refuse*, in other words—to celebrate Renzo and Lucia's marriage, Don Abbondio is an analog of the infamous shade who “fece per viltade il gran rifiuto”: “Poscia ch'io v'ebbi alcun *ricosciuto*, / vidi e *conobbi l'ombra* di colui / che fece *per viltà il gran rifiuto*” (*Inf.* 5.58-60). The shade charged with *viltade* (cowardice) in *Inf.* 3 is incarnate in Manzoni's cowardly priest, himself an *ombra vagante* in chapter XXXIII, with a history of cowardice, whom Renzo “recognized” (“*ricinobbe subito per Don Abbondio*”) upon his return to Lecco. To paraphrase Dante, later in *Promessi sposi* chapter XXXIII, Renzo “(ri)*conobbe l'ombra di colui che fece per viltà il gran rifiuto.*” After all, as Cardinal Borromeo puts it to Don Abbondio: “Domando, - riprese il cardinale, - se è vero che, prima di tutti codesti casi, *abbiate rifiutato di celebrare il matrimonio*, quando n'eravate richiesto, nel giorno fissato; e il perché” (p. 765).

'Promessi sposi' VII-VIII: Francesca, Lucia, and Absolution

Before chapters XXXIII-XXXIV, and in addition to the opening chapter, in chapters VII and VIII there redound ironic allusions to Dante. The connection between *Promesi sposi* and *Inf.* 5 in these

chapters begins with another intermediating subtext: Virgil's *Aeneid*. As Riccobono has observed, Manzoni's and Dante's references to Virgil in chapter VII and *Inf.* 5 occur during liminal moments.³⁵ In *Promessi sposi*, the characters descend towards the home of Don Abbondio; in *Inf.* 5, Dante and Virgil undertake a descent to the second circle of Hell ("Così *discesi* del cerchio primaio / giù nel secondo, che men loco cinghia / e tanto più dolor, che punge a guaio"); and in *The Aeneid*, Aeneas descends into the Underworld. Not only that, but Manzoni and Dante cite passages from the same book of *The Aeneid*. Dante's and Virgil's descent is described thus in the *Comedy*: "guarda com' entri e di cui tu ti fide; / non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!" / E 'l duca mio a lui: "Perché pur gride? / Non impedir lo suo fatale andare: / vuolsi così colà dove si puote [...]" (*Inf.* 5.19-24). In chapter VII, Manzoni describes Renzo and Lucia as traveling "Zitti zitti, nelle tenebre, a passo misurato" (p. 213).³⁶ Manzoni's description of them walking "a passo misurato" (*with measured steps*) already recalls *Inf.* 5, where Francesca and Paolo loved illicitly and without measure, without moderation ("il modo ancor m'offende"). This is all the more so if we believe, with Lino Pertile, that in Italian and Latin texts, *modo* (*modus*) frequently meant 'measure' when it referred to the immoderate nature of passionate love.³⁷

In addition to being liminal episodes, the Dantean canto and Manzoni's sequence feature types of forbidden love (one profane, one agape), as Francesca's and Paolo's dalliance breaks a marital and fraternal taboo, while Renzo and Lucia's *matrimonio a sorpresa* may not constitute a legal marriage. Both episodes of forbidden love involve the reading of a book; in Francesca and Paolo's case a book, or the misreading of a book, occasions their sin and betrayal, while Renzo and Lucia interrupt Don Abbondio while he ostensibly reads a book.³⁸ It is a parodic overturning of these Dantean

³⁵ Riccobono, "La *Commedia* dantesca nei *Promessi sposi*," 118.

³⁶ "Ibant obscuri sola sub nocte per umbram" (*Aeneid* 6.268). See Poggi Salani's commentary on p. 213, n. 82.

³⁷ Lino Pertile, "Il modo di Paolo," in *Miscellanea di studi offerta dall'Università di Urbino a Claudio Varese per i suoi novantanni*, ed. Giorgio Cerboni Baiardi, (Manziana [Rome]: Vecchiarelli, 2001), 623-33.

³⁸ The book, a panegyric on Saint Carlo Borromeo lent to him by a priest-friend, underscores Don Abbondio's own coming cowardice. Later in the novel Manzoni will praise San Carlo, as well as Cardinal Federigo Borromeo: "Nel 1580 [Federigo Borromeo] manifestò la risoluzione di dedicarsi al ministero ecclesiastico, e ne prese l'abito dalle mani di quel suo cugino Carlo, che una fama, già fin d'allora antica e universale, predicava santo. [...] Che, vivente il cardinal Carlo, maggior di lui di ventisei anni, davanti a quella presenza grave, solenne, ch'esprimeva così al vivo la santità, e ne rammentava le opere, e alla quale, se ce ne fosse stato bisogno, avrebbe aggiunto autorità ogni momento l'ossequio manifesto e spontaneo de' circostanti, quali e quanti

