

Capitolo sesto

«I promessi sposi»

1. L'Introduzione

L'Introduzione ai *Promessi sposi* (così chiamata di proposito di contro all'ampoloso «proemio» dell'anonimo) è un documento fondamentale della coscienza linguistica e stilistica di Manzoni, sempre lucida nell'intero suo corso di scrittore. Abbiamo constatato, percorrendo tutte le prose manzoniane non d'invenzione - di apologetica e morale, di filosofia, di storia e politica, di teoria della letteratura, di linguistica, di comunicazione epistolare - che egli non ha rinnegato le risorse offertegli dalla tradizione letteraria, ma le ha di volta in volta adattate al genere e alla situazione; che, attingendovi, le ha adeguate ai propri procedimenti mentali e alle proprie esigenze di comportamento; e che, in forma più o meno esplicita e organica, non ha mancato di esporre le proprie idee sull'uso utile e responsabile della lingua e del suo potere. L'Introduzione al romanzo, che in parte qui trascriviamo e commentiamo, è un programma di lingua e di stile organicamente meditato; l'unico programma che lo scrittore ha dichiarato palesemente quando ha deciso di dedicarsi, con la sua prosa, a un genere a lui nuovo: d'invenzione e di narrazione. Inventivo è già il modo di presentare il programma: creando un contromodello dell'autore nell'anonimo, cioè elevando a figura poetica l'abusata figura retorica del dialogismo. All'anonimo viene attribuito e addebitato tutto ciò che Manzoni detesta nella lingua e nello stile al punto in cui è giunta la sua riflessione: nella lingua l'ibridismo, la sgrammaticatura, la disorganicità del periodo, nello stile l'abuso di concettini e figure, o la banalità, o lo sfoggio di una retorica rozza e insieme affettata; in una parola, il manierismo seicentesco italiano («il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese») elevato a simbolo della maggiore dissociazione dello strumento dalla sua coerenza interna e dalla sua retta funzione umana. Di qui la decisione di sostituire la dicitura dell'anonimo con la

propria, nella evidente convinzione di dare alla riconosciuta bellezza della storia una espressione corrispondente. Ma quale? Nonostante il dovere di render conto della manomissione dell'originale, il rifacitore della dicitura non riesce ad assolverlo, o meglio, non riuscirebbe ad assolverlo senza scrivere un libro apposito. Riesce però a farci sapere che tutte le possibili critiche al suo intervento gli si rivelarono infondate perché nascevano «dal non badare ai fatti e ai principi su cui il giudizio doveva esser fondato»; chiara allusione ai «sistemi arbitrari» sorti sulla questione della lingua e dei quali Manzoni dimostrerà, nel «*Sentir messa*» e nel *Della lingua italiana*, l'inconsistenza. In sostanza, rinunciando a spiegare in positivo, sia pure sinteticamente (come nell'Introduzione rifatta da ultimo del *Fermo e Lucia*), la sua idea di lingua e la soluzione da lui adottata nel romanzo, egli ne ha demandato al lettore il giudizio. Modo opportuno all'artista di non presentarsi chiuso dentro un'autodefinizione e di richiamare al tempo stesso il lettore all'esistenza, per lo scrittore di romanzi, di un attuale problema della lingua; genere e relativo problema per cui uno scrittore pur sensibile al positivo della tradizione, come Manzoni, non trovava modelli.

Non manca tuttavia, nel negativo del contromodello, qualche indicazione, più o meno esplicita, in positivo per il romanziere moderno: l'andamento «naturale e piano» dello stile, di per sé insufficiente, e la liceità di ricorrere, nei passi più terribili o più pietosi della storia, all'uso di «un po' di rettorica», anzi la necessità, perché quei passi la «richiedono»; a patto però che sia una «rettorica discreta, fine, di buon gusto». Non è la prima volta che Manzoni parla di eloquenza, di oratoria, di spirito oratorio, ma è la prima che tratta *ex professo* della tecnica retorica, mostrando di conoscerne le figure e i modi e di saperli esemplificare didatticamente; ed è la prima volta che, a tale proposito, egli non prende in considerazione il rigore logico o l'efficacia pragmatica di quella tecnica, ma il «buon gusto». Segno, insieme con l'accento agli idiotismi lombardi e alle eleganze spagnole, che il discorso e la parola sono divenuti per il romanzo cosa almeno in parte diversa da ciò che erano per le prose non d'invenzione; ed altro segno di ciò è il fatto che nel precedente donchisciottesco si contrappongono due lingue diverse, l'arabo di Cide Hamete Benengeli al castigliano di Cervantes, e qui due diversi stili di una stessa lingua. Finalmente, l'effettaccio della strabiliante apertura, tutto giocato sulla forma e sul formale contrasto

tra la smaccata arcaica pompa dell'anonimo e il corrente agile parlare dell'autore, che balza fuori dalla divertita parola *accidenti* come dal cappello di un prestigiatore, annuncia il superamento della fase in cui, stanco di usare una «lingua quasi morta» per la sua distanza dalla lingua parlata e per la sua tradizione colta (lettera a Fauriel del 9 febbraio 1806, qui già riprodotta e commentata), Manzoni si era appigliato alla soluzione oraziana del *verbaque provisam rem non invita sequentur*: «Quant au style et à la versification après m'être un peu tourmenté là-dessus j'ai trouvé la manière la plus facile, c'est de ne pas y penser du tout. Il me paraît qu'il est impossible d'appliquer dans le moment de la composition aucune des règles ou qu'on peut avoir apprises, ou que notre expérience peut nous fournir; que de tâcher de le faire c'est réussir à gêner sa besogne, et qu'il faut bien penser, penser le mieux qu'on peut, et écrire. Je me suis souvenu alors du *Verbaque provisam* (sic) *rem non invita sequentur*; que je trouve être la seule règle pour le style»; ma aggiungeva: «sans vouloir mettre en doute l'utilité réelle et très-grande qu'il y a dans les recherches sur les causes des beautés du style, ni les bons effets de ces études sur l'esprit de celui qui fait des vers, et sur ses vers par conséquent»¹ (lettera a Fauriel del 20 aprile 1812). C'era dunque, nel fervore della nuova poesia degl'inni sacri, la sconfessione di un'esperienza di stile già sazievolmente assimilata; e al tempo stesso il riconoscimento dei valori retorici trasmessi dalla tradizione.

L'avvicinamento ad una lingua di comunicazione è già avvertibile nel dialogo poetico delle due tragedie; ed è versificando la prima che nella lettera del 25 marzo 1816 a Fauriel il consapevole autore ebbe ad esclamare: «Que de peine on a pris souvent pour faire mal! [...] Quelle étude pour ne faire parler les hommes ni comme ils parlent ordinairement, ni comme ils pourraient parler, pour écarter la prose et la poésie, et pour y substituer le langage rhétorique le plus froid et le moins adapté

¹ «Quanto allo stile e alla versificazione, dopo essermi tormentato un poco sopra, ho trovato la maniera più facile: di non pensarci affatto. Mi pare che sia impossibile applicare, nel momento della composizione, qualcuna delle regole o che possiamo avere apprese o che ci può fornire la nostra esperienza; che cercar di farlo è compromettere la riuscita, e che bisogna ben pensare, pensare il meglio che si può, e scrivere. Io mi sono allora ricordato del *Verbaque provisam rem non invita sequentur*, che trovo essere la sola regola per lo stile»; «senza voler mettere in dubbio l'utilità reale e grandissima che hanno le ricerche sulle cause delle bellezze dello stile, né i buoni effetti di quegli studi sullo spirito di chi fa dei versi e, per conseguenza, sui suoi versi».

à produire des mouvements sympathiques!»². Ma il problema di una lingua di comunicazione apparve grave e urgente nella prosa narrativa e dialogica di un romanzo moderno, quando Manzoni dovette constatare da un lato l'oggettiva indeterminatezza dell'idea di «lingua italiana», e la inevitabile povertà reale e virtuale di uno strumento non posseduto naturalmente e non arricchibile per estensione analogica, dall'altro la conseguente mancanza, nello scrittore italiano, di quel soggettivo «sentiment pour ainsi dire de communion avec son lecteur, cette certitude de manier un instrument également connu de tous les deux»³; sentimento di comunione che la linguistica moderna ha assunto nel termine tecnico di «comunicazione». Donde, nell'impossibilità di una soluzione di lingua, la possibilità di una soluzione, sia pure approssimativa, di stile («une perfection approximative de style»), soluzione tipica della storia letteraria italiana e movente dai due fattori già individuati nella lettera a Fauriel del 20 aprile 1812 (il pensare intensamente al soggetto e il non disconoscere l'utilità dei valori retorici trasmessi dalla tradizione): «Je crois [...] qu'il faut penser beaucoup» definisce Manzoni, nella lettera a Fauriel del 3 novembre 1821, la soluzione stilistica trovata per il romanzo «à ce qu'on va dire, avoir beaucoup lu les italiens dits classiques, et les écrivains des autres langues, les français sur tout, avoir parlé de matières importantes avec ses concitoyens, et qu'avec cela on peut acquérir une certaine promptitude à trouver dans la langue qu'on appelle bonne ce qu'elle peut fournir à nos besoins actuels, une certaine aptitude à l'étendre par l'analogie et un certain tact pour tirer de la langue française ce qui peut être mêlé dans la nôtre sans choquer par une forte dissonance, et sans y apporter de l'obscurité»⁴; appello

² «Quanta fatica spesa, non di rado, per far male! [...] Quale studio per non far parlare gli uomini né come parlano ordinariamente, né come potrebbero parlare, per allontanare la prosa e la poesia e sostituirvi il linguaggio retorico più freddo e meno idoneo a produrre moti di simpatia!»

³ «sentimento per così dire di comunione col proprio lettore, quella certezza di maneggiare uno strumento egualmente conosciuto da entrambi».

⁴ «Credo [...] che bisogna pensare molto a ciò che ci si accinge a dire, aver molto letto gl'italiani detti classici e gli scrittori delle altre lingue, soprattutto i francesi, aver parlato di materie importanti coi propri concittadini, e che con ciò si può acquistare una certa prontezza nel trovare nella lingua che si dice buona quello che essa può fornire ai nostri attuali bisogni, una certa attitudine a estenderla con l'analogia e un certo tatto per prendere dalla lingua francese ciò che può essere mescolato nella nostra senza urtare per una forte dissonanza e senza apportarvi oscurità».

e ricorso al francese che, come a lingua europea di cultura, rimarrà costante anche nel Manzoni di osservanza monolingua fiorentina.

Il modello di una lingua parlata e scritta da una intera nazione, e di sicuro uso linguistico e stilistico, era per Manzoni il francese; lingua che doveva il suo carattere a motivi politici e culturali che mancavano all'Italia: l'unità politica e un centro di alta e intensa vita sociale e intellettuale, e perciò di forte attrazione e assimilazione, come Parigi. La già citata lettera a Fauriel del 3 novembre 1821 contiene un lucido confronto tra le due lingue; e merito singolare di Manzoni è di aver riproposto la questione della lingua sul fondamento di una o effettiva o virtuale unità culturale e nazionale («Una d'arme, di lingua, d'altare, Di memorie, di sangue e di cor») cercando la lingua conveniente, come lingua comune parlata e scritta, a quella unità; cercandola per vie concrete e volgendo, come lingua comune, ad una soluzione sociale, oltre che culturale. Ma occorre vedere nelle insostituibili parole della seconda Introduzione rifatta da ultimo del *Fermo e Lucia* (pp. 3-10) come lo stesso Manzoni presenta il suo programma e la prima fase dell'attuazione dichiarando il modo seguito nella riscrittura dell'anonimo. Dopo aver premesso che in Italia l'adoperare parlando, anche tra persone colte, il dialetto locale ha dato colore municipale alle opere scritte - colore meno presente in quelle di chi ha fatto uno studio particolare della lingua toscana o si è servito, per temi dibattuti in Europa, di uno stile per così dire europeo -, il narratore confessa di aver usate qua e là, sia nei dialoghi che nel racconto, parole o frasi lombarde, quando fossero comprensibili da ogni lettore italiano; e poi, deliberatamente, non reagisce alla possibile accusa di aver usato una «cattiva lingua», cioè un «composto indigesto di frasi un po' lombarde, un po' toscane, un po' francesi, un po' anche latine; di frasi che non appartengono a nessuna di queste categorie, ma sono cavate per analogia e per estensione o dall'una o dall'altra di esse», perfino peccando di arcaismo e di gallicismo in un solo vocabolo (ivi, Introd., p. 7, nn. 24-26); non reagisce, anzi ammette di avere scritto male, di scrivere male a proprio dispetto, non conoscendo il modo di scrivere bene (p. 8, nn. 31-32). Questa ammissione è importante perché vuol essere una affermazione di libertà dal purismo sia romantico che classicistico allora dominante, ma non è una ribellione al purismo di Crusca, cioè alla tesaurizzazione dell'uso toscano non solo letterario compiuta dal Vocabolario della Crusca e alla sua funzione unificatrice dell'uso letterario nazionale.

Tanto è vero che negli anni della elaborazione del *Fermo e Lucia* (1821-23) Manzoni legge e postilla la ristampa della quarta Crusca procurata a Verona da Antonio Cesari (1806-11) integrandola con spogli da «scrittori di lingua» specialmente aperti alle forme del parlato o ad influenze straniere e ricercando coincidenze toscano-milanesi, al fine di munirsi di uno strumento linguistico dotato di registri diversi e di forme grammaticali diverse a seconda dei livelli e dei tipi di comunicazione. Il fatto che Manzoni non aderisca al rigetto lombardo del Vocabolario della Crusca è un segno certo del valore primario che egli dà alla lingua letteraria alta, di tradizione toscana; valore che egli riafferma nella chiusa della citata Introduzione (p. 9, n. 43) dichiarando che c'è in Italia una lingua incomparabilmente più bella e più ricca dei dialetti «e che ha materiali per esprimere idee più generali etc. ed è, come ognun sa, la toscana»; ma subito aggiunge: «Se poi anche questa lingua, la quale fino ad una certa epoca bastava ad esprimere le idee più elevate etc. era al livello delle cognizioni europee, lo sia ancora, se possa somministrare frasi proprie alle idee che si concepiscono ora, se abbia avuto libri sempre pari alle cognizioni, se abbia seguito il corso delle idee, è un'altra quistione su la quale non ardisco dire il mio parere». Sorge qui, allo scrittore di larga e moderna cultura europea, il problema del rapporto tra la lingua letteraria italiana e la cultura contemporanea; problema che negli stessi anni si presentava a Giacomo Leopardi, il quale, sebbene lontano dal mirare a soluzioni sociali della questione della lingua, s'induceva a esortare la lingua italiana al ripudio del purismo e all'apertura al forestierismo intellettuale (cioè, con termine leopardiano, all'europeismo), pena l'esaurimento: «È doloroso, ma necessario il dire, che s'ella [l'Italia] d'ora innanzi non vuol esser la sola parte d'Europa meramente ascoltatrice, o ignorare affatto le nuove universalissime cognizioni, s'ella vuol parlare a' contemporanei, e di cose adattate al tempo, come tutti i buoni scrittori han fatto, e come bisogna pur fare in ogni modo; le conviene ricevere nella cittadinanza della lingua (bisogna pur dirlo) non poche, anzi buona quantità di parole affatto straniere. Si consoli però che tutte le nazioni, quando più quando meno, hanno avuto il medesimo bisogno, quale in un tempo, quale in un altro; l'ha avuto anche la sua antica lingua, cioè la latina» (*Zib.*, pp. 796-97, 16 Marzo 1821); «Si condannino (come e quanto ragion vuole) e si chiamino barbari i gallicismi, ma non (se così posso dire) gli europeismi,

ché non fu mai barbaro quello che fu proprio di tutto il mondo civile, e proprio per ragione appunto della civiltà, come l'uso di queste voci che deriva dalla stessa civiltà e dalla stessa scienza d'Europa» (*Zib.*, p. 1216, 20 Giugno 1821). Un importante passo del *Fermo e Lucia* ci indica appunto lo stretto rapporto, reciprocamente creativo, tra cultura e lingua: «Prima che un popolo il quale si trova in questo [del Seicento italiano] grado d'ignoranza possa produrre uomini per sempre distinti, è d'uopo che molti sorgano a poco a poco da quella universale abiezione, che riportino su gli errori, su la inerzia comune molte vittorie d'ingegno difficili, e che saranno dimenticate; che attirino con grandi sforzi le menti a riconoscere verità che sembrano dover essere volgari, che preparino agli intelletti venturi una congerie d'idee delle quali o contra le quali si possano fare lavori degni di osservazione; e che finalmente col progresso, con la esattezza, con la fermezza e perspicuità delle idee migliorino a poco a poco il linguaggio comune, dimodoché i sommi ingegni possano avere uno stromento che renderanno perfetto, ma che pure hanno trovato adoperabile, possano per quell'istinto d'analogia che ad essi soli è concesso, arrivare a quelle formole inusitate, ma chiare, ardite, ma sommamente ragionevoli, nelle quali sole possono vivere i grandi pensieri» (tomo II, cap. XI, p. 292 s., n. 24). Requisito di una grande cultura nazionale è dunque l'esistenza di un linguaggio comune, reso da menti attivissime strumento utile ai sommi ingegni per produrre quelle nuove associazioni («formole inusitate») che sono insieme creazioni linguistiche e intellettuali. Che cosa poi Manzoni intenda per linguaggio o lingua comune è spiegato lucidamente nella stessa Introduzione del *Fermo e Lucia* (p. 8 s., nn. 34-36):

[34] Che cosa poi significhi *scrivere bene* non credo che alcuno possa definirlo in poche parole, e per me, anche con moltissime non ne verrei a capo. Ecco però alcune delle idee che mi sembra doversi intendere in quella formola. [35] A bene scrivere bisogna sapere scegliere quelle parole e quelle frasi, che per convenzione generale di tutti gli scrittori, e di tutti i favellatori (moralmente parlando) hanno quel tale significato: parole e frasi che o nate nel popolo, o inventate dagli scrittori, o derivate da un'altra lingua, quando che sia, comunque, sono generalmente ricevute e usate. Parole e frasi che sono passate dal discorso negli scritti senza parervi basse, dagli scritti nel discorso senza parervi affettate; e sono generalmente e indifferentemente adoperate all'uno e all'altro uso.