topoi because, while Paolo's mouth trembles due to the illicit nature of his kiss with Francesca, Lucia's "trembling" was occasioned by her goodness and lack of disposition to sin: "[il tremare] *non nasce dalla trista scienza del male*, per quel pudore che ignora se stesso, somigliante alla paura del fanciullo, che trema nelle tenebre, senza saper di che" (pp. 242–243). Paolo's trembling was a sign that he was not ignorant of what he and Francesca were doing; rather, they knew that the kiss was illicit and that, to paraphrase Manzoni, their action "nasce[va] della trista scienza del male." The sinner of *Inferno* who awaits the judgment of Minos is described as "anima mal nata" (*Inf.* 5.7) ('ill-begotten soul'), so in a sense, Lucia is "ben nata"—as Dante will describe himself in *Par.* 5.115. Lucia's is an innocent trembling that does not stem from unrepentance. Unlike Francesca, and unlike Gertrude, Lucia is not passive. Francesca is all too-willing to tell of her sad tale. Lucia, on the other hand, is able to muster only "e questo..." before Don Abbondio throws the rug over her head in order to "impedirle di pronunziare intera la formola." The infernal shade's speech is uninhibited: "'O anime affannate, / venite a noi *parlar*, *s'altri nol niega!*" (*Inf.* 5.80–81). Moreover, Francesca's speech is stridently unrepentant—in fact, she goes so far as to claim that God has abandoned her and Paolo because, unlike Dante the pilgrim, he shows them no mercy: "se fosse amico il re de l'universo, / noi pregheremmo lui de la tua pace, / poi c' hai pietà del nostro mal perverso" (*Inf.* 5.91–93).

How would Manzoni have understood this depiction of mercy in the early canti of the *Comedy*, and why the extensive recycling of infernal situations in this episode? We have at least a partial answer in his *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819), written in response to Sismonde de Sismondi's sixteenth volume of *Storie delle Repubbliche italiane del Medioevo*, published in 1818. Against the *casuisti*, Manzoni takes up the question of contrition and penance in Catholic doctrine. In chapter VIII ("Sulla dottrina della penitenza"), he writes about contrition, penitence, and absolution, and hints at how he would have received the infernal episode. Manzoni criticizes a definition of contrition that exalts speech without considering its sincerity. The fervor of the penitent does not equate to true repentance:

Chi credesse che questa [absolution] sia una questione di parole s'ingannerebbe di molto: è questione d'idee quanto nessun'altra. Fervore

si fossero, Federigo fanciullo e giovinetto cercasse di conformarsi al contegno e al pensare d'un tal superiore, non è certamente da farsene meraviglia; ma è bensì cosa molto notevole che, dopo la morte di lui, nessuno si sia potuto accorgere che a Federigo, allor di vent'anni, fosse mancata una guida e un censore" (p. 652).

non significa altro che intensità e forza d'un sentimento: suppone bensì per l'ordinario un sentimento pio, ma non ne individua la qualità: contrizione invece esprime un sentimento preciso. Attribuire quindi al fervore l'effetto di cancellare i peccati, sarebbe proporre un'idea confusa e indeterminata, e che non ha una relazione immediata con quest'effetto.³⁹

Francesca's sentimental and rhetorically-inflected retelling of her sin ("dirò come colui che piange e dice," *Inf.* 5.126) is nothing if not fervor characterized by "intensità e forza d'un sentimento." True contrition requires the penitent to hate her sin, and to resolve to sin no more. Dante makes clear in the *Comedy* that Francesca's and Paolo's contrition is surface-level: "queste parole da lor ci fuor porte" (*Inf.* 5.108). Manzoni's definition of contrition is at odds with Francesca's, and with the mercy expressed by Dante-character in *Inferno*: "è un dolore dell'animo, e una detestazione del peccato commesso, col proponimento di non peccar più."⁴⁰ In his polemic with Sismondi, Manzoni argues that intensity of sentiment (*fervore*) does *not* expiate one's sins. If Francesca were truly repentant and deserving of mercy, she could call God "amico;" instead, notes Manzoni, "[l]'uomo che trasgredisce i comandamenti di Dio, gli diviene nemico, e si rende ingiusto."⁴¹ Lucia, even though she is innocent of any sin, is *repentant* ('si pentiva') of her actions during the *matrimonio a sorpresa*: "Lucia stava stretta al braccio della madre, [...] Ora, svanito così dolorosamente quel sogno, si pentiva d'essere andata troppo avanti" (p. 242). Thus, in many ways, Lucia represents the anti-Francesca; Hell will not be her final destination. If, as Dorothy Sayers wrote, Francesca embodies "the easy yielding, the inability to say No, the intense self-pity,"⁴² Lucia is her opposite; she does not yield easily.

But it is on a lexical level that the relationship between *Inf.* 5 and *Promessi sposi* becomes most clear. There is a constellation of rhyme-words from *Inf.* 5 that appears recontextualized in the narration of chapter VIII. If we believe that prose periods can

³⁹ Alessandro Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, ed. Giorgio De Rienzo (Milan: Mondadori, 1997), 109.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 110. One critical interpretation of this episode is that Dante himself is warning about the danger of words, i.e., lyric poetry. Regardless, Manzoni emphasizes that 'words' are not enough.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Christoph Irmscher, "Reading for our Delight: Longfellow and Francesca," in *Dante in the Nineteenth Century. Reception, Canonicity, Popularization*, ed. Nick Havely (Bern: Peter Lang, 2011), 159-80, 161. Irmscher is citing from Dante Alighieri, *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine, Cantica I, Hell*, trans. Dorothy L. Sayers (Harmondsworth: Penguin, 1981), 102.

feature poetic meter within their clauses,⁴³ then the intertextuality between *Inf.* 5 and chapter VIII is further emphasized by the fact that the same rhyme-words from *Inf.* 5 become ‘rhyme-words’ in *Promessi sposi*. Here is how Manzoni describes the moments before Renzo and Lucia are to pronounce their I-dos in front of an unsuspecting Don Abbondio:

Allo stropiccio de’ quattro piedi, Renzo prese un braccio di Lucia, lo *strinse*, per darle coraggio, e si mosse, tirandosela dietro *tutta tremante*, che da sè non vi sarebbe potuta venire. Entraron pian piano, in punta di piedi, rattenendo il respiro; e si nascosero dietro i due fratelli. Intanto don Abbondio, finito di scrivere, rilesse attentamente, senza alzar gli occhi dalla carta; la piegò in quattro, dicendo: – ora, sarete contento? (p. 223)

The passage describing Lucia’s assent, somewhat against her will, though still representing a love that was Christian, innocent, and agape, features two rhyme-words from *Inf.* 5 (*strinse*, *tremante*):

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo *strinse*;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò *tutto tremante*.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo *avante*.⁴⁴ (*Inf.* 5.127–138)

⁴³ Aldo Cottonaro, “Manzoni in Purgatorio,” 536, sees poetic strategies in Manzoni’s prose, observing of a dialogue in chapter XXI between l’Innominato and his henchman Nibbio that the “dialogo [è] costruito per *coblas capofinidas*”:

“Ma che?”

– Ma... dico il vero, che avrei avuto più piacere che l’ordine fosse stato di darle una schioppettata nella schiena, senza sentirla parlare, senza vederla in viso.

– Cosa? cosa? che vuoi tu dire?

– Voglio dire che tutto quel tempo, tutto quel tempo... M’ha fatto troppa compassione.

– Compassione! Che sai tu di compassione? Cos’è la compassione?

– Non l’ho mai capito così bene come questa volta: è una storia la compassione un poco come la paura: se uno la lascia prender possesso, non è più uomo” (p. 620).

⁴⁴ Lokaj, “Manzoni, lettore di Dante in chiave comica,” 137–139, notes the lexical overlap between *Inf.* 5 and *Promessi sposi* ch. VIII. Poggi Salani mentions the “sintagma [e] la sua grande fortunat letteraria da Dante in poi” (p. 224, n. 22). Cottonaro, “Manzoni in Purgatorio, l’inordinato amore,” 538, instead sees *Inf.* 5.133–136 in chapter XXI (“[Lucia] non movendosi, se non che tremava tutta”): “Il tremore di Paolo

This is not the first time that Manzoni has made recourse to this rhyme. In one of his only works of clear Dantean descent, the derivative *terza rima* in *Del trionfo della libertà*, Manzoni uses the same rhyme in *-inse*, and indeed the same rhyme-word, *strinse*:

Quand'io vidi la Dea, che su l'immote
Maladette sorelle il cocchio *spinse*,
E su le infami cigolar le rote,
Primamente un terror freddo mi *strinse*,
Poi surse in petto con subita forza
La letizia, che l'altro affetto *estinse*. (*Del trionfo della libertà* 2.7-12)

The rhyme in *-inse* by way of *strinse* in Manzoni's *Del trionfo*, and its reappearance in *Promessi sposi* amidst an episode that overturns *Inf.* 5, demonstrates the constancy of Dante's presence in Manzoni and in the novel. The rhyme-word's connection to both Dante and to Manzoni's early lyric compositions round out Pierantonio Frate's conclusions regarding Manzoni's *Ognissanti*, that is, that the "numerosa citazioni dantesche rintracciate e rintracciabili in *Ognissanti* assumono ben altro rilievo, perché segnalano la forza pervasiva dell'unico vero modello dell'inno sacro."⁴⁵

Lucia had been a reluctant participant in the scheme to circumvent Don Abbondio's refusal to marry her and Renzo. After expressing doubts, she had to be convinced by Renzo. In her initial hesitancy, she highlighted her desire to marry Renzo legally and sacramentally without having to resort to subterfuge and dishonesty, hallmarks of the sort of profane love of which Francesca and Paolo are representative:

Io non so che rispondere a queste vostre ragioni, - diceva: - ma vedo che, per far questa cosa, come dite voi, *bisogna andar avanti a furia di sotterfugi, di bugie, di finzioni. Ah Renzo!* non abbiám cominciato così. Io voglio esser vostra moglie, - e non c'era verso che potesse preferir quella parola, e spiegar quell'intenzione, senza fare il viso rosso: - io voglio esser vostra moglie, *ma per la strada diritta, col timor di Dio, all'altare*. (p. 183)

She assents only in response to Renzo's pleading, and even then she does so hesitantly. At least for a moment she had resolved (*risolvette*) to not go through with it, even if that meant "to be separated from him [Renzo] forever" (*di star sempre divisa da lui*).

è l'aspetto somatico della tempesta emozionale, il tremore di Lucia è la manifestazione fisica dell'orrore e del terrore."