[36] Parole e frasi divenute per quest'uso generale ed esclusivo tanto famigliari ad ognuno, che ognuno (moralmente parlando) le riconosca appena udite; dimodoché se un parlatore o uno scrittore per caso adoperi qualcheduna che non sia di quelle,

o travolga alcuna di quelle ad un senso diverso dal comune, ognuno se ne avvegga e ne resti offeso; e per provare che quella parola sia barbara, o inopportuna non debba frugare un vocabolario, né ricordarsi (memoria negativa che debb'esser molto difficile) che quella parola non è stata adoperata dai tali e dai tali scrittori, ma gli basti appellarsene alla memoria, all'uso, al sentimento degli altri ascoltatori, i quali fossero mille, converranno tosto del sì o del no.

È evidente che la confessione di avere scritto male il romanzo implica l'inesistenza, in Italia, di questa lingua comune (anche limitatamente ai ceti colti: «moralmente parlando»), sia sotto la specie del toscano, che non ha «seguito il corso delle idee», sia sotto altra specie unitaria; e giustifica il ricorso del narratore ad una lingua composita, non però formata da moltissimi scrittori e parlatori che gliene abbiano preparato i materiali, come a suo avviso sarebbe stato fisiologico per l'opera di un sommo ingegno in una società matura ad accoglierlo, ma da lui stesso, attingendo alla tradizione letteraria toscana, al lessico francese, fornitore di termini intellettuali a tutta l'Europa (gli europeismi di Leopardi), al lessico classico largamente penetrato, con valori moderni, nel francese, a locuzioni lombarde, e procedendo ad ardite estensioni analogiche, con due mire essenziali: 'piegare l'italiano a esprimere esattamente tutto il pensiero, sia pure il più moderno ed estraneo alla tradizione, e portarlo e mantenerlo sul fronte avanzato della lingua viva per renderlo e mantenerlo socialmente comune.

Nonostante l'ammessa, a fine provocatorio, colpa di mistilinguismo lessicale, la dicitura del *Fermo e Lucia* si rivela fundamentalmente orientata sull'uso letterario toscano, sia nel lessico che nella sintassi; questa però articolata (salvo che nelle movenze emotive o espressive) secondo l'ordine logico-progressivo assimilato dai prosatori francesi e aperta, specie nei dialoghi, agli «anacoluti» del parlato, e il lessico è scelto, secondo le possibilità di informazione dell'autore, sul fronte dell'uso vivo. Tutto ciò è frutto e di una decisione di fondo che si manterrà costante e di un intuito linguistico prodigioso; anche il criterio di usare parole o locuzioni lombarde quando fossero intelligibili ad ogni lettore italiano rivela la coscienza dell'unità romanza dei dialetti italiani e l'intento di trarne profitto a conferma e incremento della lingua viva. La lettura del *Fermo e Lucia* ci rivela così una prosa narrativa e critica (giacché le digressioni critiche del romanzo sono molte e importanti) più moderna delle contemporanee e affatto priva così della stentata

stilizzazione che affliggeva le prose puristiche come della loro cura di circonloquire concetti nuovi con parole antiche per evitare l'adozione del prestito.

Dopo la pubblicazione dei *Promessi sposi* il soggiorno fiorentino del 1827 e il contatto con l'uso della capitale toscana dettero avvio ad una fase di vera e propria inchiesta linguistica rivolta a verificare «sul campo», cioè con l'aiuto di consulenti fiorentini, la corrispondenza del lessico manzoniano a quello colto o civile, cioè non vernacolare, corrente a Firenze, specialmente nei modi di dire, che sono tanta parte della lingua parlata e del costume e che spesso hanno un significato non deducibile dai componenti del sintagma; e ciò allo scopo di conseguire quella desiderata unità vivente che togliesse alla prosa del romanzo il temuto e confessato carattere composito e artificiato. Fu la verifica per cui Manzoni pose a pietra di paragone il *Vocabolario milanese italiano* di Francesco Cherubini, cioè un dizionario di lingua parlata, e con cui gettò le basi di quella lessicografia dell'italiano parlato che poi dal suo fondatore fu detta manzoniana. Parallelamente alla revisione linguistica del romanzo secondo l'uso fiorentino, che durò circa un decennio (la seconda edizione, riveduta, è del 1840-42) maturò in Manzoni una riflessione diretta a motivare e sostenere la prassi con una rigorosa teoria della lingua. Prassi e teoria cospiravano inevitabilmente ad un fine che superava l'istanza letteraria e mirava ad una soluzione non parziale né provvisoria della questione della lingua. La preferenza data al toscano perché scritto, se non parlato, da molti, largamente noto agli italiani colti e più ricco degli altri parlari italiani, induceva a ritenerlo lingua virtualmente comune all'intera nazione; ma i concetti di lingua comune e di lingua parlata postulavano una unità istituzionale effettiva, cioè la reale presenza di un idioma naturalmente partecipato dall'intero corpo sociale; donde la finale soluzione di adottare l'uso vivo del ceto colto del più illustre e autorevole centro toscano e, con l'elevare l'uso a legislatore della lingua, l'accettazione di tutto ciò che esso ammetteva, cioè l'eliminazione di individuali e arbitrarie discriminazioni estetiche o puristiche proposte da artificiosi e arbitrari «sistemi». Questa radicale soluzione della questione della lingua, che nelle condizioni politiche, culturali e sociali di allora era l'unica linguisticamente razionale, fu per la prima volta esposta pubblicamente da Manzoni nella lettera-trattato a Giacinto Carena del 26 febbraio 1847, pubblicata nel 1850; ma non

poteva contare che sull'applicazione volontaria di singoli scrittori e sul patrocinio di istituzioni accademiche. Presso l'Accademia della Crusca, come è noto, essa non trovò accoglienza, ma esercitò una vasta influenza sullo scrivere degli italiani attraverso l'esempio dato da Manzoni nei *Promessi sposi* linguisticamente riveduti, benché in essi, per ragioni di discrezione artistica, l'adeguamento all'uso fiorentino non fosse totale. L'esempio del frequentatissimo romanzo contribuì a rendere più semplice, più chiaro, più naturale il complesso periodo italiano, ad ammodernare il lessico e la morfologia e a ridurre il forte divario tra lingua scritta e parlata, anche se non riuscì a togliere alla lingua tradizionale strutture fonetiche e morfologiche stabilmente acquisite e continuate dall'uso nazionale odierno. Una fase di risonanza e influenza sociale la proposta manzoniana ebbe nella scuola dell'Italia unita, dopo che il manzoniano Emilio Broglio, ministro della pubblica istruzione a Firenze, la fece oggetto, nel 1868, di un piano di azione politica a favore dell'unità della lingua nazionale; ma restò generalmente estranea, nella sua istanza sociale, democratica e politica e nella sua istituzionalità teorica, a generazioni di scrittori e di studiosi abituati da una tradizione umanistica a concepire la lingua nazionale come una materia plasmabile personalmente dallo scrittore e quindi come un insieme, più che di strutture, di scelte stilistiche.

Nel passo del *Fermo e Lucia* sopra citato (tomo II, cap. XI, p. 292 s., n. 24) abbiamo visto che Manzoni ammetteva che gl'ingegni vivi potessero migliorare il linguaggio comune e che i sommi ingegni potessero, superando quel grado, arrivare alle «formole inusitate» necessarie a esprimere i «grandi pensieri»; passo che ci ricorda, sul piano storiografico, le «formole splendide e potenti, che sono come la ricompensa del genio, che ha lungamente meditato» attribuite a Vico nel cap. II del *Discorso sui Longobardi* (p. 209, n. 68) e, sul piano poetico, gli «accozzi inusitati di vocaboli usati», gli «accozzi di parole inaspettati e non mai violenti», cioè le *callidae iuncturae* di Virgilio, rivelanti aspetti nuovi di cose note (*Del romanzo storico*, p. 326 s., nn. 52-57); formule ben diverse da quella che «fingendo di sciogliere o di prevenire le quistioni le più importanti, distorna la mente dal proporre e dal considerarle» (*Discorso sui Longobardi*, p. 202 s., n. 40) o che, nata da un improvviso, vasto e clamoroso consenso, si trasmette ad altre generazioni col potere appagante della

sua stessa formularità (*La Rivoluzione francese del 1789*, p. 461, n. 24), e tutt'altra cosa dai «vocaboli novi» necessariamente inventati dai «trovatori di verità scientifiche» (*Del romanzo storico*, p. 326, n. 52). Inoltre, nell'abbozzo di un trattatello sui *Modi di dire irregolari* (1825-26), Manzoni riconosce e approva che le regole grammaticali, frutto di convenzione e di abitudine, siano violate quando la violazione apporti un perfezionamento o rimedi ad una mancanza, e aggiunge: «In tutte le lingue colte c'è esempi di trasgressioni commesse volontariamente da qualche scrittore distinto, e non dico scusate, lodate da tutti, perchè vi ravvisano una riuscita di espressione felice, sincera, piena, alla quale le regole non davano il mezzo di arrivare» (*Scritti linguistici*, p. 45 s.). Ciò non è teoricamente incompatibile con la concezione manzoniana dell'uso arbitro e signore delle lingue, perché l'uso è palesemente mutabile e nell'intervallo in cui due parole o forme, la vecchia e la nuova, si contendono il campo, il parlante o scrivente può sostenere a suo libito una delle concorrenti; ma dovrà arrendersi al verdetto dell'uso quando la nuova sia divenuta più comune, cioè abbia prevalso; e questo per amore dell'unità (cfr. «*Sentir messa*», p. 260 s., nn. 8-12). Resta dunque, anche nella fase in cui Manzoni vede la lingua come istituzionalità sincronica, la possibilità dell'intervento innovativo individuale e consapevole, non solo del parlante, ma dello scrittore, al fine di migliorare il linguaggio comune; resta confermata fino in un appunto problematico della tarda vecchiaia (circa il 1871), che da un lato continua a escludere che gli scritti possano identificarsi con la lingua, dall'altro ammette che il cercare diligentemente quale parte abbiano gli scrittori nelle lingue condurrà a chiarire qual fondamento logico abbia, se mai l'abbia, l'autorità attribuita ad essi in Italia (*Scritti linguistici*, pp. 843 ss., 1096).

Dopo aver premesso questa lineare notizia della questione della lingua quale s'impose al Manzoni narratore e quale si maturò in una nuova proposta di lingua letteraria e infine di lingua comune nazionale, rinviando all'analisi di singoli passi dei *Promessi sposi* il rilevare, fuori e dentro le correzioni al testo della Ventisettana, le ragioni della lingua e dell'arte.

L'esame della seconda parte dell'Introduzione ai *Promessi sposi*, quella opposta al *pastiche* manieristico dell'anonimo e risolvete, nel tempo stesso che lo pone, il problema della «dicitura», cioè della lingua

e dello stile dell'asserita trascrizione (pp. 4-8, nn. 8-15), rivela che sul piano della tessitura testuale non ci sono stati notevoli mutamenti di struttura sintattica nel passaggio dalla prima alla seconda edizione. Sui piani invece fonetico e fonosintattico ne sono intervenuti di quelli che, per la loro frequenza e costanza, segnaliamo qui una volta per tutte: la riduzione dei dittonghi discendenti nei dimostrativi e nelle preposizioni (*quei* > *que'*, *nei* > *ne'*, *dei* > *de'*, *ai* > *a'*); l'elisione vocalica con introduzione dell'apostrofo (*come è* > *com'è*, *che è* > *ch'è*, *una abilità* > *un'abilità*, *ci erano* > *c'erano*, *si espone* > *s'espone* ecc.); l'apocope postconsonantica in combinazione sintagmatica (*trascrivere questa storia* > *trascriver questa storia*, *abbiamo voluto* > *abbiam voluto*, *risolvono le quistioni* > *risolvon le questioni* ecc.); l'eliminazione della *d* eufonica (*ad ogni* > *a ogni*; già Petrocchi, p. 3, annota la progressiva scomparsa del fenomeno e la sua limitata sopravvivenza); la riduzione del dittongo tonico *uò* dopo consonante palatale (*spagnuola* > *spagnola*), la semplificazione di grafie etimologiche (*principii* > *principi*, *dubbii* > *dubbi*): mutamenti che quasi tutti costituiscono adeguazione all'uso fiorentino ma non sono stati tutti accettati dal moderno uso nazionale, che per i più ha confermato lo stadio della Ventisetтана. Anche sul piano grammaticale è un'adesione all'uso fiorentino la sostituzione della desinenza *-a* con la desinenza *-o* nella prima persona singolare dell'imperfetto indicativo (*diceva io* > *dicevo*); e questa opzione è stata poi accolta nell'uso nazionale. Poiché era naturale che Manzoni fosse portato ad applicare in modo ipercorrettivo l'uso fiorentino non grammaticalizzato (tanto che l'orecchio toscano di Petrocchi, p. 4, rileva, a proposito del già ventisetतano *obiezion ragionevole* «Qui il troncamento d'*obiezione* non saprei dirlo necessario»), sarà da considerare di volta in volta, nell'alternanza tra la forma fonetica piena e quella ridotta, l'eventuale intento stilistico in termini di tempo del discorso o di armonia vocalica o consonantica.

È fiorentina anche la proclisi del pronome nel costrutto col verbo modale (*suol dirsi* > *si suol dire*), che ancor oggi sulla bocca dei fiorentini si avvicenda con l'enclisi (*ti voglio dire/voglio dirti*). Un caso esemplare di questo tipo di correzione è il *non so che dirvi* del cap. 16, p. 383, n. 50, in *non so che vi dire*, che Petrocchi, p. 383, giudica «forse più popolare» e noi oggi giudichiamo più fiorentino. La sostituzione di *parsa* a *paruta* è invece l'eliminazione di un evidente arcaismo

flessionale, cioè del participio debole in *-uto* della coniugazione in *e*, anticamente diffuso come parallelo alle forme *-ato* e *-ito* e persistente nei dialetti. Da notare la surrogazione dell'ausiliare *essere* ad *avere* col verbo *esistere*, entrambi attestati nei grandi dizionari con eguale significato, ma il primo dichiarato come d'uso in Petrocchi, p. 4, e unico registrato in Giorgini-Broglio e in Petrocchi, *Diz., Esistere*. Si può pertanto motivare la correzione con l'adeguamento all'uso fiorentino o prevalente, mentre l'alternanza *ho vissuto/son vissuto* doveva essere mantenuta come varianza sinonimica (cfr. «Spogli e appunti per la lingua dei Promessi sposi», *Sinonimi*, in *Scritti linguistici*, p. 33; e i passi *Così era vissuta alcuni anni*, cap. 10, p. 248, n. 81, e *Tutt'e due abbiamo già vissuto molto*, cap. 26, p. 599, n. 28).

Mutamento importante e frequente (a quanto si constata già in questo brano) è la soppressione del soggetto pronominale, la cui presenza, come si sa, è di rigore nei dialetti ma facoltativa nella lingua letteraria, dove tuttavia - lo si vede nella Ventisettesima - compare assai spesso (*si troverà egli poi...? > si troverà poi...?, diceva io fra me > dicevo tra me, a me ella era paruta > a me era parsa, noi abbiamo voluto > abbiám voluto*). In questo brano, tra le assenze originarie e quelle procurate per soppressione, restano due sole lessicalizzazioni del soggetto pronominale (*quando io avrò durata l'eroica fatica; che dicitura vi abbiám noi sostituita?*). Sul piano, infine, lessicale colpisce in primo luogo la sostituzione di *vi* con *ci* (*non vi sarebbe mai stato autore > non ci sarebbe ecc.*), mentre prima il *vi abbiám noi sostituita* è rimasto invariato. Si può sospettare che il *ci*, forma più fiorentina del *vi* (e meno letterario, più comune secondo Petrocchi, p. 5), gli sia sempre surrogato nella combinazione esistenziale col verbo *essere* (*esserci*), come parrebbe dallo spoglio di Vitale (p. 22), ma non sempre altrove (cfr. Boraschi, *vi*). Degli altri interventi lessicali alcuni mirano a quello che Vitale chiama «decrescimento della letterarietà»: a sostituire, anzitutto, forme o tipi arcaizzanti oppure nobilmente datati, talvolta anche fiorentinismi entrati nella lingua letteraria (*gramatica > grammatica, retorica > rettorica, lavorio > opera, avvisati > ammaliziati, diciferare > decifrare, quistioni > questioni*). Altri interventi, all'incontro, eliminano forme o locuzioni fiorentine di carattere troppo marcato (*gragnuola > grandine* [*gragnola* è meno comune o addirittura rara, oltre che proverbiata, cfr. Giorgini-Broglio

e Petrocchi, p. 2 s.], *manco male* > *meno male* [*manco*, sopravvissuto in locuzioni popolari col senso di «nemmeno» - *manco per sogno* ecc. -, conserva lo spento valore di «meno» nella formula *manco male* proprio in grazia della sua formularità) o usate imprecisamente (*a furia* > *a iosa*; *a furia* è postillato da Manzoni in *Postille*, p. 223, ed è sostituito con *a bizzeffe* nel racconto di fra Galdino, cap. 3, p. 71, n. 49). I più collaborano al decrescimento della letterarietà, surrogando elementi non aulici ma di trasmissione scritta, cioè d'uso riflesso, con elementi dell'uso spontaneo e corrente, attinti non esclusivamente alla parlata fiorentina e costituenti il fronte vivo e avanzato di una lingua di comunicazione che si affermerà in ambito nazionale. La postuma convalida di quel tipo di lingua e di molti di quegli elementi è appunto la riprova dell'accuratezza dell'operazione manzoniana, della sua fedeltà alle fonti naturali e del suo prodigioso intuito linguistico. Si collocano in questo settore i seguenti avvicendamenti: *fina* > *fine*, *entrambe* > *tutt'e due*, *avvertire i fatti* > *badare ai fatti*, *postele* > *messele*, *addentro* > *a fondo*, dove il primo elemento doveva suonare all'autore come di uso riflesso, e quindi sostenuto; non diversamente nelle unità fraseologiche, quali *a prima giunta* > *sul principio*, *fare un po' di mostra* > *mettere in mostra*, *ci siam data la briga di* > *ci siam messi a*, *mettendo due critiche a' capelli fra loro* > *mettendo due critiche alle mani tra loro*, *siamo stati a quello di* > *siamo stati al punto di*, *ponemmo da canto* > *abbiam messo da parte*, in alcuna delle quali l'intervento è eseguito anche a costo di rinunciare agli spunti icastici o metaforici della locuzione rifiutata. Per la sostituzione, in tutto il romanzo, parziale di *modo* con *maniera* (e quasi totale di *porre* con *mettere*) è utile consultare le *Concordanze* e il Boraschi, i quali consentono di vedere che le due parole non sono sinonimi assolutamente fungibili e che, comunque, il cambio non è eseguito quando si trovano in locuzioni cristallizzate dall'uso, rispettato da Manzoni come supremo legislatore della lingua.