⁴⁵ Frate, "Le angustie dei santi," 79.

When she acquiesces, she is dragged (*come strascinata*) out of the house to begin the action:

Al picchiare sommesso di Renzo, Lucia fu assalita da tanto terrore, che risolvette, in quel momento, di soffrire ogni cosa, di star sempre *divisa da lui*, piuttosto ch'eguire quella risoluzione; ma quando si fu fatto vedere, ed ebbe detto: - son qui, andiamo -; quando tutti si mostraron pronti ad avviarsi, senza esitazione, come a cosa stabilita, irrevocabile; Lucia non ebbe tempo né forza di far difficoltà, e, *come strascinata*, prese *tremando* un braccio della madre, un braccio del promesso sposo, e *si mosse con la brigata* avventuriera.⁴⁶ (p. 213)

Francesca had no such fears of being separated (*divisa*) from her illicit lover:

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me *non* fia *diviso*. (*Inf.* 5.133-135)

Rather than being convinced to undertake an action she knew to be wrong, Francesca's lust allowed her to be carried away easily by her own "briga" ("ombre portate da la detta *briga* [*Inf.* 5.49]). She is passive, much like Gertrude will be in the face of sin and temptation, and her passivity emerges in the grammar of *Inf.* 5.84:⁴⁷ "vegnon per l'aere, *dal voler portate*." On the other hand, Lucia has to be encouraged by her own 'brigata': "Qui l'autore confessa di non sapere un'altra cosa: se Lucia fosse, in tutto e per tutto, malcontenta d'essere stata spinta ad acconsentire. Noi lasciamo, come lui, la cosa in dubbio" (p. 192).

When Renzo and Lucia's designs have failed, the previously-reluctant Lucia is repentant and regretful that her actions had gone too far. The above-cited passage from chapter VIII has a third 'rhyme-word' coincident with *Inf.* 5, the exact moment when Francesca recounts how she and Paolo came to be guilty of adultery and lust:

Lucia stava stretta al braccio della madre, [...] Ora, svanito così dolorosamente quel sogno, si pentiva d'essere andata troppo *avanti*. (p. 242)

'Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo *avante*', (*Inf.* 5.127-138.)

⁴⁶ Here, too, there is an echo of *Inf.* 1.136: "e *si mosse*..."

⁴⁷ Cottonaro, "Manzoni in Purgatorio," 532: "*Rispose, desse [...] retta, non voleva risolversi, ubbidì*. La colpa di Gertude è sempre la stessa: la sua passività."

As noted above, Lucia, reluctant to be married by any subterfuge, repents; Francesca, guilty of lust, is unrepentant and accuses God of abandoning her and Paolo. Moreover, the unrepentant Francesca refuses to accept responsibility for her sin, placing the blame on an anthropomorphic Love: “*Amore condusse noi ad una morte*” (*Inf.* 5.106). Dante-character seems to empathize: “Oh lasso, / quanti dolci pensier, quanto disio / menò costoro *al doloroso passo!*” (*Inf.* 5.112-114). Love (according to Francesca) and sweet thoughts and desire (according to Dante) have brought these sinners to this “woeful pass” (*doloroso passo*).

In *Promessi sposi*, after the failure of the *matrimonio a sorpresa*, Renzo and Lucia are consoled by Padre Cristoforo. In an extraordinary passage that testifies to Manzoni’s overturning of the infernal episode, the good Capuchin prays with them, after which he turns to the question of Don Rodrigo. Rather than blame their enemy, Renzo, Lucia and Padre Cristoforo *pray for* Don Rodrigo, echoing the same language employed by Dante—through Francesca and then Dante-character—in *Inf.* 5. The series of *loci paralleli* distinguishes the actions of Paolo and Francesca in *Inf.* 5 from those of Renzo, and especially Lucia:

Dopo ch’ebbero pregato, alcuni momenti, in silenzio, il padre, con voce sommessa, ma distinta, articolò queste parole: - noi vi <i>preghiamo</i> ancora per quel poveretto che <i>ci ha condotti a questo passo</i> . Noi saremmo indegni della <i>vostra misericordia</i> , se non ve la chiedessimo di cuore per lui; ne ha tanto bisogno! Noi, nella nostra tribolazione, abbiamo questo conforto, che siamo nella strada dove ci avete messi Voi: possiamo offrirvi i nostri guai; e diventano un guadagno. Ma lui!... è vostro nemico. Oh disgraziato! compete con Voi! <i>Abbate pietà di lui, o Signore, toccategli il cuore, rendetelo vostro amico</i> , concedetegli tutti i beni che noi possiamo desiderare a noi stessi. (pp. 246-247)	se fosse <i>amico il re de l’universo</i> , noi <i>pregheremmo</i> lui de la tua pace, poi c’ hai <i>pietà</i> del nostro mal perverso. (<i>Inf.</i> 5.91-93; emphases mine) <i>Amor condusse noi</i> ad una morte. Caina attende chi a vita ci spense”. Queste parole da lor ci fuor porte. (<i>Inf.</i> 5.106-108; emphases mine) Quando rispuosi, cominciai: ‘Oh lasso, quanti dolci pensier, quanto disio menò costoro <i>al doloroso passo!</i> ’ (<i>Inf.</i> 5.112-114; emphasis mine)
---	--