Sarà facile constatare che i mutamenti manzoniani non sono innovazioni che lacerino un tessuto e un tono fondamentalmente aulici, ma ritocchi di conguaglio e di livellamento sopra un tessuto e un tono fondamentalmente medi e comuni già in partenza. Parole come *scartabellare*, *accozzare*, *sgangherato*, *raccapazzare*, *dozzinale*, locuzioni come *durar la fatica di*, *lavarsene le mani*, *sapermi male*, e gettoni come *ad onore del vero* non sono cose da stile sublime; né *prestargli fede*, per *prestar loro fede*, *non essendosi presentato alcuna obiezion ragionevole* per non

essendosi presentata ecc., ci siam data la briga per ci siam dati la briga promettevano o promettono una grammatica ortodossa, cioè logica. Si deve tuttavia guardarsi dal considerare l'impasto di questa prosa così deliberatamente dimesso da evitare di proposito un lessico intellettuale; parole come *concezzini, figure, idiotismi, solecismi*, benché pertinenti al metalinguaggio dell'Introduzione, dimostrano la disponibilità al franco uso di termini tecnici quando necessari. E la ironica *ingenuità* non va presa nell'accezione di «semplicità d'animo», primaria in Giorgini-Broglio, ma in quella di «schiettezza» che risale alla nobile origine latina.

Anche il fatto che la struttura sintattica non sia cambiata è da interpretare in senso positivo. La progressività dell'ordine sintattico in aderenza all'ordine logico, il dissertare ricorrendo da un lato alla tradizione erotematica, dall'altro alla vocazione narrativa mediante lo sdoppiamento tra lo scrivente e lo scrittore, e il conseguente procedere ora legato ora franto da modi interrogativi, interiettivi, elencativi opportunamente collocati (*Ma quando...?; Sì; ma com'è dozzinale!; E poi... e poi... E allora... Ecco qui...; Perché non si potrebbe...?; Ed ecco l'origine...; Ma che?*): tutta insomma la tecnica dell'argomentare manzoniano è già presente e matura nella Ventisettana, in una stilizzazione alleggerita cioè adeguata al genere «romanzo».

Quanto, infine, alla sintassi non logica ma retorica, che in parte risale a una tradizione artificiosa, in parte - come vedevano i sensisti - a violazioni dell'ordine logico dovute a strutture emotive, già in questo passo appare la «rettorica discreta, fine, di buon gusto» che Manzoni accettava: ripetizioni commatiche ternarie a inizio anaforico con crescendo semantico (*com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto!; nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo*), riprese asseveranti (*Ben è vero... ben è vero che...*), elencazioni a cascata.

Per un più ampio e più preciso collocamento delle scelte della Quarantana nell'uso ottocentesco, e per una sistematica rassegna della loro fortuna nell'uso nazionale è da vedere L. Serianni, *Le varianti fonomorfologiche dei «Promessi sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in «Studi linguistici italiani», XII1986, poi in L. Serianni, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989.

Il porsi, da autore di un romanzo, il problema della lingua come lingua di comunicazione significa porsi un problema a più dimensioni: comunicazione del narratore coi suoi lettori, ma anche dei personaggi

tra loro e coi loro lettori; una pluralità di registri, tutti necessariamente, nel caso di Manzoni, appartenenti alla stessa lingua comune. E significa anche far passare tutti i contenuti del mondo narrato e commentato attraverso la cruna della lingua comune, senza però perderne lo spessore e il valore; cioè usare:

[37] parole e frasi tanto famigliari ad ognuno che il parlatore triviale e l'egregio cavino dallo stesso fondo, e dopo d'averli uditi successivamente, un uomo colto senta fra di loro differenza d'idee, di raziocinio, di forza etc. ma non di lingua. [38] Parole e frasi, per finirla, tanto note per uso, e immedesimate col loro significato, che quando uno scrittore ingegnoso, per mezzo di analogia le fa servire ad un significato pellegrino, quel nuovo uso sia inteso senza oscurità e senza equivoco, ed ogni lettore vi senta in un punto e l'idea comune, e quel passaggio, quella estensione etc. che ha in quell'uso particolare. (*Fermo e Lucia*, Introd., p. 9, nn. 37-38).

Ma come viene compiuto, laddove l'elevatezza del contenuto lo rende arduo, tale prodigio? Mediante una figura di pensiero che, così com'è applicata nei *Promessi sposi*, manca nelle altre prose di Manzoni: la figura, in un'accezione nuova e complessa, dell'ironia. L'ironia - definisce Tommaseo nel *Dizionario della lingua italiana* - è «Locuzione o Parte di discorso, o Intero discorso, in cui l'uomo dice il contrario di quel che vuole sia inteso»; e un accreditato dizionario enciclopedico precisa che ironia è «dissimulazione del proprio pensiero con parole che significano il contrario di ciò che si vuol dire, con tono tuttavia che lascia intendere il vero sentimento». Ora, la dissimulazione implica il distacco dall'oggetto, distacco che è la condizione per cui la figura dell'ironia, nelle sue varie specie (bonaria o amara, lieve o pesante, arguta o beffarda), può attuarsi. E poiché Manzoni è un narratore spesso commentante, sempre giudicante, e giudicante con un giudizio che passa attraverso Dio, la dissimulazione ironica gli consente di abbassare il tono troppo teso o pungente e di planare sull'oggetto con le penne della lingua comune senza degradare il giudizio. E quando il giudizio scaturisce dal senso comune degli uomini e non è avallabile dall'autore, questi, col ricorso ad una ironia trasposta, risolve la difficoltà assegnandolo all'anonimo, che è istituzionalmente un parlante di senso e lingua comuni. Si attua così, con una dissimulazione che possiamo dire onesta, quell'ironia alternata e concertata che consente di rendere in chiave di lingua comune manzonianamente intesa la imponente partitura giudicante, cioè il significato, dei *Promessi sposi*. Ho detto «lingua comune manzonianamente intesa» e devo aggiungere «usata»;

lingua che, delineata in proposito, cioè in astratto, nella «Introduzione rifatta da ultimo» del *Fermo e Lucia*, può essere colta in concreto nella stesura della Quarantana e ricondotta al seguente canone ternario: 1. lingua attestata sull'uso vivo, lessicale e morfologico, del fiorentino civile (augurabilmente coincidente con quello di altri dialetti italiani), ma altresì sul vivo lessico intellettuale dell'Italia contemporanea, arricchito degli europeismi che la facevano partecipe della cultura internazionale; 2. ordine sintattico logicamente progressivo, di tipo illuministico, per il discorso razionale; 3. ordine inverso o retorico, non però del discorso ornamentale, ma del discorso suasivo, emotivo, espressivo, spesso presente nel parlato. Discorso, comunque, sia nei modi e movenze attinti al fonte vivo del parlato, sia nell'argomentazione o descrizione, non mai scheletrico e filiforme, ma ricco di colore e di spessore, cioè di memoria; non fosse che, possiamo dire con un paradosso solo apparente, per essere fondato sul fiorentino colto. In questa stessa Introduzione che abbiamo commentata abbiamo incontrato i prodromi di questo canone ternario, oltre alla contraffazione parodica di quella retorica pomposa che Manzoni decisamente ripudia.

Trascriviamo qui, a illuminare il cammino percorso da Manzoni, ciò che egli aveva annotato, sulla ricchezza e varietà della lingua italiana e sull'impovertimento procuratole dai grammatici normatori, in una chiosa di pieno consenso a un'osservazione delle *Annotazioni e discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron* circa un modo irregolare usato dal Boccaccio («E certamente cota' modi di dire che si dipartono un poco dalla strada comune, oltre che hanno più spirito e maggior forza, sono anche molto più graziosi e leggiadri»): «Anzi» postillava Manzoni «vi corrono di continuo. Son le grammatiche che se ne dipartono o, per meglio dire, che vi si son fatte un sentieruzzo dritto e stretto, dal quale non escon mai, nè manco guardan fuori, almeno le nostre; ed è una delle molte cagioni per cui, con una lingua così varia, così versatile, così ricca in capitale, abbiamo poi nel frutto e nell'uso quella che ognuno può vedere» (R. Amerio, *Postille del Manzoni al Boccaccio*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXII, 1956, p. 413).

trascrivere

- Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascrivere questa storia

8

. suol dirsi -----

da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire,

egli
alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla? -

deciferare
Questa riflessione dubitativa, nata nel travaglio del decifrare uno
scarabocchio che veniva dopo *accidenti*, mi fece sospender la copia,
pensare
e pensar più seriamente a quello che convenisse di fare. - Ben è vero,
diceva io fra
dicevo tra me, scartabellando il manoscritto, ben è vero che quella
gragnuola
grandine di concettini e di figure non continua così alla distesa per tutta
a prima giunta fare un po' di mostra della -----
l'opera. Il buon secentista ha voluto sul principio mettere in mostra

la sua virtù; ma poi, nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi
come è
9 tratti, lo stile cammina ben più naturale e più piano. Sì; ma com'è
come è come è
dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto! Idiotismi lombardi a
furia gramatica
iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria,
spagnuola
periodi sgangherati. E poi, qualche eleganza spagnola seminata qua e
che è nei ad
là; e poi, ch'è peggio, ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a
quei
ogni occasione d'eccitar meraviglia, o di far pensare, a tutti que' passi
richieggono retorica retorica
insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma rettorica discreta,
fine mettervi
fine, di buon gusto, costui non manca mai | di metterci di quella sua
una abilità
10 così fatta del proemio. E allora, accozzando, con un'abilità mirabile, le
disparate modo di riuscire -----
qualità più opposte, trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato,
nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo. Ecco
qui: declamazioni ampollose, composte a forza di solecismi pedestri, e
che è
da per tutto quella goffaggine ambiziosa, ch'è il proprio carattere degli

scritti di quel secolo, in questo paese. In vero, non è cosa da presentare a
lettori d'oggiorno: son troppo ammaliziati, troppo disgustati di questo
genere di stravaganze. Meno male, che il buon pensiero m'è venuto sul
principio di questo sciagurato lavoro: e me ne lavo le mani. -

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male
che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perchè, in
quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me *ella paruta*
bella, come dico; molto bella. - Perchè non si potrebbe, pensai, prender la
serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? - Non essendosi
presentato alcuna obiezion ragionevole, il partito fu subito abbracciato. Ed
ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza
del libro medesimo.

Taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'erano
sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli
fede, *noi abbiamo* abbiamo voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle
memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse
allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbii: | a ogni
passo ci abbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che
ci parve più decisivo, *abbiamo* abbiamo perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali
non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in
dubbio se fossero realmente esistiti. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di

quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe piú tentato di negarla.

13 Ma, rifiutando come intollerabile la dicitura del nostro autore, che dicitura vi abbiám noi sostituita? Qui sta il punto.

Chiunque, senza esser pregato, *rifare l'altrui lavoro si espo-*
ne ----- del suo -----
s'espone a rendere uno stretto conto della sua, e ne contrae in certo modo l'obbligazione: è questa una regola di fatto e di diritto, alla quale *pretendiamo* non pretendiam punto di sottrarci. Anzi, per conformarci ad essa di buon *noi ci eravamo proposti -----* grado, avevam proposto di dar qui minutamente ragione del modo di scrivere da noi tenuto; e, a questo fine, siamo andati, per tutto il tempo *contingenti, coll'inten-* del lavoro, cercando d'indovinare le critiche possibili e contingenti con -----

14 intenzione di ribatterle tutte anticipatamente. Nè in questo sarebbe stata *dobbiamo ad onore* la difficoltà; giacché (dobbiam dirlo a onor del vero) non ci si presentò alla mente una critica, che non le venisse insieme una risposta trionfante, di quelle risposte che, non dico *risolvono quistioni* risolvon le quistioni, ma le mutano. Spesso *a' capelli fra ----- facevamo* anche, mettendo due critiche alle mani tra loro, le facevam battere Puna dall'altra; o, esaminandole ben a fondo, riscontrandole attentamente, *erano* riuscivamo a scoprire e a mostrare che, cosí opposte in apparenza, eran *nascevano entrambe ----- avvertire i ---* però d'uno | stesso genere, nascevan tutt'e due dal non badare ai fatti e *i principii ----- fondato: poste* ai principii su cui il giudizio doveva esser fondato; e, messele, con loro *vi* gran sorpresa, insieme, le mandavamo insieme a spasso. Non ci sarebbe

15

mai stato autore che provasse così ad evidenza d'aver fatto bene. Ma
a quello di raccapezzare -----
che? quando siamo stati al punto di raccapezzar tutte le dette obiezioni
e risposte, per disporle | con qualche ordine, misericordia! venivano a
Il che veduto, ponemmo da canto -----
fare un libro. Veduta la qual cosa, abbiám messo da parte il pensiero,
valide
per due ragioni che il lettore troverà certamente buone: la prima, che un
libro impiegato a giustificarne un altro, anzi lo stile d'un altro, potrebbe
parere
parer cosa ridicola: la seconda, che di libri basta uno per volta, quando
non è d'avanzo.

2. Situazione del racconto

L'avvio del romanzo è una inscenatura topografica per la quale Manzoni mette a frutto la plasticità e continuità del grande periodo italiano. Le ampie, sinuose, lente strutture sintattiche e retoriche della prima parte (p. 9, nn. 1-3) hanno funzione spaziale e mimetica, servono a materiare l'aspetto geologico del paesaggio. Si noti la forza deittica dell'attacco (*Quel ramo...*) che annuncia e regge la progressione sintattico-semantiche della descrizione, scandita dalla punteggiatura in nuclei successivi; si noti la varia plasticità delle dittologie sostantivali o aggettivali, sia alternative che cumulative (*tutto a seni e a golfi; a seconda dello sporgere e del rientrare; corso e figura; in nuovi golfi e in nuovi seni; lunga e vasta giogaia; pendio lento e continuo; in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate; ghiaia e ciottoloni; campi e vigne*); e non si trascuri l'energia lessicale, a cominciare da quel negativo *non interrotte* (*catene non interrotte di monti*) anziché un positivo *continue*, e biverbato anziché univerbato (*ininterrotte*), né la preferenza, ove occorra, dell'ordine percettivo su quello logico della frase (*non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti*). Nella seconda parte (p. 10 s., nn. 4-7), dove di naturale si fa abitato e partecipato, il paesaggio attraverso un personaggio strumentale, il

viandante, assume una mobilità prospettica che in una forte tramatura verbale inserisce strutture nominali presentative (*Dove un pezzo, dove un altro, dove...; di qua... di mano in mano... di là... poi... poi*), e suscita apparizioni e sparizioni improvvise mediante l'imprevedibile insorgenza, nel periodo, di gerundive assolute. Ma il viandante, cioè l'autore stesso, è un commutatore, oltre che descrittivo, psicologico. Parlando per lui, ma in realtà per sé stesso ricordante ed evocante, il descrittore s'immerge nel paesaggio fino al punto di sostituire a un lessico prevalentemente geografico un lessico prevalentemente percettivo e, alla fine, umanizzante (*l'amenò, il domestico di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio*), sì che la solennità iniziale acquista un accento familiare. La obiettività descrittiva, che risale al naturalismo settecentesco, è perciò relativa, in quanto questo paesaggio non è di scoperta, ma di memoria; e non poteva essere di fantasia, che sarebbe stato incongruo alla storicità del romanzo, la quale doveva manifestarsi senza equivoci fin dall'inizio, anzitutto nei riferimenti cronotopici, come poi nel costume e nella sua documentazione. Rende però singolare questo paesaggio - in un romanzo dove il paesaggio è in funzione delle situazioni e dei personaggi - il fatto che qui esso si afferma come presenza assoluta e come l'unico aiutante della ricca e duttile orditura predicativa. Assolutezza che gl'impedisce di accogliere se non per contrasto l'entrata in scena di don Abbondio, la quale nell'a capo «Per una di queste stradicciole tornava bel bello...» gli si oppone con drastico effetto riduttivo. In realtà esso apre e colloca tutto il romanzo, che come ha per protagonisti umani i due umili valligiani, così ha per vero e costante teatro i monti e la campagna di Lecco anziché la torbida Milano; e se nella naturale e umana sua purezza iniziale appare già contaminato dal sopruso e dalla prepotenza (p. 10, n. 4), nel corso del racconto, disperatamente odepórico e migratorio, diviene il tema profondo del paradiso perduto.

L'assolutezza del paesaggio proemiale e il ricorso al grande periodo italiano hanno certo cospirato a sottrarre alla revisione del tessuto lessicale compiuta per l'edizione del Quaranta alcuni elementi che contribuiscono al tono di pacata solennità dell'insieme. La conservazione di un *ivi*, di un *discernere* (sostituito in cap. 8, n. 91), di un *tosto* (sempre sostituito altrove) e dell'arcaismo *terra* nel senso di «Città o Luogo murato» (Tommaso-Bellini), ripetuto tre volte

quando gli sono contigue specificazioni vive quali *borgo*, *città*, *paesetti*, non può tuttavia contrappesare le numerose correzioni linguistiche di cui segnaliamo le più significative. *Riviera*, forse perché di uso locale («*La Riviera de Lecch*, La Riviera di Lecco») ci dà appunto Cherubini² sotto *Riviera*) è sostituita con *costiera* e con *costa*, più conveniente al senso di pendio montano (Petrocchi, *Commento*); *ricomincia* col più fiorentino (e secondo Petrocchi più volgare) *rincomincia*; l'antiquato (e più volgare, Petrocchi) *state* col più corrente *estate*; *quivi*, propriamente «li, là», meno propriamente «qui», viene rettificato, disambiguato e ammodernato in *qui*; l'espressivo *si dirompe*, detto della costa, si normalizza in *si rompe*, e così *allentarsi*, detto dell'acqua, in *rallentarsi*; i dotti e tecnici *interciso*, *espanso* si banalizzano in *tagliato* e *allargato*, l'aulico *acclivi* viene soppresso; i cristallizzati *rispondere a* (*settrione*), *pressoché*, *tratto*, *banda* si sciolgono in *guardare a*, *quasi*, *pezzo*, *parte*, e le locuzioni *tratto tratto* e *a ogni tratto di mano* in *ogni tanto*, *a ogni passo*, adagiandosi sul piano fluido della correntezza. Per *rispondere a* > *guardare a* Manzoni sembra non aver tenuto fede alla propria distinzione sinonimica «La fronte, un lato d'una casa *risponde* in un luogo, la finestra *guarda*, la porta *riesce*, la strada *mette*» («Spogli e appunti per la lingua dei *Promessi sposi*», *Sinonimi*, in *Scritti linguistici*, p. 34), mentre per *tratto tratto* > *ogni tanto* pare esser passato, in cerca di un equivalente nell'uso fiorentino vivente del «volgar milanese *A luogo a luogo*, *A sito a sito*», attraverso il suggerimento di Cioni e Niccolini: «'Di tanto in tanto' serve così al tempo come al luogo, ma più comunemente a quest'ultimo» (ivi, p. 104). Meraviglia la rinuncia a un elemento della toponomastica milanese, *bastioni*, sostituito con *mura* e invece mantenuto in cap. 11, p.

274, n. 58; cfr. Cherubini², *Bastion*. La parola *terrapieno* va evidentemente intesa come termine non d'ingegneria fortificatoria (qual è in cap. 34, p. 784, n. 3 a proposito delle mura di Milano) ma d'ingegneria viaria. Non trascurabile un intervento sintattico: la combinazione *aperti terrapieni* è commutata in *terrapieni aperti*, secondo l'ordine logicamente progressivo che Manzoni adotta largamente nella Quarantana, dentro il quale la posposizione dell'attributo specificante, con forza predicativa, si distacca dall'anteposizione dell'epiteto esornante, molto frequente e spesso di valore ambiguo nella tradizione letteraria.

Quanto ai costrutti si notino: *somigliare a una sega* invece di *somigliare una sega* (questo più conveniente alle persone, secondo

Petrocchi; Giorgini-Broglio definisce il primo come «essere simile», il secondo come «averci somiglianza»); *i fatti che prendiamo a raccontare* invece di *i fatti che impendiamo di raccontare*, dove il verbo era troppo solenne e il costrutto con *di* antico. Il cumulo preposizionale *in sulle rive*, che a Petrocchi sembra volgare, e Leopardi sentiva poetico, si normalizza *sulle rive* (Manzoni, *Postille*, p. 251, aveva postillato *l'in su* di Crusca osservando che «relativo a luogo in qualche locuzione speciale significa prossimità: in sulle porte. Varchi Ercol. sul principio», e Grossi ha notato due volte *d'in sul* del Boccaccio negli spogli toscani per il «*Sentir messa*», *Scritti linguistici*, p. 385 s.).

1 Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, ^{viene} vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera ^{riviera di} *rincontro* ----- dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ^{ricomincia} ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, ^{lasciano} lascian l'acqua distendersi ^{allentarsi} e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni. La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san | Martino, l'altro, con voce lombarda, ^{Resegone} il *Resegone*, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talchè non è chi, al primo vederlo, purchè sia di fronte, come per esempio di ^{dai bastioni -----} su le mura di Milano che ^{rispondono verso} guardano a settentrione, non lo ^{con un semplice indizio -----} discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giojaia,

dagli altri monti di nome piú oscuro e di forma piú comune. Per un buon 3
 tratto ^{riviera} pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in ^{dirompe}
 poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due ^{dei}
 monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, ^{interciso} tagliato dalle foci de'
 torrenti, ^{pressochè} è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse ^{vigneti, sparsi -----}
 di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su
 per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al 4
 territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene
 in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa: un gran ^{egli}
 borgo al giorno d'oggi, e che s'incammina a ^{diventare} diventar città. Ai tempi
 in cui accaddero i fatti che ^{prendiamo di -----} prendiamo a raccontare, quel borgo, già
 considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'^{di alloggiare} alloggiare
 un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di
 soldati ^{spagnuoli} spagnuoli, che ^{insegnavano} insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne
 del paese ^{accarezzavano} accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito,
 a qualche ^{padre} padre; e, sul ^{finire della state -----} finir dell'estate, non ^{mancavano} mancavan mai di spandersi
 nelle vigne, per ^{diradare le uve ---} diradar l'uve, e alleggerire a' ^{ai} contadini le fatiche della
 vendemmia. Dall'una all'altra di quelle terre, dall'^{dalle alture} alture alla riva, da un 5
 poggio all'altro, correivano, e corrono tuttavia, strade e stradette, **più o**
men ^{piane, tratto tratto -----} ripide, **o** ^{fra} piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, donde,
 levando il guardo -----
 alzando lo sguardo, non iscoprite che un pezzo di cielo e qualche vetta

tratto tratto ---- aperti terrapieni; ----- quivi
 di monte; ogni tanto elevate su terrapieni aperti: e da qui la vista spazia
 per prospetti piú o meno estesi, ma ricchi sempre e sempre qualcosa
 nuovi, secondo che i diversi punti piglian piú o meno della vasta scena
 circostante, e secondo che questa o quella parte campeggia o si scorcia,
 6 spunta o sparisce a vicenda. Dove un pezzo, dove un altro, dove una
 lunga distesa di quel vasto e variato specchio dell'acqua; di qua lago,
 chiuso all'estremità o piuttosto smarrito in un gruppo, **in** un andirivieni
 di montagne, e di mano in mano piú allargato tra altri monti che si
 spiegano, a uno a uno, allo sguardo, e che l'acqua riflette capovolti,
 co' paesetti posti sulle rive; di là braccio di fiume, poi lago, poi fiume
 ancora, che va a perdersi in lucido serpeggiamento pur tra' | monti che
 l'accompagnano, degradando via via, e perdendosi quasi anch'essi
 7 nell'orizzonte. Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli,
 vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiate le falde, vi
 svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilevate,
 mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contornandosi in gioghi ciò
 che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparendo in vetta ciò che
 poco innanzi vi si rappresentava sulla costa: e l'ameno, il domestico
 di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio, e orna vie piú il
 magnifico dell'altre vedute.

3. Il ritratto di Lucia

Il ritratto di Lucia in veste nuziale (cap. 2, p. 51 s., nn. 55-57) è uno dei ritratti in costume scampato alla drastica riduzione del figurale e del pittoresco che abbondava nell'abbozzo.

Lucia usciva in quel momento tutta atillata dalle mani della madre. 55
facevano
Le amiche si rubavano la sposa, e le facevan forza perchè si lasciasse vedere; ed ella si andava -----
vedere: e lei s'andava schermendo, con quella modestia un po' guerriera
foresi
delle contadine, facendosi scudo alla faccia col gomito, chinandola sul busto, e aggrottando i lunghi e neri sopraccigli, mentre però la bocca si apriva al sorriso. I neri e giovanili capelli, spartiti sopra la fronte, 56
al di sopra della
s'apriva al sorriso. I neri e giovanili capelli, spartiti sopra la fronte, 56
ravvolgevano
con una bianca e sottile dirizzatura, si ravvolgevan, dietro il capo, in cerchi molteplici di trecce, trapunte da lunghi spilli d'argento, che scompartivano dei
si dividevano all'intorno, quasi a guisa de' raggi d'un'aureola, come del milanese ----- alla gola
ancora usano le contadine nel Milanese. Intorno al collo aveva un vezzo granate alternate -----
di granati alternati con bottoni d'oro a filigrana: portava un bel busto di broccato a fiori, con le maniche separate e allacciate da bei nastri: spesse e minutissime pieghe
una corta gonnella di filaticcio di seta, a pieghe fitte e minute, due calze pur di seta -----
vermiglie, due pianelle, di seta anch'esse, a ricami. Oltre a questo, 57
che era di
ch'era l'ornamento particolare del giorno delle | nozze, Lucia aveva quello quotidiano d'una modesta bellezza, rilevata allora e accresciuta dipingevan sul volto -----
dalle varie affezioni che le si dipingevan sul viso: una gioia temperata

da un turbamento leggiero, quel placido accoramento che si mostra di
 ora ad ora ----- scomporre
 quand' in quando sul volto delle spose, e, senza scompor la bellezza, le
 dà un carattere particolare.

Ma un ritratto come questo è figura, non figurino; lo impedisce il moto esteriore-interiore del personaggio. La causa efficiente del moto di Lucia, del suo schermirsi dagli apprezzamenti delle donne, è la *modestia*; e *modesta* è la sua bellezza. Se vogliamo definire *funditus* questo capitale concetto della morale e dell'etica manzoniane, dobbiamo ricorrere alla *Morale cattolica* (1819, p. 417, n. 16), secondo cui la modestia è «l'espressione della umiltà, il contegno d'un uomo, il quale sente ch'egli è soggetto all'errore ed al traviamiento, e che tutti i suoi pregi sono doni ch'egli può perdere per la sua debolezza e corruttela»; in parole più adatte alle persone semplici «è l'umiltà ridotta in pratica» (p. 419, n. 18). Se, invece, vogliamo rifarci, con l'aiuto delle *Concordanze* e del Boraschi, ai luoghi dei *Promessi sposi* dove la modestia è nominata, dobbiamo tener presente la tendenza del romanzo a ridurre la varietà lessicale sia con l'adottare parole familiari alla competenza attiva o passiva dei lettori e dei personaggi, sia col ripeterle in situazioni simili riassorbendo le possibili varianti sinonimiche nella polisemia del vocabolo; la tendenza insomma propria dell'uso comune. Vediamo allora che *modestia* e *modesto* coprono un'area sinonimica che va dal *modus* morale al *modus* comportamentale, entrambi esposti all'ironia eufemistica dell'autore (già nell'avvio del romanzo abbiamo incontrato l'uso antifrasticamente ironico di *modestia* come oggetto degli insegnamenti che la guarnigione spagnola di Lecco impartiva alle fanciulle e alle donne del paese, cap. 1, p. 10, n. 4). Nel ritratto di Lucia la modestia è chiamata in campo due volte: la prima sotto specie di sostantivo, predicato da un attributo posposto (*guerriera*) di efficacia pari alla novità associativa, *callida iunctura* che costituisce la più forte nota metaforica del brano; la seconda sotto la specie di aggettivo epitetico, anteposto al sostantivo *bellezza* per introdurre una qualificazione essenziale senza scapito della centralità informativa; tanto essenziale che questo è l'unico caso, nei *Promessi sposi*, in cui

il sostantivo *bellezza* appare preceduto da un attributo. Quanto ai significati, quello di *modestia* denota il ritegno interno ed esterno della genuina Lucia; quello di *modesta (bellezza)* non è quantitativamente riduttivo, ma positivamente qualificativo, caratterizzando una bellezza non svincolata e insolente, ma ancorata all'armonia interiore, e quindi accessibile, in ragione delle affezioni nuziali, alla grazia. Per il restante lessico la solita metamorfosi riduttiva di complessità, rarità, rango, e anche di specificità: *al di sopra della fronte* > *sopra la fronte*, *trapunte* > *trapassate, si scompartivano* > *si dividevano, pur di seta* > *di seta anch'esse, sul volto* > *sul viso* («Qui nel fatto particolare di Lucia *volto* sentiva del letterario; mentre sta bene sotto, parlando delle spose in generale», Petrocchi), *ad ora ad ora* > *di quand'in quando*; oppure la sostituzione di lombardismi (*foresi, granate*) con elementi fiorentini (*contadine*, già presente poco dopo, e *granati*). Anche *dì*, mutato in *giorno* qui e quasi totalmente altrove, può ritenersi un lombardismo, essendo forma prevalente nella parlata milanese (Cherubini², *Dì e Giorno*), e a Firenze sopravvivendo soltanto in proverbi e locuzioni (Giorgini-Broglio, *Dì*; Manzoni infatti lo conserva in «lo concio per il dì delle feste», cap. 11, p. 256, n. 8). Sulla maggiore frequenza d'uso di *giorno* a Firenze e sull'attenzione all'uso locuzionale dei due sinonimi non mancano appunti negli *Scritti linguistici*, a partire dalla verifica dell'uso toscano di Cioni e Niccolini (p. 86). Si noti infine che la trama fittissima del setaccio manzoniano, giungente fino ad integrare il costrutto *oltre questo in oltre a questo* (unico attestato dal Giorgini-Broglio per il soggiungere un'altra cosa a quella già detta), non è garanzia di uniformità: tanto, infatti, nella locuzione citata che fuori di essa Manzoni continua ad alternare il costrutto senza cumulo preposizionale a *oltre a* e *oltre di*. Sintatticamente è da osservare che *a spesse e minutissime pieghe* diviene *a pieghe fitte e minute*, adeguandosi alla proprietà specificante dell'altra nomenclatura tecnica dell'abbigliamento; e che caratteristica di questi ritratti in posa manzoniani (si guardino quello esemplare di Gertrude e quello dei due bravi all'inizio del romanzo) è l'assenza dei costrutti nominali presentativi, istituzionali nella descrittiva moderna. Né è da trascurare la sostituzione del pronome soggetto *ella* con *lei (ed ella si andava schermendo* > *e lei s'andava schermendo)*, che dà un effetto di contrasto accentuante il valore avversativo della *e* precedente. Non senza efficacia stilistica ai fini della icasticità delle immagini del quadro

e della loro più o meno spiccata o legata successione è la scansione prodotta dall'interpunzione manzoniana: si guardi in particolare il periodo che comincia *I neri e giovanili capelli*, dove, passando da una immagine in movimento ad una immagine frontale ferma, la fitta virgolatura sottolinea il trapasso suddividendo le unità logiche del periodo in nuclei sintagmatici che costituiscono i componenti figurativi del ritratto in posa.

4. I pareri di Agnese, di Perpetua e di Renzo

Nel parere di Agnese (cap. 3, p. 57 s., nn. 9-11) parla il buon senso del debole «integrato» che deve aiutarsi da sé stesso e aiutare i più giovani con le risorse del conforto, dell'esperienza e di un'astuzia espedientistica mista ad ingenuità fiduciosa. Donde l'appello alla propria maggiore conoscenza di un mondo accettato com'è, e il ricorso a quegli stereotipi mentali e linguistici che tramandano la saggezza e la persuasione popolare. La scelta degli stereotipi (modi di dire, proverbi, appelli, esortazioni, interiezioni) è in Manzoni attentamente commisurata alla cultura e al carattere dei personaggi. Anziché evitare i gettoni, le formule, i sintagmi insomma fossilizzati, risolvendoli in sintagmi liberi e facendo rivivere le figure offuscate o spente dall'uso, Manzoni ha cura di sceglierli, per le battute dei suoi popolani, nella forma più consona alla loro passività linguistica, cioè più trita e più frusta, che, nel caso più felice, è la più diffusa, quella appunto in cui l'uso fiorentino coincide con l'uso del milanese e di altri dialetti. Il realismo manzoniano è anche linguistico, nel senso di rispetto sia delle strutture proprie della lingua istituzionalmente prescelta (e come tali sanzionate dalla comunità), sia delle pertinenze dei livelli di lingua ai livelli dei parlanti. Manzoni insomma, che dopo Dante ha dato all'Italia una proposta linguistica nuova, non si pone, nella prosa, come creatore ma come produttore di lingua.

ricadde nel pianto: e tutti e ----- atteggiati d'un
Lucia si rimise a piangere: e tutt'e tre rimasero in silenzio, e in un
dei
abbattimento che faceva un tristo contrapposto alla pompa festiva de'
loro abiti.

«Sentite, figliuoli; date retta a me,» disse, dopo qualche momento, 10
sono
Agnese. «Io son venuta al mondo prima di voi; e il mondo lo conosco
di troppo
un poco. Non bisogna poi spaventarsi tanto: il diavolo non è brutto
come e' paiono
quanto si dipinge. A noi poverelli le matasse paion piú imbrogliate,
sappiamo trovare -----
perchè non sappiam trovarne il bandolo; ma alle volte un parere, una
parolina d'un uomo che abbia studiato... so ben io quel che voglio dire.
Lecco,
Fate a mio modo, Renzo; andate a Lecco; cercate del dottor Azzecca-
garbugli, raccontategli... Ma non lo chiamate cosí, per amor del cielo: è
mo egli
un soprannome. Bisogna dire il signor dottor... Come si chiama, ora ?
chiamano
Oh to'! non lo so il nome vero: lo chiaman tutti a | quel modo. Basta,
cercate di quel dottore alto, asciutto, pelato, col naso rosso, e una voglia
di lampone sulla guancia. »

«Lo conosco di vista,» disse Renzo.

quegli è un uomo -----
«Bene,» continuò Agnese: «quello è una cima d'uomo! Ho visto io piú 11
impacciato come un pulcino ----- che
d'uno ch'era piú impicciato che un pulcin nella stoppa, e non sapeva
darsi del capo -----
dove batter la testa, e, dopo essere stato un'ora a quattr'occhi col dottor
Azzecca-garbugli,
Azzecca-garbugli (badate bene di non chiamarlo cosí!), l'ho visto, dico,
doveva io
ridersene. Pigliate quei quattro capponi, poveretti! a cui dovevo tirare il
pel ---- questa sera
collo, per il banchetto di domenica, e portateglieli; perchè non bisogna mai
andare colle ----- vuote da quei ----
andar con le mani vote da que' signori. Raccontategli tutto l'accaduto; e
egli
vedrete che vi dirà, su due piedi, di quelle cose che a noi non verrebbero
in testa, a pensarci un anno. »

Il discorso di Agnese comincia con un appello vocativo, seguito da una esortazione (*Sentite, figliuoli: date retta a me*) motivata con l'anzianità, che di una compiaciuta esperienza (*Io sono venuta al mondo prima di voi; e il mondo lo conosco un poco*; la parola dotta *esperienza* non compare mai nelle battute dei *Promessi sposi*) si fa forte a incuorare un moderato ottimismo (*il diavolo non è brutto quanto si dipinge*). Poi la candida fiducia dell'analfabeta esalta la capacità dell'uomo colto di trovare il bandolo delle matasse che ai poverelli paion più imbrogiate, ed espone l'espedito tattico (*Fate a mio modo, Renzo; andate a Lecco; cercate il dottor Azzecca-garbugli, raccontategli...*). Ma la fragile sinderesi dell'argomentare popolano s'incepisce in rispetti umani che rompono il filo del discorso (*Ma non lo chiamate così, per amor del cielo*), che poi riparte col probante conforto dell'autopsia (*Ho visto io più d'uno...*). E infine l'improvviso passaggio all'ordine operativo ribadisce, suasiamente, la sudditanza dei poveri ai signori e degli'ignoranti ai dotti (*Pigliate quei quattro capponi [...] non bisogna mai andar con le mani vote da que' signori [...] Vi dirà, su due piedi, di quelle cose che a noi non verrebbero in testa, a pensarci un anno*).