Whereas Dante-character comes dangerously close to condoning the sins committed by Paolo and Francesca, in evoking the same merciful language used in the *Comedy*, Manzoni’s characters pray

for, rather than excuse, the sins of “he who has brought them to this pass,” that is, Don Rodrigo. Padre Cristoforo prays to God that *He* have pity on Don Rodrigo, and that *He* make Don Rodrigo *His* friend: “Abbate *pietà* di lui, o Signore, toccategli il cuore, rendetelo vostro *amico*.” On the other hand, Francesca laments that He, God, the King of the universe, is no friend (*amico*) of her and Paolo; for if He were, He would grant peace to Dante for having pity (*pietà*) on her and Paolo’s sin: “se fosse *amico il re* de l’universo, / noi *pregheremmo* lui de la tua pace, / poi c’ hai *pietà* del nostro *mal* perverso” (*Inf.* 5.91–93). Francesca’s evocation of God and mercy is self-centered; Padre Cristoforo’s prayer, and by extension Lucia’s and Renzo’s, represents a truly authentic and Christian conception of mercy: mercy sought for one’s enemy. In contrast to Francesca, Lucia, along with Renzo and Padre Cristoforo, asks God for mercy on Don Rodrigo: “Noi saremmo indegni della vostra misericordia, se non ve la chiedessimo di cuore per lui.” Francesca’s performative act in *Inf.* 5 is highlighted by “words”: “Queste parole da lor ci fuor porte.” We are reminded of Manzoni’s emphasis in *Osservazioni sulla morale cattolica* on the inadequacy of “fervor” and “words” to expiate sin: “Chi credesse che questa [absolution] sia una questione di parole s’ingannerebbe di molto: è questione d’idee quanto nessun’altra. Fervore non significa altro che intensità e forza d’un sentimento.”⁴⁸ Even though Dante ‘corrects’ Dante-character’s reaction to Paolo and Francesca later on in *Paradise*, in *Promessi sposi* Manzoni contrasts Dante-poet’s depiction of mercy.

‘Promessi sposi’ XXXIV: Renzo, Milan, and the Ante-Inferno

We have already explored Manzoni’s Dantean rhetorical palimpsest in chapters VIII and XXXIII. The final point of comparison between *Promessi sposi* and the *Comedy* involves Renzo and another liminal moment. In chapter XXXIV, Renzo returns to Milan in search of Lucia. The episode’s associations with Dante and the *Comedy* begin immediately, for Renzo, when he meets his first living soul upon entering plague-wracked Milan, is described as a “respectful mountaineer,” another obvious borrowing from the *Comedy*:

Renzo, quando fu poco distante, si levò il cappello, da *quel montanaro rispettoso* che era. (p. 1034)

Non altrimenti stupido si turba

⁴⁸ Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, 109.

Io montanaro, e rimirando ammuta,
Quando rozzo e salvatico s'inurba,
Che ciascun'ombra fece in sua paruta. (*Purg.* 26. 67-70)

In his commentary to the 1827 edition of *Promessi sposi*, Salvatore Nigro adds another parallel between the *Comedy* and Renzo's return to Milan. After entering the city, a poor woman beseeches Renzo from the small terrace of her "casuccia isolata" ("casupola" in the 1827 edition):

«O quel giovine,» disse quella donna, «per i vostri poveri morti, fate la carità d'andare a avvertire il commissario che siamo qui dimenticati. Ci hanno chiusi in casa come sospetti, perché il mio povero marito è morto. Ci hanno chiusi in casa inchiodato l'uscio, come vedete; e da ier mattina, nessuno è venuto a portarci da mangiare. In tante ore che siamo qui, non m'è capitato un cristiano che me la facesse questa carità: e questi poveri innocenti moion di fame» (p. 1037).

Nigro highlights the *loci paralleli* between *Inf.* 33.13-75 and the tower in which Ugolino and sons were imprisoned ("e io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre" *Inf.* 33.46-47) and the infernal language used to describe the sick, or presumed sick, shut in their homes: "La fame, dietro un uscio «inchiodato», trasforma la "casupola" in luogo di dolore e di disperazione."⁴⁹ Chapter XXXIV, then, finds itself under the sign of Dante from the start.

As we have seen, Don Abbondio embodies the first sinners that Dante encounters in the Ante-Inferno, the neutrals. In chapter XXXIII, Renzo had encountered the "neutral" Don Abbondio again, in an episode filled with Dantean borrowings; here, in a Milan that has become a sort of Hell, Renzo's introduction occurs amidst a context that evokes Dante's Inferno: *strepito, suono confuso, grida, lamenti, pianger, mugolìo*:

Riavuto da quella commozione straordinaria, e mentre cerca di tirarsi in mente l'itinerario per trovare se alla prima strada deve voltare, e se a diritta o a mancina, *sente anche da questa venire un altro e diverso strepito, un suono confuso di grida imperiose, di fiochi lamenti, un pianger di donne, un mugolìo di fanciulli.* (p. 1055)

Even the bodies piled up on the *carro di morti* evoke the nude, intertwined shades of *Inf.* 3:

la più parte *ignudi*, alcuni mal involtati in qualche cencio, *ammonticchiati*,

⁴⁹Manzoni, *I promessi sposi*, ed. Nigro, 967, n. 19.

intrecciati insieme, come un gruppo di serpi che lentamente si svolgono al tepore della primavera. (pp. 1040-1041)

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
erano ignudi e stimolati molto
da mosconi e da vespe ch'eran ivi. (*Inf.* 3.64-66)

...
Ma quell'anime, ch'eran *lasse e nude*,
cangiar colore e dibattero i denti,
ratto che 'nteser le parole crude.