Il processo psicomentale del parere di Agnese è, nel quadro di un concreto ma «integrato» buon senso, esemplare. Ed esemplare ne è l'attuazione verbale, a partire dalla retorica assiomatica dell'avvio (*Io sono venuta al mondo prima di voi ecc.*) fino alle massime proverbiate (*il diavolo non è brutto quanto si dipinge*, familiare ai milanesi e ai fiorentini, cfr. Cherubini², *Diàvol*) e ai modi di dire: *trovare il bandolo della matassa (imbrogliata)*, che con parole in parte diverse è presente a Milano (*cattagh l'ascia, fà el bander in l'ascia, imbrojalla-sù, ingarbiass l'ascia*; cfr. Cherubini^{1 e 2}, *Ascia e Imbrojà*), *una cima d'uomo (scima d'omm, Cherubini², Scima*, e cfr. gli spogli toscani di Grossi per il «*Sentir messa*» in Manzoni, *Scritti linguistici*, pp. 412 e 419); *più impicciato che un pulcin nella stoppa (imbroiaa come on poresin in la stoppa, Cherubini^{1 e 2}, Poresin)*, e *pulcin nella stoppa* appare negli spogli di Rossari per i primi *Promessi sposi*, *più impacciato che un pulcin nella stoppa* negli spogli toscani di Grossi per il «*Sentir messa*» (*Scritti linguistici*, pp. 26 e 379; e *impicciato* è corretto su *impacciato* della Ventisettana); *non sapeva dove batter la testa (Batt o Dà el coo in del mur*, o, più vicino anche semanticamente al *darsi del capo* della Ventisettana, *Dà el coo* «Dar del capo o Dar di capo... Appigliarsi a

qualche partito», Cherubini², *Cóo*); *andar con le mani vote; su due piedi* (*sui duu pee*, Cherubini^{1 e 2}, *Pè*); *venire in testa; pensarci un anno* (misura proverbiata di eccesso temporale). Adeguati sono anche i singoli fatti lessicali: l'abbassamento del livello, nelle correzioni all'introduzione narrativa, per omologarlo al contesto delle battute (*Lucia ricadde nel pianto* > *Lucia si rimise a piangere; atteggiati d'un abbattimento* > *in un abbattimento*); lo spontaneo e intenso appello *sentite* (anziché *udite*), il familiarissimo fiorentinismo *date retta a me* (invece del *dare ascolto* in uso nell'italiano di Lombardia (suggerimento di Cioni e Niccolini, 1827, in *Scritti linguistici*, p. 80; *dà a trà* nel dialetto milanese, Cherubini^{1 e 2}, *Dà e Trà*); la magica quanto necessaria *parolina*. Si noti anche il mantenimento di *pigliare* (*Pigliate quei quattro capponi*), altre volte mutato in *prendere* (cfr. Boraschi, *Pigliare e Prendere*). Petrocchi, p. 18, sentiva *pigliare* come più volgare, e Giorgini-Broglio, *Prendere*, dichiara *prendere* più comune nel passato perfetto e nei tempi composti, aggiunge che *pigliare* «esprime per lo più una certa forza, violenza, astuzia che non è in *Prendere*» e poi mostra la varia distribuzione locuzionale dei due verbi. Sembra che Manzoni abbia mantenuto *pigliare* in accezioni di particolare concretezza o espressività e in situazioni colloquiali, sostituendolo altrove anche quando era d'uso formulare. Tipico il caso del padre guardiano di Monza che nello spazio di poche righe cambia il *bisogna ch'egli* [fra Cristoforo] *si pigli sempre qualche impegno in bisogna che si prenda ecc. e chi la sa pigliare pel suo verso in chi la sa prendere per il suo verso* (cap. 9, p. 206, n. 39), anche se nella verifica dell'uso toscano di Cioni e Niccolini, p. 96, questa locuzione è data con *pigliare*. Direi che l'uso moderno ha dato ragione a Manzoni, restringendo sempre più l'uso di *pigliare* a vantaggio di *prendere*. La presenza di *pigliare* in derivati e locuzioni di particolare concretezza ed espressività sembra indicarne, secondo Ignazio Baldelli, la maggiore antichità e popolarità d'uso. Fanno il punto sulla situazione M. Vitale, *La lingua di A. Manzoni*, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1992², pp. 32 e 77, n. 621, e C. Bura, *Frequenze e usi, modalità e valori semantici di «pigliare» e di «prendere» nei vocabolari e in opere di scrittori da Dante ai contemporanei*, Perugia, Guerra Edizioni, 1990, pp. 128-42, che dà uno spoglio completo del confronto tra le due edizioni dei *Promessi sposi* sia per le voci dei due verbi che per il loro uso locuzionale e per i loro derivati; e utile è la consultazione, per l'uso

lombardo, delle concordanze di *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento* a cura di S. De Stefanis Ciccone, I. Bonomi, A. Masini, Pisa, Giardini, 1983. Calcolatissima è infine la scansione sintattica, che nella enunciazione sentenziosa e nella prescrizione esecutiva usa la paratassi per dare eguale insistito vigore intonazionale e illocutivo ai successivi enunciati, e all'interno dell'enunciato ricorre alla messa in rilievo mediante le estraposizioni tematiche e le inversioni emotive proprie del parlato (*il mondo lo conosco un poco; A noi poverelli le matasse paion più imbrogliate; non lo so il nome vero*). Opportunamente distribuiti sono gli elementi fatici e interiettivi, le riprese, le sospensioni, con cui l'ansia di Agnese rompe la superficie ragionativa.

Nel parere di Perpetua (cap. 1, p. 32 s., nn. 73-77) parla il buon senso del debole «non integrato», munito di un sano e franco risentimento morale, che discute, a differenza di Agnese, col senno di chi *sa di latino* e appartiene alla casta privilegiata del clero ma per pusillanimità si degrada a *poveruomo*. Il contrasto dinamizza ed esalta paradossalmente le differenze.

Misericordia - sciamò soperchiante
 «Delle sue!» esclamò Perpetua. «Oh che birbone! oh che soverchiatore!
 il
 oh che uomo senza timor di Dio!»

«Volete tacere? o volete rovinarmi del tutto?»

74 siamo nessuno ella
 «Oh! siam qui soli che nessun ci sente. Ma come farà, povero
 signor padrone? »

«Oh vedete,» disse don Abbondio, con voce stizzosa: «vedete che
 bei pareri mi sa dar costei! Viene a domandarmi come farò, come farò;
 ella nell'impaccio ----- cavarnela
 quasi fosse lei nell'impiccio, e toccasse a me di levamela.»

75 ben io
 «Ma! io l'avrei bene il mio povero parere da darle; ma poi...»

«Ma poi, sentiamo.»

«Il mio parere sarebbe che, siccome tutti dicono che il nostro
santo -----
arcivescovo è un sant'uomo, e un uomo di polso, e che non ha paura
brutti musci stare soperchianti
di nessuno, e, quando può fare star **a dovere** un di questi prepotenti, per
ei c'ingrassa -- ella
sostenere un curato, ci gongola; io direi, e dico che lei gli scrivesse una
bella lettera, per informarlo come qualmente...»

«Volete tacere? volete tacere? Son pareri codesti da dare a un . darsi ad un po- 76
ver uomo ----- schiena...
poveruomo? Quando mi fosse toccata una schioppettata nella schiena,
liberil!, torrebbe egli via
Dio liberi! l'arcivescovo me la leverebbe ?»

«Eh! le schioppettate non si danno via come confetti: e guai se questi
cani dovessero mordere tutte le volte che abbaiano! E io ho sempre
veduto che a chi sa mostrare i denti, e farsi stimare, **gli** si porta rispetto;
valere
ella siamo
e, appunto perchè lei non vuol mai dir la sua ragione, siam ridotti a
ci
segno che tutti vengono, con licenza, a...»

«Volete tacere?»

«Io taccio subito; ma è però certo che, quando il mondo s'accorge
che uno, sempre, in ogni incontro, è pronto a calar le...»

«Volete tacere? È egli da ora di dir codeste baggianate?»

«Basta: ella ci penserà questa notte; ma intanto non cominci a farsi male 77
da sè, a rovinarsi la salute; mangi un boccone.»

«Ci penserò io,» rispose, brontolando, don Abbondio: «sicuro, io
sicuro,
ci penserò, io ci ho da pensare.» E s'alzò, continuando -----
si alzò, continuando -----
«non voglio

di Crusca, sintagma *brutti musì* il costrutto registrato da Tommaseo in scheda propria (tra varie altre sue di locuzioni con *muso*, tratte dall'uso vivo) e quello registrato dal Giorgini-Broglio è «i brutti musì non gli (mi) fanno paura»; *fare stare* (mil. *fà stà*, Cherubini², *Stà*) chiarito e rafforzato in *fare stare a dovere* (*stare a dovere* è lemma di Crusca e compare già nella Ventisettana al cap. 5, p. 105, n. 30, *fare stare a dovere don Rodrigo*); il ritornante *soperchianti* mutato in *prepotenti* («*prepotenza*» assicurava Libri a Manzoni nella sua verifica dell'uso toscano, 1830 «è toscano», *Scritti linguistici*, p. 123); *c'ingrassa* (dato per toscano da Libri, *ivi*, p. 111, non di Crusca) smaterializzato ma non spento in *ci gongola* (voce di Crusca che figurerà negli appunti lessicali fiorentini di Manzoni del 1856, *op. cit.*, p. 540, ma già figurava in Cherubini² come traduzione di *Gibillà*); *ella* sciolto e insieme tonificato in *lei* (*dico che ella > dico che lei*). *Come qualmente*, infine, che non è sintagma di Crusca, è negli spogli toscani del Grossi per il «*Sentir messa*», tratto da una nota di Salvini alla *Tancia* (*Scritti linguistici*, p. 422) e compare nel Tommaseo-Bellini quale modo familiare, senza esempi d'autore (scheda di Tommaseo) e nel Giorgini-Broglio quale modo popolare rafforzativo del semplice *come* (modo popolare che io ricordo di aver sentito esumare, con ostentata e manierosa ironia, da non popolari parlanti fiorentini); ciò che rivela l'attenzione di Manzoni all'uso vivo e il suo continuo esercizio di lessicografia sincronica. Quanto all'astrazione *il mio parere*, formulata dalla stessa Perpetua nella captivante fase di approccio (*vorrei poterla soccorrere, darle un buon parere, sollevarle l'animo*, p. 31, n. 71) e cancellata nella fase d'impatto col concretissimo e impositivo *io*, si noti che Agnese non ci arriva che rispetto alla competenza dell'Azzecca-garbugli (*un parere, una parolina d'un uomo che abbia studiato*); nel cerchio della propria esperienza di vita essa si tiene sul piano propositivo del consiglio (*date retta a me [...] Fate a mio modo*).

Interessante è il confronto tra le massime e modi di dire delle due donne. Mentre quelli di Agnese rispecchiano una mentalità di adattamento espedientistico, quelli di Perpetua attingono alla rabbia amara e sboccata dell'oppresso e si calano dentro la già illustrata figura sintattica che anticipa la motivazione all'asserzione (*e, appunto perché lei non vuol mai dir la sua ragione, siam ridotti a segno...*). Da questi *prepotenti* del primo parere di Perpetua si passa, nella sua replica, a

questi cani (concretizzati estraendoli dalla formula proverbiale *can che abbaia non morde*, mil. *can che boja no mord*, Cherubini², *Càn*) e poi al *saper mostrare i denti* e infine alle plebee metafore della pavida capitolazione precipitosamente ridotte a reticenza dal duplice rintuzzamento di don Abbondio (*tutti vengono, con licenza, a...; uno è pronto a calar le...;* delle quali la seconda è stata facilmente integrata dai commentatori in *calar le brache*, presente anche nel milanese *lassà giò i bragh*, tradotto appunto «Calar le brache» in Cherubini², *Bràgh*, mentre la prima è rimasta reticente anche nei commenti più attenti alla lingua, a causa di una carenza d'indizi dovuta forse a un'ablazione eccessiva). Sfogata la rabbia contro la prepotenza e contro la immotivata codardia, ritorna, col commutativo *basta*, l'atteggiamento soccorrevole in termini di buonsenso domestico (*non cominci a farsi male da sé [...] mangi un boccone*).

Quanto a correzioni non ancora accennate, vai la pena di segnalare la sostituzione, costante, di *impaccio* con *impiccio*, come quella di *impacciare* con *impicciare* («Impiccio» commenta Petrocchi «dice più i guai. L'*impaccio* può esser senza guai, e facilmente superabile», p. 27; a parte la maggiore familiarità di *impiccio*, cfr. Giorgini-Broglio); il verbo pertinente *levare* sostituito a *cavare* ci sembra equivalente ad esso, ma è curioso che al tentativo di ammodernamento del verbo non si sia accompagnato quello del gruppo pronominale enclitico, che avrebbe convertito *levarnela* in *levarcela*. Si noti invece la finezza dell'intervento sul *darsi*, ridotto al più colloquiale *dare* in *Son pareri codesti da darsi ad un poveruomo?*, e sulla preposizione *ad* ridotta ad *a* secondo l'uso fiorentino. Più che insistere sul *leverebbe* surrogato al più letterario *torrebbe via*, merita osservare la correzione di *gocciola* [*di vino*] in *gocciolo* «sorso» di tradizione ben viva, come anche *goccio*, e risalente a Dante (nella verifica dell'uso toscano di Libri, in *Scritti linguistici*, p. 124, troviamo *gocciolino* come corrispondente al milanese *reciocch*, propriamente «ritocchino», in Cherubini^{1 e 2}, *Reciocch*, tradotto col fiorentino *vantaggino*), e il raggiungimento dello stereotipo fiorentino nel *rimettere* (*lo stomaco*) attraverso il *racconciare* (stereotipo che troviamo registrato negli appunti lessicali del 1856 per il Vocabolario fiorentino, *Scritti linguistici*, p. 510). Un ritocco fiorentino è infine il passaggio da *tocca pensarci a* a *tocca a pensarci*, cioè l'uso preposizionale di un infinito che, secondo l'analisi logica, sarebbe il soggetto del verbo finito. Le

Concordanze ci dicono che nella Quarantana dei due possibili costrutti preposizionati di *toccare* più l'infinito - quello con *di* e quello con *a* - è quasi costante il secondo, e Boraschi indica la tendenza a sostituirlo al costruito con *di* presente nella Ventisettona e residuo in pochi casi anche nella Quarantana, per es. nel nostro stesso brano (*toccasse a me di levarneta*). In Giorgini-Broglio è registrato il solo costruito con *a*. Già Grossi, negli spogli toscani per il «*Sentir messa*», aveva estratto dalla *Fiera del Buonarroti* il periodo «Ora ch'egli è tocco una volta a mene *a far le carte*» (*Scritti linguistici*, p. 429). Manzoni ama questo costruito e lo usa anche indipendentemente dal verbo, come nell'esempio estremo di ripetizione quintuplice che ce ne dà il saggio *Del romanzo storico*, precisamente nella ironica «tirata» sul poeta creatore dell'epopea: «E questa, o poeta, è la tua parte. A te dunque a fare una nova scelta [...]; a te a trovare delle difficoltà [...] e naturalmente a trovare anche gli sforzi [...]; a te a immaginare accidenti [...]; a te a disegnar la strada [...]» (in *Scritti letterari*, p. 315, n. 11). Notevole è l'inserimento del medesimo costruito in una diversa combinazione lessicale alla fine del romanzo (cap. 38, p. 901, n. 66), dove Manzoni corregge *Il bello era sentirlo raccontare* in *Il bello era a sentirlo raccontare*.

Il parere di Renzo (cap. 14, pp. 322-25, nn. 7-15) non è né quello del debole «integrato» (Agnese), né quello del debole «non integrato» (Perpetua). È il parer del debole cimentato dal sopruso e illuminato e insieme ingannato da una sommossa che gli fornisce una visione politica. Uscendo dalla situazione del suo paese egli incontra la complessa organizzazione del potere, le sue licenze e le sue impotenze, scopre la figura del cittadino e la possibilità della protesta collettiva, che ritiene legittima in quanto collaborante col governo che emana leggi giuste; ma s'illude sull'efficacia e sulla costruttività della sommossa e sulla volontà di collaborazione del potere costituito coi rivoltosi. La buona fede e la *sancta simplicitas* del montanaro non arrivano a sconsigliargli di mettersi nei tumulti e di predicare in piazza, saggezza che imparerà a proprie spese, distinguendo; ma con la loro stessa sprovvedutezza giungono a conferirgli una embrionalità di cittadino che lo differenzia nettamente da Lucia, creatura «abbandonata alla Provvidenza», e lo pone oltre la indigenità di Agnese e di Perpetua, abilitandolo alle accorte e coraggiose iniziative che prenderà dopo la fuga da Milano.

dico ripigliò contano
 «Lo dicevo io,» riprese Renzo: «già le storie si raccontano anche da noi. E poi la cosa parla da sè. Mettiamo, per esempio, che | qualcheduno
 un supposto un
 fuori -----
 di costoro che voglio dir io stia un po' in campagna, un po' in Milano:
 se è un diavolo là, non vorrà esser un angiolo qui; mi pare. Dunque
 po' i miei signori --- veduto
 mi dicano un poco, signori miei, se hanno mai visto uno di questi *col*
alla ferrata dire
muso all'inferriata. E quel che è peggio (e questo lo posso dir io di
 castigarli mica
 sicuro), è che le gride ci sono, stampate, per gastigarli: e non già gride
 senza costrutto; fatte benissimo, che noi non potremmo trovar niente di
 meglio: vi ---- birberie
 meglio; ci son nominate le bricconerie chiare, proprio come succedono;
 ad ognuna ----- castigo
 e a ciascheduna, il suo buon gastigo. E dice: sia chi si sia, vili e plebei, e
 che so io. Ora, andate a dire ai dottori, scribi e farisei, che vi facciano
 far giustizia, secondo che canta la grida: vi danno retta come il papa
 cosa buttarsi via -----
 ai furfanti: cose da far girare il cervello a qualunque galantuomo. Si
 quei
 vede dunque chiaramente che il re, e quelli che comandano, vorrebbero
 birbi castigati niente
 che i birboni fossero gastigati; ma non se ne fa nulla, perchè c'è una
 lega. Dunque bisogna romperla; bisogna andar domattina da Ferrer, che
 quegli
 quello è un galantuomo, un signore alla mano; e oggi s'è potuto vedere
 come era colla ----
 com'era contento di trovarsi con la povera gente, e come cercava di
 sentire venivano
 sentir le ragioni che gli venivan dette, e rispondeva con | buona grazia.
 andare mia par-
 Bisogna andar da Ferrer, e dirgli come stanno le cose; e io, per la parte
 te --- contar di ----- veduto
 mia, gliene posso raccontar delle belle; che ho visto io, co' miei occhi,

10

11

12

una grida con tanto d'arme in cima, ed era stata fatta da tre di quelli
 che possono, che d'ognuno c'era sotto il suo nome bell'e stampato, e
 uno di questi nomi era Ferrer, visto da me, co' miei occhi: ora, questa
 grida diceva proprio le cose giuste per me; e un dottore al quale io **gli**
 dissi che dunque mi facesse render giustizia, com'era l'intenzione di
 que' tre signori, tra i quali c'era anche Ferrer, questo signor dottore,
 che m'aveva fatto veder la grida lui medesimo, che è il, piú bello, ah!
 ah, -- ch'io parlassi da matto -----
 13 ah! pareva che gli dicessi delle pazzie. Son sicuro che, quando quel
 caro vecchione sentirà queste belle cose; che lui non le può saper tutte,
 specialmente quelle di fuori; non vorrà piú che il mondo vada cosí, e ci
 metterà un buon rimedio. E poi, anche loro, se fanno le gride, devono
 aver piacere che s'ubbidisca: che è anche un disprezzo, un pitaffio col
 loro nome, contarlo per nulla. E se i prepotenti non vogliono abbassar
 la testa, e fanno il pazzo, siamo qui noi per aiutarlo, come s'è fatto oggi.
 Non dico che deva andar lui in giro, in carrozza, ad acchiappar tutti i
 14 birboni, prepotenti e tiranni: sí; ci vorrebbe l'arca di Noè. Bisogna che
 lui comandi a chi tocca, e non solamente in Milano, ma per tutto, che
 faccian le cose conforme dicono le gride; e formare un buon processo
 addosso a tutti quelli che hanno commesso di quelle bricconerie; e dove
 dice: prigionie, prigionie; dove dice galera, galera; e dire ai podestà che
 faccian davvero; se no, mandarli a spasso, e metterne de' meglio: e poi,

massime fuori, ai
come dico, ci saremo anche noi a dare una mano. E ordinare a' dottori
abbiano ad ascoltare - a parlare per la -----
che stiano a sentire i poveri e parlino in difesa della ragione. Dico bene,
i miei signori -----
signori miei?»

con
Renzo aveva parlato tanto di cuore, che, fin dall'esordio, una gran 15
dei rivolti ad udirlo; e ad ---
parte de' radunati, sospeso ogni altro discorso, s'eran rivoltati a lui; e,
-- ascoltatori. Un clamore --
a un certo punto, tutti erano divenuti suoi uditori. Un grido confuso
di applausi bravo, sicuro, ----- ragione, troppo.» tenne dietro
d'applausi, di «bravo: sicuro: ha ragione: è vero pur troppo», fu come
alla sua aringa ----- mancarono
la risposta dell'udienza. Non mancaron però i critici. «Eh sí,» diceva
ai avvocati,» Adesso,
uno: «dar retta a' montanari: son tutti avvocati»; e se ne andava. «Ora,»
scalzagatto
mormorava un altro, «ogni scalzacane vorrà dir la sua; e a furia di metter
si avrà
carne a fuoco, non s'avrà il pane a buon mercato; che è quello per cui ci
intese
siam mossi.» Renzo però non sentí che i complimenti; chi gli prendeva
una mano, chi gli prendeva | l'altra. «A rivederci a domani. - Dove? -
Sì Sì qualche cosa
Sulla piazza del duomo. - Va bene. - Va bene. - E qualcosa si farà. - E
qualche cosa
qualcosa si farà.»

signori,
«Chi è di questi bravi signori che voglia insegnarmi un'osteria, per 16
mangiare un boccone, e dormire da povero figliuolo?» disse Renzo.

In primo luogo, la mozione dell'intervento, non soltanto impulsiva (*non poté tenersi di non dire anche lui la sua*) ma fondata su un diritto acquistato (*potesse senza presunzione proporre qualche cosa chi aveva fatto tanto*). Le correzioni della Quarantana, rendendo il lessico più banale, lo fanno più proprio di Renzo (*partito > cosa; operato > fatto*). Ma la persuasione dell'efficacia politica dell'intervento è mal fondata, sia su un'esperienza limitatissima e sopravvalutata da Renzo (*tutto*

Non già che mancassero leggi e pene ^{contra} contro le violenze private. Le 41
 leggi ^{venivano giù a dritta;} anzi diluviavano; ^{annoverati} i delitti erano enumerati, e particolareggiati,
 con minuta prolissità; le pene, pazzamente ^{esorbitanti} esorbitanti e, se non basta,
 aumentabili, quasi per ogni caso, ad arbitrio del legislatore stesso e | di
 cento esecutori; le procedure, studiate soltanto a liberare il giudice da
 ogni cosa che potesse essergli d'impedimento a proferire una condanna:
 gli squarci ^{abbiamo} che ^{contra}abbiam riportati delle gride contro i bravi, ne sono un
 picciolo ^{per -----} piccolo, ma fedel saggio. Con tutto ciò, anzi in gran parte a cagion 42
 --- ^{ripublicate} di ciò, quelle gride, ripubblicate e rinforzate di governo in governo,
 non servivano ad altro che ad attestare ampollosamente l'impotenza
 dei ^{producevano} loro autori; o, se ^{egli} producevan qualche effetto immediato, era
 principalmente ^{di aggiungere} d'aggiunger molte vessazioni a quelle che i pacifici
 e i deboli ^{sofferivano dai} già soffrivano da' perturbatori, e d'accrescer le violenze e
 l'astuzia di questi. L'impunità era organizzata, e aveva radici che le 43
 gride non toccavano, o non potevano ^{smuovere} smuovere. Tali eran gli asili, tali
 i privilegi d'alcune classi, in parte riconosciuti dalla forza legale, in
 parte ^{negati} tollerati con astioso silenzio, o impugnati con vane proteste, ma
 sostenuti ^{di guardati} in fatto e difesi da quelle classi ^{e quasi da ogni individuo}, con attività
 d'interesse, e con gelosia di puntiglio. Ora, quest'impunità ^{questa impunità} minacciata
 ed ^{ad} e insultata, ma non distrutta dalle gride, doveva naturalmente, a ogni
 minaccia, e a ogni insulto, ^{ad} adoperar nuovi sforzi e nuove invenzioni, per ^{nuovi impegni -----}

44 conservarsi. Così accadeva in effetto; e, all'apparire delle gride dirette
 a comprimere i violenti, questi cercavano nella loro forza reale i nuovi
 mezzi più opportuni, per continuare a far ciò che le gride venivano a
 proibire. ^{Potevano} Potevan ben esse inceppare ^{ad} a ogni passo, e molestare l'uomo
 bonario, che fosse senza forza propria e senza protezione; perchè, col
 fine d'aver sotto la mano ogni uomo, per prevenire o per punire ogni
 delitto, assoggettavano ogni mossa del privato al volere arbitrario
 di mille magistrati ed esecutori -----
 45 d'esecutori d'ogni genere. Ma chi, prima di commettere il delitto,
 aveva prese le sue misure per ^{ripararsi} ricoverarsi a tempo in un convento, in un
 palazzo, dove i birri non ^{avrebbero} avrebber mai osato metter piede; chi, senz'altre
 misure, ^{por} portava una livrea che impegnasse a difenderlo la ^{vanità,} vanità
 e l'interesse duna famiglia potente, di tutto un ^{ceto; quegli} ceto, era libero nelle
 46 sue operazioni, e poteva ridersi di tutto quel fracasso delle gride. Di
^{che erano} quegli stessi ch'eran deputati a farle eseguire, alcuni appartenevano
 per nascita alla parte privilegiata, alcuni ne dipendevano per clientela;
 gli uni e gli altri, per educazione, per interesse, per consuetudine, per
 imitazione, ne avevano abbracciate le massime, e si sarebbero ben
 guardati dall'offenderle, per amor d'un pezzo di carta ^{l'amore} attaccato sulle ^{affisso agli angoli}
 delle vie ----- della esecuzione
 47 cantonate. Gli uomini poi incaricati dell'esecuzione immediata, quando
 fossero stati intraprendenti come eroi, ubbidienti come monaci, e pronti ---
 ----- ^{avrebbero} a sacri- | ficarsi come martiri, non avrebber però potuto venirne alla fine, ^{a capo -----}

^{come erano} inferiori com'eran di numero a ^{coi quali si sarebbero posti in guerra, e colla pro-} quelli che si trattava di sottomettere, e
^{babilità frequente -----} con una gran probabilità d'essere abbandonati ^{o anche sacrificati} da chi, in
⁻⁻⁻⁻⁻ astratto e, per così dire, ^{oltracciò -} imponeva loro di operare. Ma, oltre di 48
⁻⁻⁻⁻⁻ ^{erano} ^{dei} ^{abietti} ciò, costoro eran generalmente de' piú abietti e ribaldi soggetti del loro
tempo; l'incarico loro era tenuto a vile anche da quelli che potevano
averne terrore, e il loro titolo un improprio. Era quindi ben naturale
^{invece di arrischiare -----} ^{gettare} ^{una impresa im-}
che costoro, in vece d'arrischiare, anzi di gettar la vita in un'impresa
^{possibile ----} disperata, vendessero la loro inazione, o anche la loro connivenza
^{riserbassero ad -----} ^{autorità,}
ai potenti, e si riservassero a esercitare la loro esecrata autorità e la
^{v'era pericolo, nell'op-}
forza che pure avevano, in quelle occasioni dove non c'era pericolo;
^{primere -----}
nell'opprimer cioè, e nel vessare gli uomini pacifici e senza difesa.

^{ad} ^{istante} L'uomo che vuole offendere, o che teme, ogni momento, d'essere 49
^{quei}
offeso, cerca naturalmente alleati e compagni. Quindi era, in que' tempi,
^{degli individui}
portata al massimo punto la tendenza degl'individui a tenersi collegati in
^{di}
classi, a formarne delle nuove, e a procurare ognuno la maggior potenza
^{difendere}
di quella a cui apparteneva. Il clero vegliava a sostenere e ad estendere
le sue immunità, la nobiltà i suoi privilegi, il militare le sue esenzioni.
I mercanti, gli artigiani erano arrolati in maestranze e in confraternite,
i giurisperiti formavano una lega, i medici stessi una | corporazione.
^{picciole}
Ognuna di queste piccole oligarchie aveva una sua forza speciale e 50
^{d'impiegare}
propria; in ognuna l'individuo trovava il vantaggio d'impiegar per sè,

a proporzione della sua autorità e della sua destrezza, le forze riunite di molti. I piú onesti si valevan di questo vantaggio a difesa ^{valevano} ^{alla} ^{loro} **soltanto**; gli astuti e i facinorosi ne approfittavano, per condurre a termine ribalderie, alle quali i loro mezzi personali non ^{sarebbero} sarebber bastati, e per assicurarsene ^{erano} ^{impari} l'impunità. Le forze però di queste varie leghe eran molto disuguali; e, nelle campagne principalmente, il nobile dovizioso e violento, con un drappello di bravi, e circondato da ----- intorno uno stuolo di bravi, e una popolazione di contadini avvezzi, per tradizione famigliare, e ^{ed} interessati o forzati a riguardarsi quasi come sudditi e soldati del padrone, ^{al quale} esercitava un potere, a cui difficilmente nessun'altra frazione di lega avrebbe ivi potuto resistere.

Orbene: i concetti tra cui si muove Renzo sono le *bricconerie* e le *scelleratezze* compiute da una *mano di tiranni, birboni, prepotenti*, che per aver fatto *lega* si sottraggono ai *gastighi* minacciati dalle gride, con l'omertà dei *dottori*, e *hanno sempre ragione*; e perseguitano per volontà di male *la gente quieta, che non pensa a loro*. Su questo lessico generico del sopruso e della malvagità si accampa il lessico etico-giuridico: *fare o render giustizia, grida, processo, prigione, galera, parlare in difesa della ragione, sentire i poveri*. Quanto agli specifici contenuti morali supplisce il linguaggio della chiesa: i tiranni *fanno il rovescio de' dieci comandamenti*, sì che bisogna che *il mondo vada un po' più da cristiani*; e i *dottori* si anettono, per attrazione evangelica, l'epiteto di *scribi e farisei*. Il cupo quadro di Renzo è però rischiarato dalla oblativa fiducia nella possibilità del meglio: la *lega* dei prepotenti si può rompere, se la povera gente *si fa sentire* e si appella direttamente a un cancelliere che è apparso *un caro vecchione*. Chiuso nel giro di una situazione personale e locale e di una esperienza contingente, Renzo cerca salvezza nel paternalismo del governante. L'analisi fatta direttamente dall'autore a proposito di don Abbondio si muove dal constatare la *violenza privata, l'impotenza delle leggi e dei loro autori* e *l'impunità organizzata*; e si

svolge in una motivante indagine sociologica che descrive il complesso sistema sia di asili e privilegi di alcune classi, sia di clientele familiari e leghe, corporazioni, confraternite professionali - piccole *oligarchie* generate dalla stessa insicurezza e dotate ognuna di una forza speciale e propria; e l'inferiorità morale e fisica della *forza legale*, che avrebbe dovuto punire l'inosservanza delle gride. E l'analisi prospettica e critica del narratore-storiografo, che come tale si astiene da ogni previsione soterica; analisi che, nella partita doppia verità-verosimiglianza del romanzo storico, si trasferisce dal vero al verosimile, cioè all'orazione di Renzo, inserendosi come nocciolo di realtà in quell'opinante sentimento della persona cui lo storico non ha accesso (cfr. *Lettera a Victor Chauvet*, in *Scritti letterari*, p. 122, n. 166: «Car enfin que nous donne l'histoire? des événemens qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors; ce que les hommes ont exécuté: mais ce qu'ils ont pensé, les sentimens qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité: tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire; et tout cela est le domaine de la poésie»)⁵. Perché dunque Manzoni sceglie Renzo come portavoce di una delle sue più acute diagnosi storiche? Perché Renzo, come Lucia, è il protagonista del romanzo, in quanto appartenente alla gente povera e quieta; e perché nella storiografia tradizionale si leggono troppo spesso «successioni di fatti varj e importanti, non vi trovando quasi altro che la mutazione che questi produssero negli interessi e nella miserabile politica di pochi uomini: le nazioni erano quasi escluse dalla storia» (*Morale cattolica*, p. 267, n. 14) e nessuna notizia circa «i desiderj, i timori, i patimenti, lo stato generale dell'immenso numero d'uomini che non ebbero parte attiva negli avvenimenti, ma che ne provarono gli effetti» (*Discorso sui Longobardi*, p. 182, n. 5).

⁵ «Perché, infine, che ci dà la storia? degli avvenimenti, che non sono, per così dire, conosciuti che nel loro aspetto esteriore; ciò che gli uomini hanno fatto: ma ciò che hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i loro successi e le loro sventure; i discorsi con cui hanno fatto o tentato di far prevalere le loro passioni e le loro volontà su altre passioni e su altre volontà, con cui hanno espressa la loro collera, sfogata la loro tristezza, con cui, in una parola, hanno rivelato la loro individualità: tutto ciò, o quasi, è taciuto dalla storia; e tutto ciò è il dominio della poesia».