...
Poi *si ritrasser tutte quante insieme*,
forte piangendo, a la riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme. (*Inf.* 3.100-108)

Let us compare Manzoni's description of a disease-wracked Milan with Dante's introduction to the Ante-Inferno and then Inferno proper in *Inf.* 3 and 5. If the *lazzaretto* signifies a Manzonian analogue of the Malebolge, as Contini has argued,⁵⁰ then Renzo's time spent in Milan before entering it functions as an Ante-*lazzaretto*, and so it should not surprise us that in chapter XXXIV Manzoni has deployed the language of the Ante-Inferno:

<p>Riavuto da quella commozione straordinaria, e mentre cerca di tirarsi in mente l'itinerario per trovare se alla prima strada deve voltare, e se a diritta o a mancina, <i>sente anche da questa venire un altro e diverso strepito, un suono confuso di grida imperiose, di fiochi lamenti, un pianger di donne, un mugolio di fanciulli.</i> [Renzo] Andò avanti, con in cuore quella solita trista e oscura aspettativa. Arrivato al crocicchio, vide da una parte <i>una moltitudine confusa</i> che s'avanzava, e si fermò lì, per lasciarla passare. Erano ammalati che venivan condotti al lazzaretto; alcuni, spinti a forza, <i>resistevano in vano, in vano gridavano</i> che volevan morire sul loro letto, <i>e rispondevano con inutili imprecazioni alle bestemmie e ai comandi de' monatti che li guidavano;</i> altri camminavano in silenzio, senza</p>	<p>Noi siam venuti al loco ov'i' t' ho detto che tu vedrai le genti dolorose c' hanno perduto il ben de l'intelletto. E poi che la sua mano a la mia puose con lieto volto, ond'io mi confortai, mi mise dentro a le segrete cose. Quivi <i>sospiri, pianti e alti guai</i> risonavan per <i>l'aere senza stelle</i>, per ch'io al cominciar ne lagrimai. <i>Diverse lingue, orribili favelle, parole di dolore, accenti d'ira, voci alte e fioche, e suon di man</i> con elle facevano <i>un tumulto</i>, il qual s'aggira sempre in quell'aura senza tempo tinta, come la rena quando turbo spira. E io ch'avea d'error la testa cinta, dissi: "Maestro, che è quel ch'i' odo? e che gent'è che par nel duol sì vinta?" (<i>Inf.</i> 3.16-33)</p> <p><i>Bestemmiavano Dio e lor parenti,</i></p>
--	--

⁵⁰ Lokaj, "Manzoni, lettore di Dante in chiave cominca," 115.

<p>mostrar <i>dolore</i>, né alcun altro sentimento, come insensati; donne co' bambini in collo; fanciulli <i>spaventati dalle grida</i>, da quegli ordini, da quella compagnia, più che dal pensiero confuso della morte, i quali ad <i>alte strida</i> imploravano la madre e le sue braccia fidate, e la casa loro. Ahi! e forse la madre, che credevano d'aver lasciata addormentata sul suo letto, ci s'era buttata, sorpresa tutt'a un tratto dalla peste; e stava lì senza sentimento, per esser portata sur un carro al lazzeretto, o alla fossa, se il carro veniva più tardi. Forse, o sciagura degna di <i>lacrime ancor più amare!</i> la madre, tutta occupata de' suoi patimenti, aveva dimenticato ogni cosa, anche i figli, e non aveva più che un pensiero: di morire in pace. (pp. 1055-1056)</p>	<p>l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme di lor semenza e di lor nascimenti. (<i>Inf.</i> 3.103-105) ... Or incomincian le dolenti note a farmisi sentire; or son venuto là dove <i>molto pianto</i> mi percuote.²⁷ Io venni in loco d'ogne luce muto, che <i>mugghia</i> come fa mar per tempesta, se da contrari venti è combattuto.³⁰ La bufera infernal, che mai non resta, <i>mena li spirti con la sua rapina</i>; voltando e percotendo li molesta.³³ Quando giungon davanti a la ruina, <i>quivi le strida, il compianto, il lamento</i>; <i>bestemmian</i> quivi la virtù divina. (<i>Inf.</i> 5.25-36)</p>
---	---

There are too many instances of infernal vocabulary for it to be mere chance. Dante's first orientation to Hell is auditory: "Dissi: 'Maestro, che è quel ch'i' *odo?*'" (*Inf.* 3.32). The sky is dark: "l'aere senza stelle" (*Inf.* 3.23), and, in *Inf.* 5, Hell proper is described as "loco d'ogne luce muto" (*Inf.* 5.28). Renzo's orientation to Milan is similarly dark, and the meteorological atmosphere—"clouds that appeared to deny the sun"—matches his dark (*tetri*) thoughts. Silence predominates:

Il tempo era chiuso, l'aria pesante, *il cielo velato per tutto da una nuvola* o da un nebbione uguale, inerte, che *pareva negare il sole*, senza prometter la pioggia; la campagna d'intorno, parte incolta, e tutta arida; ogni verzura scolorita, e neppure una gocciola di rugiada sulle foglie passe e cascanti. Per di più, quella solitudine, *quel silenzio*, così vicino a una gran città, aggiungevano una nuova costernazione all'inquietudine di Renzo, e rendevan più tetri tutti i suoi pensieri. (p. 1032)

As he decides which way to go in order to find Lucia, Renzo, like Dante-character ("che è quel ch'i' *odo?*") *hears* the procession of the sick and dying before he sees them: "*sente* anche da questa venire un altro e diverso strepito." He makes out only a "suono confuso," not unlike the hideous sounds of the Inferno: "Diverse

lingue, orribili favelle, parole di dolore, accenti d'ira" (*Inf.* 3.25–26). In Milan, the sick and the dying manage *fiochi lamenti*, while in Hell Dante-character hears *voci alte e fioche* (*Inf.* 3.27), *lamenti* (*Inf.* 5.35), and bitter laments: "E io: "Maestro, che è tanto greve / a lor che *lamentar* li fa sì forte?" (*Inf.* 3.43–44). In *Promessi sposi*, Renzo encounters "lacrime amare" and "un pianger di donne;" in the *Comedy*, "pianti" (*Inf.* 3.22) characterizes Ante-Inferno and "molto pianto" (*Inf.* 5.27) reverberates in Inferno. In the *Comedy*, "le strida" (*Inf.* 5.35) e "alti guai" (*Inf.* 5.48) become, in *Promessi sposi* XXXIV, "alte strida," "grida imperiose," and the sick who "gridavano." According to Riccobono, in chapter XXXIII "[l]'effetto fonico d'indole infernale ha qui come principale elemento caratterizzante proprio l'espressione "mugghiava."⁵¹ She identifies [this verb](#) and its root *muggħ*—attested to for the first time in major Italian literature in *Inf.* 5⁵²—as occurring in *Promessi sposi* amidst violence: chapter XIII in the context of the bread riots in Milan ("il muggito"; "mugghiava"), as well as in chapter XXXIII when the *monatti* haul away Don Rodrigo after Griso's betrayal ("Tu! Tu! - *Mugghiava* don Rodrigo verso il Griso"). In chapter XXXIV, another instance of the verb *mugghiare* ('to bellow')—in substantive form—arises in an infernal context that stresses the similarities between *Inf.* 3 and 5 and *Promessi sposi*: the "mugolio di fanciulli" ('whining', usually associated with the pleating of animals). The noun *mugolio* comes from Latin *mūgĭlare*, *mūgŭlare*, the same verb that gives us the *mugghiare* characteristic of *Inf.* V and *Promessi sposi* chapters XIII and XXXIII. The depiction of the sick being driven as if they were herd animals going to the *lazzaretto* against their will augments the image of animalesque suffering and its association with *Inf.* 5: "Erano ammalati che venivan condotti al lazzaretto; alcuni, *spinti a forza*" (p. 1055).

In his book *Dante's Prayerful Pilgrimage*, Alessandro Vettori observes that, while prayer doesn't exist in the *Inferno*, what does flourish is its obverse: blasphemy, a sort of perverted or inverted prayer: "Prayer as edifying contact with God is obviously absent from hell. The damned souls are severed from salvation for eternity and have no possibility of appealing to God for assistance. The only contact with him is through cursing and blasphemy, which are

⁵¹ Riccobono, "La *Commedia* dantesca nei *Promessi sposi*," 115.

⁵² Riccobono is categorical that "la prima occorrenza in assoluto [of the verb] è quella di *Inf.* V" (114). However, it appears in Restoro d'Arezzo's *Composizione del mondo* (1282) and in Bono Giamboni's vulgarization of Brunetto Latini's *Tresor*. See *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>. (accessed 22 July 2021)

perverted forms of prayer.”⁵³ Sinners of *Inferno* are characterized by their spiritual obstinance and aversion to prayer, a reluctance to draw themselves closer to God. In *Inf.* 3 the neutrals disdain their origins by blaspheming all that is Holy—God, their parents, the human race, and their very own birth: “*Bestemmiavano Dio e lor parenti, / l’umana spezie e ’l loco e ’l tempo e ’l seme / di lor semenza e di lor nascimenti*” (*Inf.* 3.103-105). Likewise, when Dante enters Hell proper he meets the lustful who, while awaiting the boatman Charon on the shore, blaspheme God: “*bestemmian quivi la virtù divina*” (*Inf.* 5.36). In other words, in the absence of prayer, blasphemy reigns.

Cementing the intertextual connection between the vivid descriptions of Hell in the *Comedy* and the hellish Milan of chapter XXXIV are Manzoni’s beastly *monatti*, those dregs of society burdened with the unpleasant task of burning infected clothing and other belongings, as well as with transporting the sick to the *lazzaretto* and the dead to be buried. The *monatti*, like the shades of *Inferno*, are distinguished by their opposition to prayer and penchant for blasphemy. When Renzo first encounters the *carro di morti*, the *monatti* spur on the draft-horses pulling the cadaver-filled carts using whips and blasphemies (*a bestemmie*). The indifferent *monatti*, arrayed “di qua e di là,” move along (*spingendoli*) the horses and the dead just as the infernal wind (*bufera infernal*) pulls the shades of *Inf.* 5: “*così quel fiato li spiriti mali / di qua, di là, di giù, di sù li mena*” (*Inf.* 5.42-43):

Ora, mentre Renzo guarda quello strumento, pensando perché possa essere alzato in quel luogo, sente avvicinarsi sempre più il rumore, e vede spuntar dalla cantonata della chiesa un uomo che scoteva un campanello: era un apparitore; e dietro a lui due cavalli che, allungando il collo, e puntando le zampe, venivano avanti a fatica; e strascinato da quelli, un carro di morti, e dopo quello un altro, e poi un altro e un altro; *e di qua e di là, monatti alle costole de’ cavalli, spingendoli, a frustate, a punzoni, a bestemmie.* (pp. 1039-1040)

As Renzo observes the *monatti*, in a flurry of activity, going in and out of homes carrying sacks as if they were buyers at the grain market, he hears tenants crying out to them to hurry, cries to which “i *monatti* rispondevano *con bestemmie*” (p. 1049). Later, when Renzo happens upon the procession of the sick and dying being brought to the *lazzaretto*, the moribund women and children, in response to the callous blasphemies (*bestemmie*) of the *monatti*, pray and beg uselessly (*inutili imprecazioni*) to be left to die in their

⁵³ Vettori, *Dante’s Prayerful Pilgrimage*, 15.

own beds: “e rispondevano con *inutili imprecazioni alle bestemmie e ai comandi* de’ monatti che li guidavano” (p. 1055).⁵⁴ Dante’s damned find themselves reincarnated in Manzoni’s hellish Milan.

Conclusions

In *Promessi sposi* chapter VIII, Manzoni countered Dante’s depiction of mercy and Francesca’s mercy-as-excuse-to-sin with Padre Cristoforo’s prayer to God asking for mercy on one’s enemy (Don Rodrigo). Here, too, whereas the chance at redemption does not come at all in the *Comedy*—at least not in *Inferno*—Manzoni juxtaposes his Dante-inspired hellscape against the real possibility of good, of faith, hope, and charity. Immediately after the passage in chapter XXXIV that describes hell on earth, Manzoni depicts acts of love amidst the confusion: “Pure, in tanta confusione, si vedeva ancora *qualche esempio di fermezza e di pietà*: padri, madri, fratelli, figli, consorti, che sostenevano i cari loro, e gli accompagnavano con parole di conforto: né adulti soltanto, ma ragazzetti, ma fanciulline che guidavano i fratellini più teneri, e, *con giudizio e con compassione* da grandi, raccomandavano loro d’essere ubbidienti, gli assicuravano che s’andava in un luogo dove c’era chi avrebbe cura di loro per farli guarire” (p. 1056). Manzoni’s infernal Milan counts among it those whose actions represent true mercy, mercy enacted with compassion and judgement (*con giudizio e con compassione*). The plague episodes in *Promessi sposi* feature death *and* renewal, tragedy *and* hope. Yes, callousness, ignorance, and mendacity, but also characters that illumine. Like Dante, who promises to recount not just the bitterness of death, but also the beauty he encountered in Purgatory and, especially, in Paradise (“Tant’è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch’i’ vi trovai, / dirò de l’altre cose ch’i’ v’ ho scorte”), Manzoni describes the hellish landscape of plague-afflicted Lombardy so that he, too, may show the redeeming nature of Christian faith amidst tragedy. After all, without having heard the strident, discordant sounds of Hell, would the polyphonic unity of Paradise have sounded so sweet to Dante-character’s ears? In chapter XXXI, Manzoni makes mention of the heroic exploits of Padre Felice and, citing the historian Giuseppe Ripamonti, opines that Ripamonti was right: “...che d’un uomo tale [padre Felice] [Ripamonti] avrebbe dovuto ugualmente parlare, se in vece di descriver le miserie d’una città, avesse dovuto raccontar le cose che posson farle onore” (p. 951). Dante’s aesthetic

⁵⁴ Ciccarelli, “Dante and Italian Culture,” 134, calls the *monatti* “devil-like” and the *lazzaretto* a representation of “hell and death...but also a purgatorial place of rebirth.”

vision has much to recommend it to Manzoni's Catholic sensibilities, but in *Promessi sposi* the rethinking of mercy reorients it along a more orthodox axis and that avoids the theological confusion of Dante the pilgrim in Hell. Though the Romantic nineteenth century championed *Inf.* 5 in poetry, prose, and spectacle, its reemergence in Manzoni represented an overturning rather than an endorsement. Manzoni's Dantean borrowings in *Promessi sposi* testify to a surprising literary relationship between Dante's epic and the novel that, if at times antithetical, is more profound than we have acknowledged.