Gioverebbe confrontare l'ordine cognitivo della descrizione storico-critica del narratore, e la sua appropriata terminologia, con quelli dell'orazione di Renzo. Ci limitiamo all'esame linguistico di questa, assai più ricca di soluzioni stilistiche. Si è già accennato all'effetto stridente e quasi parodistico dell'esordio oratorio con quel vocativo allocutivo (*signori miei!*) che apre e anche chiude l'orazione, e interviene due volte in inciso come elemento fatico, sempre in quelle interrogazioni dirette o indirette che sono dette retoriche perché, non aspettando risposta, esaltano per figura ossimorica la forza dell'affermazione. L'enfasi dell'allocuzione si continua, oltre che nell'accattivante *debol parere*, nel livello pronominale della terza persona (*Dunque mi dicano un poco*) che non trapassa alla seconda, perché il seguente *andate a dire ai dottori* è il plurale del *tu* impersonale, ma al *noi* coinvolgente e al *si* soggetto di prima persona plurale (*siam qui noi per aiutarlo, come s'è fatto oggi; ci saremo anche noi a dare una mano. Il si* soggetto plurale, di prevalente uso toscano, è usato anche altrove nei *Promessi sposi*: *io speravo che oggi si sarebbe* [da *saremmo* della Ventisettana] *stati allegri insieme*, cap. 2, p. 42, n. 27; *s'era disposto ogni cosa*, cap. 3, p. 67, n. 38; cfr. la nota di Petrocchi al precedente *si sarebbe*: «Anche queste prime persone plurali sono state sciolte dall'uso comune: una filza d'*avemmo, potremmo, andavamo, facevamo* ecc. sarebbe un macigno sullo stomaco»). Col passaggio al *noi* Renzo, oltre che abbracciare il crocchio, se ne propone capo; e coi tre *bisogna* programmatici e ingiuntivi (*Dunque bisogna romperla; bisogna andar domattina da Ferrer [...]. Bisogna andar da Ferrer, e dirgli come stanno le cose*) ne prende il comando. Quanto al programma (*che il mondo vada un po' più da cristiani*), la popolarità dell'espressione, che *pour cause* manca all'analisi del pur cristianissimo narratore-storiografo, dà il tono a tutto il lessico, che è più immaginoso che specifico: *hanno sempre ragione; quando n'hanno fatta una più grossa del solito, camminano con la testa più alta*, sviluppando poi l'immagine col lazzo fiorentino *che par che gli s'abbia a rifare il resto*, sostituito allo scialbo *par che abbiano a avere* su parere di Libri (*Scritti linguistici*, 1830, p. 132, n. 375; e cfr. Giorgini-Broglio, *Resto*: «Di chi senza ragione e anche contro ragione tiene un contegno altiero, pretenzioso, dicesi familiarmente Par che gli si debba rifare il resto»); *col muso all'inferriata*, corsivato nel testo perché calco del milanese *cont el muson a la ferrada*, cioè in

prigione, nella Ventisettana più stretto alla forma dialettale (*col muso alla ferrata*; cfr. Cherubini^{1 e 2}, *Ferrada*); *c'è una lega*, semplificazione del *varie leghe* e del *tenersi collegati in classi* del narratore-storiografo; *gastigo*; *sentir le ragioni, render giustizia*; *formare un buon processo*; *sentire i poveri*; *parlare in difesa della ragione*. Si noti, di passaggio, che il narratore-storiografo non parla di *gastighi* ma di *pene*, e non usa il termine *ragione*, così frequente nell'uso comune col senso di diritto, giusto motivo, giustizia. C'è insomma in Manzoni il proposito di mantenere Renzo su un piano verosimile di lessico espressivamente popolare, salva però la sostanza; e di dargli pienezza di stile con una sintassi adeguata, cioè con andamento paratattico, sciolto, incalzante, con costrutti nominali e appositivi, con riprese conclusive e propulsive a forza di *dunque, e, ora* non sempre collocati a proposito; tuttavia senza anacoluti, eccetto dove cessa l'argomentazione e comincia l'appassionato richiamo del caso personale: *una grida [...] fatta da tre di quelli che possono, che d'ognuno c'era sotto il suo nome; un dottore al quale io gli dissi; questo signor dottore [...] pareva che gli dicessi delle pazzie*, con l'intercalazione agglomerativa e non congruente di due relative. Ma poi, passata l'amarezza della rievocazione dell'incontro col dottor Azzecca-garbugli, l'immagine del *caro vecchione* di Ferrer rasserena il corso sintattico, sì che procede sciolto, con estraposizioni tematiche e riprese pronominali che segmentano melodicamente un enunciato altrimenti inespressivo: *che è anche un disprezzo, un pitaffio col loro nome, contarlo per nulla*; dove *pitaffio*, forma popolare aferetica di *epitaffio* registrata dal Giorgini-Broglio quale parola derisoria per «cartello, avviso, manifesto», fu suggerita a Manzoni da Cioni (1827) come sostituto fiorentino del milanese *pataffia* (Cherubini², *Pataffia*, tradotto «cedolone»; da Manzoni presentato a Cioni col sinonimo francese *pancarte*, *Scritti linguistici*, p. 89, n. 158).

A proposito delle correzioni della Ventisettana, il commento di Petrocchi, mentre ha calzanti osservazioni su alcune (*farla entrare in grazia* < *farla gustare*, che secondo Petrocchi è dell'italiano di Lombardia, cfr. Cherubini², *Gustà ona robba a vun* «gustare altrui checchessia»; *stia un po' in campagna* < *stia un po' fuori* modo lombardo, cfr. Cherubini^{1 e 2}, *Foëura, stà foëura* «stare in campagna»; *ci metterà un buon rimedio* < *ci troverà un buon rimedio*, perché «*Mettere* vale applicare; *trovare* non basta»; *abbassare la testa* < *bassare il capo*,

perché «*testa* è più, comprende anche la fisonomia»), a proposito di altre equivoca (*cose da far girare il cervello* < *cosa da far buttarsi via*; Petrocchi sospetta questo un modo lombardo, mentre il modo lombardo era *trarsi via*, che Cherubini², sotto *Trà, trass-via*, traduce con *Buttarsi via*, sconsigliato però da Cioni, 1827, come non usato e come improprio in quanto significante «essere sciamannato», *Scritti linguistici*, p. 90, n. 168, e p. 99, n. 271, ma lo stesso Manzoni lo postilla come «uscir di contegno, operare avventatamente, per passione» in *Postille*, p. 64), oppure si dimostra fermo al concetto di sgrammaticatura tollerata dall'uso, come per il *gli = loro* di *par che gli s'abbia a rifare il resto*, p. 320. Cospicua è in questo brano la deletterizzazione mediante il passaggio all'uso corrente di Firenze allo scopo di mettere sulla bocca di Renzo un linguaggio più popolare. Per non ripetere cose già dette in merito ai termini del registro etico-giuridico, qui si segnalano: *udire* > *sentire*, *lo dico io* > *lo dicevo io*; *si contano* > *si raccontano*; *per un supposto* > *per esempio*; *un qualcheduno* > *qualcheduno*; *castigare*, *castigo* > *gastigare*, *gastigo*; *niente* > *nulla*; *veduto* > *visto*; *mostrata* > *fatto veder*; *sprezzo* > *disprezzo*; *bassare* > *abbassar*; *andare attorno* > *andare in giro*; *faccian di buono* > *faccian davvero* (negli spogli toscani per il «*Sentir messa*» Manzoni registra un verso del *Malmantile* con un *farò di buono* chiosato da Minucci come «negozierò da vero; farò quanto bisogna», *Scritti linguistici*, p. 368, e a p. 420 tra gli spogli di Grossi dalla *Tancia* del Buonarroti s'incontra la chiosa di Salvini «*Far di buono* si dice nel giuoco, quando nel giuoco interviene il danaro, quasi allora si giuochi da vero»); *dei migliori* > *de' meglio*; *adesso* > *ora*; *ascoltare* > *sentire*. Toscanizzazione di un lombardismo è *menar su tutti i birboni* > *acchiappar tutti i birboni*, cfr. Cherubini^{1 e 2}, *Menà, Menà su* «catturare, menar prigionie»; diverso è il caso di *toccare innanzi* > *andar avanti*, perché *toccare* nel senso di «spronare, frustare, incitare la cavalcatura» è voce viva a Firenze (tanto che appare negli appunti lessicali manzoniani per un Vocabolario dell'uso fiorentino, 1856: «*Tocca* o *tocca un po' più*, si dice a un cocchiere perchè affretti i cavalli o il cavallo», *Scritti linguistici*, p. 538, n. 214) e anche voce di Crusca postillata da Manzoni che dal *Malmantile* cita *tocca innanzi* (*Postille*, p. 461), ma è anche voce milanese (cfr. Cherubini², *Toccà, toccà-sù* «affrettare i cavalli, toccare, tirare innanzi il cocchio»). Non è chiaro perché Manzoni abbia rinunciato a una delle isoglosse milanesi-

fiorentine che gli erano care; e pare insufficiente la motivazione di Petrocchi, essere questa una espressione viva nel contado fiorentino (p. 319); ma viva indiscriminatamente la danno il Giorgini-Broglio e lo stesso Petrocchi nel *Novo dizionario*. Una coincidenza Manzoni ha invece introdotto sostituendo *eh eh! ci vorrebbe l'arca di Noè con sì; ci vorrebbe l'arca di Noè*, dove il *sì* «in modo ironico pronunciato prolungatamente» (Cherubini², *Sì*) è lessema, più sicuramente dell'interiezione, comune al fiorentino e al milanese. Un mutamento sintattico da notare è la tendenza a sopprimere la concordanza: *mi aveva mostrata la grida* > *m'aveva fatto veder la grida*; *hanno commesse di quelle iniquità* > *hanno commesso di quelle bricconate*; tendenza che compare anche nelle parti narrative e certamente risale tanto all'osservazione del parlato quanto alla simpatia di Manzoni per la libertà grammaticale conservata dalla lingua italiana e per i «modi di dire irregolari» (cfr. *Scritti linguistici*, p. 43 ss.). Calcolatissima è poi la struttura sintattica della chiusa, che muove da un'asserzione di necessità lessicalizzata nel verbo *bisogna* reggente due dipendenti al congiuntivo; poi l'asserzione passa alla forma grammaticale dell'infinito (*e formare un buon processo*) che assume predicatività ingiuntiva, la quale infine si trasferisce a due sostantivi fortemente intonati a rideterminazione in due anadiplosi (*dove dice prigione, prigione; dove dice galera, galera*); per poi tornare al sintassema infinitivale (*e dire [...]. E ordinare [...]*). Struttura, come si vede, sapientemente e agilmente variata sulle risorse sintattiche del parlato, individuate con somma cura.

Si osservi infine, dopo la forza concentrata dell'orazione, lo smorzarsi frammentario e disparato della reazione degli uditori; e ancora una volta si noti che, accettando l'accezione di *scalzacane* assicurategli dalla Luti («*Scalzacane* s'usa per 'un uomo da nulla'», *Scritti linguistici*, p. 447 s.) e sostituendolo a *scalzagatto*, Manzoni ricupera una coincidenza milanese-toscana (cfr. Cherubini^{1 e 2}, *Scalzacan*). E a proposito delle conferme della Luti, che dà come tuttora usato a Firenze *una mano di birbanti* ma come disusato *dar retta come il papa a' furfanti* («'Dar retta come il papa a' furfanti', non s'usa più», *Scritti linguistici*, p. 447) viene da chiedersi perché Manzoni abbia, ciononostante, conservato questo modo di dire. Esso apparteneva al suo milanese e il Cherubini^{1 e 2}, *Papa* o *Pappa*, glielo dava nella forma *Dà a trà come el papa ai scrocch*, traducendolo «dar l'udienza che dà il papa ai furbi o ai furfanti». Il

Battaglia, sotto *Furfante*, lo attesta nel Cecchi e nel Lippi, e nelle note di Minucci al *Malmantile*; e proprio dal *Malmantile* Manzoni lo trae e aggiunge alla voce *Udienza* della Crusca, postillando: «Malm. 10.46: gli vien dato L'udienza che dà il Papa a furfanti. Vale: non si dà retta alle sue parole, non se ne fa stima. I milanesi dicono: dar retta ad uno come il papa agli scrocchi» [*Postille*, p. 471). Manzoni non riproduce, ma parafrasa la nota di Minucci, dove non compare il *dar retta* che ammoderna il modo di dire e lo rende più adatto alla lingua di Renzo. In questo caso, dunque, il desiderio di mettere in bocca a Renzo un modo immaginoso e d'effetto e l'averlo vivo in milanese lo indusse a ripristinare una coincidenza, secondo la sua convinzione della liceità di riaprire all'impovertito italiano moderno vocaboli e modi dell'italiano antico; «alcuni de' quali [...] sono tanto analoghi, tanto connaturali alla lingua [...] che ad ogni lettore che li trovi per la prima volta in un libro, dicono addirittura tutto quel che voglion dire, e lo dicono con una forza così propria, con una tale aria domestica, che par piuttosto d'averli dimenticati che ignorati fin allora, né altro, per dir così, recan di nuovo, che un insolito senso di bellezza» (lettera del 1827 ad Antonio Cesari, in *Tutte le lettere*, I, p. 467).

5. La sera del villaggio

Questo breve passo (cap. 7, p. 161, nn. 77-8) è come un intermezzo nella trama di due macchinazioni che stanno per incrociarsi chiasticamente: quella dei prepotenti e quella degli impotenti. La sospende per un istante la laboriosa e mesta innocenza del paesetto che si appresta al riposo. Di qui la scansione come di sequenza di unità ritmiche, con riprese lessicali e qualche rima, e l'intonazione come di canto somnesso; sommissione che rende percepibili ed efficaci i minimi tocchi, e che i ritocchi sono volti a perfezionare. Basta che cambino le posizioni dei soggetti nella sequenza del secondo periodo (*Le donne venivan dal campo...; venivan gli uomini...*), motivando la ripetizione del verbo col portarlo dalla posizione e funzione rematica a quella tematica, perché il ritmo del ritorno serale trovi la sua figura sintattica. E basta che nel tricolo del periodo seguente una modificazione testuale e l'accordo logico del secondo verbo con l'infinito transitivo *barattare*

della notte. Le donne venivan dal campo, portandosi in collo i bambini,
 traendo ^{venivano} figliuoletti ^{adulti} facevano ripetere le
 e tenendo per **la** mano i ragazzi piú grandini, ai quali facevan dire le
 orazioni ----- ^{venivano} colle ---- ^{colle ----}
 divozioni della sera; venivan gli uomini, con le vanghe, e con le zappe
 in su le ^{vedevano}
 sulle spalle. All'aprirsi degli usci, si vedevan luccicare qua e là i fuochi
^{udivano nella via saluti dati e renduti, e colloqii brevi e tristi}
 accesi per le povere cene: si sentiva nella strada barattare i saluti, e
 sulla scarsezza del raccolto ----- ^{dell'anno}
 qualche parola, sulla scarsità della raccolta, e sulla miseria dell'annata;
^{udivano} ^{squilla}
 e piú delle parole, si sentivano i tocchi misurati e sonori della campana,
^{finire}
 78 che annunziava il finir del giorno. Quando Renzo vide che i due
^{s'erano}
 indiscreti s'eran ritirati, continuò la sua strada nelle tenebre crescenti,
^{a bassa voce}
 dando sottovoce ora un ricordo, ora un altro, ora all'uno, ora all'altro
^{Giunsero} ^{ch'egli era} ^{fatta}
 fratello. Arrivarono alla casetta di Lucia, ch'era **già** notte .

6. L'addio ai monti

Col brano del cap. 8, pp. 190-93, nn. 89-99, comincia il motivo odeporico, che percorre tutto il romanzo come una forma ricorrente. Al placido rapporto d'insidenza tra paesaggio e personaggi, durato fin qui, si sostituisce un tormentoso rapporto di migrazione e di estraniamento, accuratamente analizzato e commentato dal narratore. È il famoso «addio ai monti» a fare da cerniera tra le due fasi e dare l'intonazione patetica al motivo. Più volte è stata notata la tensione lirica del passo, dovuta al fatto che esso è un vero e proprio coro, della stessa natura, se non della stessa forma metrica, dei cori del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*. Secondo la prefazione al *Carmagnola* il coro manzoniano vuol essere uno squarcio lirico indipendente dall'azione (cioè non applicato ai personaggi), che, riserbando al poeta un cantuccio dov'egli possa parlare in persona propria, gli diminuisce la tentazione d'introdursi nell'azione e di prestare ai personaggi i propri sentimenti. L'«addio ai

monti», che non esce dalla bocca di Lucia ma canta per Lucia e per gli altri fuggiaschi, supera in realtà il loro lessico e il loro ideario, così come il coro sulla morte di Ermengarda supera quelli della vittima. Ne è ben cosciente il narratore, che spenge il canto dissipando, con sommessa ironia, le insorte perplessità dei lettori: «Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia».

Il coro è preceduto da una visione notturna del paesaggio, dapprima oggettivo e poi sempre più soggettivizzato, e perciò individuato negli elementi cari o esosi ai fuggiaschi; visione che si rastrema nel personaggio di Lucia e nella sua casetta, donde - cioè da quel grumo di genuinità e di essenzialità che Lucia è - l'involo del canto.

L'adagio-notturno parte dal livello linguistico più basso e inerte: un enunciato fraseologico (*Non tirava un alito di vento*). Poi s'innalza progressivamente con unità sintattiche e melodiche via via più attive e dense che mimano e consertano, anche coi timbri, distinte percezioni visive e uditive, e ridiscende attraverso coordinate asindetichiche scandite da anafore, che segnano i successivi ravvisamenti dello sparente paesetto natale (*scese... guardò... scoprì... scoprì... scoprì*). E mentre nella parte saliente le percezioni presuppongono i personaggi (come mostrano certe diatesi passive: *si specchiava... s'udiva... si distinguevano*; oppure intransitive e attive, ma rette dalle cose: *giaceva... sarebbe parso... tagliavano... uscivano... pareva* ecc.), nella parte discendente le percezioni scaturiscono da Lucia, che regge le diatesi attive e intransitive del sentire e del ravvisare.

Il vero e proprio coro consta di tre lasse: la prima e la terza di struttura interiettiva e vocativa, l'intermedia commentante, avviata e chiusa da una mossa di discesa e poi di risalita tonale che modula il nesso con le estreme. L'intonazione alta, in apertura e in chiusura, della prima e dell'ultima è data dall'interiezione *addio*, seguita e preceduta da enunciati vocativi in successione asindetichica, costituenti unità melodiche parallele; ma nell'ultima l'*addio* si ripete con anafora esplicita due volte nell'interno, perché tutta la lassa è la voce stessa di Lucia. La mossa di discesa alla lassa commentante è costituita dall'enunciato esclamativo e di struttura metrica *Quanto è triste il passo [...]*!, e la mossa di risalita alla lassa ultima dal duplice enunciato esclamativo *Ma chi non aveva mai spinto [...]*! *Chi [...]* lascia que' monti [...]!, che mentre col *chi* allusivo punta semanticamente su Lucia, con l'intonazione aperta evoca,

a chiuderla, i tre enunciati imperniati sul ripetuto *addio*, come battute prorompenti dal cuore di lei. Una, a ben guardare, delle più originali compagini periodiche di Manzoni, costruita con mezzi diversi da quelli lessicalizzati della sintassi logica.

Sono opportune alcune osservazioni sulle scelte lessicali, in particolare sulle correzioni, rivolte a estendere il fronte di lingua viva, già notevolmente ampio. Nella descrizione notturna si notano alcune fiorentinizzazioni, poi divenute tratti nazionali: *barcaiuolo* > *barcaiolo*, *pontando* > *puntando*, *piaggia* > *spiaggia*; alcune deletterarizzazioni o ammodernamenti in chiave dimessa: *paruto* > *parso*, *faccia rivolta* > *testa voltata*, *si discernevano* > *si distinguevano*, *discesa* > *scesa*, *fiso* > *fisso*, *scerse* > *scopri*; precisazioni mimetiche: *discese coll'occhio a traverso* > *scese con l'occhio giù giù per*, conversioni di forme pedanti per specificazione eccessiva e richiami anaforici in forme più semplici e più efficaci: *giacenti addormentati* > *addormentati*; *appoggiò il gomito sulla sponda*, *chinò su quello la fronte* > *posò il braccio sulla sponda*, *posò sul braccio la fronte*. Il troppo speciale e forte *cinta* è sostituito con *muro (del cortile)*; il generico *stanza* col più specifico e intimo *camera*; *montagne* con *monti*, voce più spontanea nel contado a detta di Cherubini² («*Mont*. In città noi diciamo sempre *Montagna* e non *Monti*; nell'alto contado invece dicono comunemente *In di mont*, *Sul mont*, e simili») e che difatti esce dalla bocca di Lucia supplicante l'innominato: «mia madre! Forse non è lontana di qui... ho veduto i miei monti!» (cap. 21, p. 477, n. 22). Non per nulla la stessa sostituzione si ripete nel coro, il cui linguaggio, specie nelle lasse non commentanti, se supera quello dei fuggiaschi, lo ricomprende.

Nella prima lassa, che canta per i fuggiaschi, le parole possono rientrare quasi tutte nella loro competenza passiva. Il più raro e tecnico («sa di monumento», Petrocchi) *erette* è stato mutato nel nobile ma più generale *elevati*, *famigliari* nel più fiorentino, oggi nazionale, *familiari*, mentre la correzione *inequali* > *inuguali* si fonda forse sulla maggiore fiorentinità di *uguale* su *eguale*, senza però che se ne possa arguire la fiorentinità di una forma non popolare come *inuguale*, e comunque meno frequente, nella tradizione scritta, di *inequale*, che Petrocchi dichiara più comune. Nella sintassi qui e più avanti è notevole la soppressione del pronome soggetto.

La lassa commentante mantiene voci ricercate ma vive, come *si disabbelliscono* e *dovizioso*, elimina forme arcaiche come *aere* > *aria* e

simiglia > *par*, rinnova con elementi piani e correnti elementi letterari o meno usuali o sostenuti (*si ritrae* > *si ritira*, *fastidito* > *disgustato*, *sturbato* > *disturbato*, *trascorrere a* > *arrivare a*, *dinanzi* > *davanti*) e si comporta del pari coi modi fraseologici, riducendoli allo stampo più invalso e più diffuso nell'uso fiorentino: *tolgano il respiro* > *levino il respiro*, *ha già posti gli occhi addosso* > *ha già messi gli occhi addosso* (cfr. la voce *togliere* in *Postille*, p. 461). Da notare il mantenimento di *tristo*, unica forma dei *Promessi sposi* anche nel senso di *triste*, il quale ancora dal Tommaseo-Bellini è dato come non della lingua parlata, mentre il Giorgini-Broglio registra *triste* col senso più specialmente di «malinconico» e *tristo* come usato comunemente per «cattivo, disposto a mal fare».

Nella terza lassa continua la deletterarizzazione e semplificazione: *orme* > *passi*, *Quegli che* > *Chi*, *dissimili* > *diversi*, *si compiaceva di figurarsi* > *si figurava*, *maggiore* > *più grande* (nel contesto *più certa e più grande*, quindi anche per simmetria formale). *Romore* è ammodernato in *rumore*; *figli* non è fiorentinizzato in *figliuoli*, sia perché qui è in accezione teologica, sia perché *figliuolo* è usato da Manzoni solo in modo allocutivo o in situazione colloquiale. Sintatticamente si noti il restauro dell'ordine logico per l'attributo specificante nella commutazione *alla destra riva dell'Adda* > *alla riva destra dell'Adda*. Resta da capire perché *casa natale* sia stato corretto in *casa natia*, quando in altri due passi (cap. 27, p. 871, n. 32 e cap. 38, p. 896, n. 51) *paese natio* è sostituito con *paese nativo*. Ma quei due passi sono pianamente narrativi (tanto è vero che, nel secondo, *nativo* si accompagna col mantenuto *montagne*, parola, abbiamo visto, meno indigena e popolare di *monti*). Qui invece Manzoni ha sentito, per la tensione intonativa dell'attacco della terza lassa e per la voce stessa di Lucia, il bisogno di una parola oggi poetica ma un tempo popolare, che evitasse la secchezza del termine meramente denotativo. Non è l'unico caso, neppure relativamente a Lucia (cfr. per es. la voce *soave* di Lucia nel lazzeretto, cap. 36, p. 840, n. 24), in cui Manzoni, eccependo al suo proposito di lingua comune, sceglie la parola qualitativamente eletta.

Merita fermarsi su altre due correzioni: la sostituzione del raro arcaismo *queglino* (che Petrocchi, pp. 173, 179 e 923, giudica pedante, letterario accademico, antipaticissimo) con *essi*, sostituito poco prima, p. 184, n. 69, con *I fuggiaschi* (e poi, cap. 33, p. 768, n. 39, con *Quegli altri*), e di *orma* con *passo* in *romore di un'orma aspettata* (> *rumore*

sopra -----

pareva un feroce che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia
 di giacenti addormentati,
 d'addormentati, vegliasse, meditando un delitto. Lucia lo vide, e 92
 discese coll'occhio a traverso -----
 rabbrividí; scese con l'occhio giù giù per la china, fino al suo paesello,
 fiso alla estremità, scerse ----- scerse
 guardò fisso all'estremità, scoprí la sua casetta, scoprí la chioma folta
 sulla cinta scerse
 del fico che sopravanzava il muro del cortile, scoprí la finestra della
 stanza sul appoggiò il gomito ---
 sua camera; e, | seduta, com'era, nel fondo della barca, posò il braccio
 chinò su quello -----
 sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse
 segretamente.

montagne dalle acque, ed erette ----- ineguali

Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, 93
 note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno
 dei famigliari dei egli
 che lo sia l'aspetto de' suoi piú familiari; torrenti, de' quali distingue
 lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e
 biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio!
 Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla 94
 fantasia di quello stesso che se ne parte volontariamente, tratto dalla
 speranza di fare altrove fortuna, si disabbelliscono, in quel momento,
 i sogni della ricchezza; egli si maraviglia d'essersi potuto risolvere,
 e tornerebbe allora indietro, se non pensasse che, un giorno, tornerà
 ritrae
 dovizioso. Quanto piú s'avanza nel piano, il suo occhio si ritira, 95
 fastidito ----- quella ampiezza l'aere gli simiglia gravoso e
 disgustato e stanco, da quell'ampiezza uniforme; l'aria gli par gravosa
 senza vita -- tumultuose,
 e morta; s'inoltra mesto e disattento nelle città tumultuose; le case

aggiunte a case, le strade che sboccano nelle strade, pare che gli levino
 il respiro; e davanti agli edifizii ammirati dallo straniero, pensa, con
 desiderio inquieto, al campicello del suo paese, alla casuccia a cui ha
 già messi gli occhi addosso, da gran tempo, e che compererà, tornando
 ricco a' suoi monti.

- 96 Ma chi non aveva mai spinto al di là di quelli neppure un desiderio
 fuggitivo, chi aveva composti in essi tutti i disegni dell'avvenire, e
 n'è sbalzato lontano, da una forza perversa! Chi, staccato a un tempo
 dalle più care abitudini, e disturbato nelle più care speranze, lascia que'
 monti, per avviarsi in traccia di sconosciuti che non ha mai desiderato
 di conoscere, e non può con l'immaginazione arrivare a un momento
 stabilito per il ritorno! Addio, casa natia, dove, sedendo, con un pensiero
 occulto, s'imparò a distinguere dal rumore de' passi comuni il rumore
 d'un passo aspettato con un misterioso timore. Addio, casa ancora
 straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non
 senza rossore; nella quale la mente si figurava un soggiorno
 tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante
 volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov'era promesso, preparato
 un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente
 benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo; addio! Chi
 dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de'

suoi figli, se non per prepararne loro una piú certa e piú grande.

Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco
dissimili 99
diversi i pensieri degli altri due pellegrini, mentre la barca gli andava
destra riva -----
avvicinando alla riva destra dell'Adda.

7. Il ritratto di Gertrude

Ritratti in cui il costume sopraffà la persona - come quelli di don Ferrante e di donna Prassede nel *Fermo e Lucia* - mancano nei *Promessi sposi*. Nei ritratti di Lucia e di Renzo vestiti a festa per le nozze (cap. 2, p. 37, n. 10, e p. 51 s., nn. 55-57) l'abbigliamento e l'acconciatura, pur goduti come fatto ambientale, sono per così dire trasparenti. Per gli altri personaggi l'abito o non compare o non è costume; è il fattore di un prodotto più complicato, in cui i fattori fisici e psichici hanno la prevalenza. Il ritratto è comunque una presentazione iconica del personaggio, non però necessaria, come dimostra il fatto che alcune figure caratteristiche del romanzo ne sono prive, pur non mancando di una espressiva gestualità (per esempio, il conte zio). A volte la presentazione iconica è fatta per suggerimento negativo, come nel caso di don Rodrigo: «con un viso da far morire in bocca a chi si sia una preghiera, non che un consiglio, non che una correzione, non che un rimprovero» (cap. 5, p. 105, n. 29). Per lo più alla supposizione del lettore non sono lasciati i tratti iconici, ma la loro interpretazione, quando non sia dichiarata dal narratore stesso, quando cioè il ritratto non sia esplicito. I ritratti che più interessano il lettore sono infatti o quelli *a posteriori*, presentati dopo che il carattere del personaggio è stato descritto, che perciò trovano il lettore in attesa di conoscere quale aspetto gli corrisponda; o quelli *a priori*, cioè quando il carattere del personaggio non è ancora noto, che stimolano il lettore a conoscere la corrispondenza psichica e morale ai tratti iconici. Questi ritratti, impliciti e insieme enigmatici, sono quelli che più avvincono il lettore; e di tale specie è appunto quello di Gertrude, a interpretare il quale occorrono quasi due interi capitoli, il nono e il decimo, del romanzo;

come a interpretare il ritratto del padre Cristoforo (cap. 4, p. 77 s., nn. 6-7) occorre tutto il capitolo quarto. Ai ritratti, invece, dell'innominato (cap. 20, p. 454, n. 9) e del cardinale Federigo (cap. 23, p. 511 s., n. 9) il lettore arriva già informato, rispettivamente dai capitoli 19 e 22, della vita dei due personaggi e non ha che da constatare, con soddisfazione, la rispondenza dei caratteri ai volti e agli atteggiamenti.

Il ritratto dell'innominato è costruito con pochi tratti fisionomici fermi, contrastati da tratti tesi o mobili; quello di padre Cristoforo con una sofferta vicenda d'impulso e di freno dentro i medesimi tratti fisionomici; quello di Gertrude con una inquietudine mal costretta nella geometrica rigidità dell'abito monacale. L'opposizione abito-volto procede per lei alternatamente, con un'analisi minuta e insistita come per nessun altro personaggio, e che infine si estende a tutto il busto. Il «quadro», come quello dell'innominato, è inserito nella situazione, e perciò la figura, apparsa ritta dietro la grata, dopo il ritratto torna a quella impostazione, ma in una posa cui si trasmettono tre tocchi salienti del quadro precedente: l'estenuazione, il pallore, lo sguardo: «ritta vicino alla grata, con una mano appoggiata languidamente a quella, e le bianchissime dita intrecciate ne' vóti; e guardava fisso Lucia» (cap. 9, p. 201 s., n. 25).

La descrizione procede dal generale al particolare, e dal meno al più intenso. La prima *impressione di bellezza* si corregge e specifica in *ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta*, dove la sequenza ternaria costituisce un crescendo percettivo. L'ultimo aggettivo, sostituito allo *sconcertata* della Ventisettana (che Petrocchi, p. 192, biasimava a torto come improprio, perché «Si dice dell'animo») e denotante una disarmonia non naturale, procurata, è messo in rilievo mediante il *direi quasi*, che Manzoni usa a richiamare l'attenzione del lettore su uno di quegli «accozzi inusitati di vocaboli usati», idonei a «rivelare aspetti novi di cose note», da lui tanto ammirati in Virgilio (*Del romanzo storico*, in *Scritti letterari*, p. 326, n. 52). È significativo che tale locuzione entri anche nel ritratto del cardinale Federigo, e a proposito della bellezza del volto, quando è detto che alla bellezza giovanile la serena vita di missione aveva sostituito *una, direi quasi, bellezza senile* (cap. 23, p. 512, n. 9). E si noti che l'antonimo di *scomposta* appare nel ritratto del cardinale (*Il portamento era naturalmente composto*) e vi è mantenuta la nobile parola *volto*, mutata per Gertrude nel più comune

ma anche più reale *viso*. Mentre infatti il ritratto di Federigo si svolge su un motivo di progressione e di fusione che porta ad una figura «in maestà», campita di un unico assoluto colore (la *magnifica semplicità della porpora*), il ritratto di Gertrude si svolge per contrasti; contrasti, nella parte statica dell'impostazione, percettivi (*un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza ecc.; un velo nero; una bianchissima benda di lino ecc.*); nella parte mossa, avviata da un forte *ma* iniziale (*Ma quella fronte ecc.*), attivi, tutti comunque contrapposti al naturale all'innaturale e confermati l'effetto di un'armonia violata, assente nei pur contrastati ritratti dell'innominato e del padre Cristoforo. La complessità del ritratto di Gertrude si deve al fatto che, dei personaggi dei *Promessi sposi* colpiti dalla violenza, essa è l'unico che ne sia diventato preda; è l'unica vittima del romanzo. Ma la specie di quella violenza, la più invasiva e irretiva perché mascherata, è anche la ragione dell'alta enigmaticità del ritratto - tre volte ribadita: negli occhi che cercano un *nascondiglio*, nel travaglio di un *pensiero nascosto*, nei moti delle labbra pieni di *mistero* - e dello scavo analitico del narratore, nonché dell'epiteto *sventurata* con cui la commiserò in tre situazioni critiche (cap. 10, p. 242 s., n. 64, e p. 248, n. 83; cap. 20, p. 459, n. 22).

Nelle correzioni o integrazioni linguistiche che non abbiamo esaminate si può notare la generale tendenza a sostituire le parole più rare con quelle più comuni secondo l'uso fiorentino (*ritta* per *in piedi*, *a prima vista* per *a prima giunta*, *scollo* per *imboccatura*, *spesso* per *tratto tratto*, *neri neri* per *nerissimi*, *affetto* per *affezione*, *preoccupazione* per *cura*, *tinte* per *suffuse*, *sbiadito* per *dilavato*, *abbandono* per *cascaggine*, *attillata* per *succinta*, *cura* per *industria*, *ciocchettina* per *ciocchetta*, *capelli tagliati* per *chiome recise*); sostituzioni in cui spicca l'eliminazione di parole letterarie (*cura* nel senso di preoccupazione, *suffuse*, *succinta*, *chiome*, *recise*, *talento* nel senso di intenzione), la preferenza di forme espressive (il superlativo non organico *neri neri*), il senso del gusto (*abbandono del portamento* invece di *cascaggine del portamento*; «La cascaggine è più de' vecchi» osserva Petrocchi, p. 193, aggiungendo «e qui poi stonava coll'eleganza di lei»). Risponde invece al rispetto di un'associazione non corrente ma canonica il passaggio del binomio *odio invecchiato* a *odio inveterato*. Non si creda però che l'adeguamento al livello comune produca una banalizzazione, anzi: esso ha il compito di togliere la patina convenzionalmente poetica che imbalsama il linguaggio sia

dei classicisti che dei romantici, dando libero campo al lessico vivo e impregiudicato e alle associazioni occorse alla fantasia. L'ordito del ritratto di Gertrude appare non solo ravvivato dalle correzioni, ma tramato da un'accurata scelta e combinazione terminologica che rende con evidenza priva di sforzo i particolari dell'abito, gli effetti di colore, i moti degli occhi e delle labbra, i segni del dissesto interiore. Sintagmi come *investigazione superba, svogliatezza orgogliosa, travaglio d'un pensiero nascosto, preoccupazione familiare all'animo*; il chinarsi degli occhi in fretta *come per cercare un nascondiglio*, o il loro restare *immobili e fissi senza attenzione*; i moti delle labbra *subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero*; il contraddirsi della figura tra lo *scompare in un certo abbandono del portamento* e il *comparire sfigurata in mosse repentine*: sono proprio quegli «accozzi inusitati di vocaboli usati» che conferiscono allo stile manzoniano la sua originale acme cognitiva, facendo scaturire la forza, e talvolta la magnificenza, dalla semplicità, come la porpora del cardinale Federigo.

veduto

Lucia, che non aveva mai visto un monastero,

entrata fu ----- intorno ---
quando fu nel parlatorio, guardò in giro dove fosse la signora a cui fare
smemorata
il suo inchino, e, non iscorgendo persona, stava come incantata; quando,
veduto andar verso un angolo, e Agnese tenergli dietro --- colà e avvisò un pertugio
visto il padre e Agnese andar verso un angolo, guardò da quella parte, e
quasi quadrato, somigliante a una mezza finestra, sbarrato da -----
vide una finestra d'una forma singolare, con due grosse e fitte grate di
in piedi
ferro, distanti luna dall'altra un palmo; e dietro quelle una monaca ritta.

mostrava ----- un'età di dava

20 Il suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni, faceva a prima
giunta una impressione -----
vista un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e,
sconcertata
direi quasi, scomposta. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente
sopra la cascava, a dritta a manca ----- volto
sulla testa, cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso; sotto il
velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte
di diversa, ma non d'inferiore bianchezza; un'altra benda a pieghe

la faccia al
 circondava il viso, e terminava sotto il mento in un soggolo, che si
 stendeva alquanto sul petto, a coprire lo scollo d'un nero saio. Ma quella
 tratto tratto
 fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e
 nerissimi
 allora due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento.
 pur nerissimi s'affissavano ----- volto altri con una investi-
 Due occhi, neri neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone,
 gazione superba, -----
 con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta, come per
 cercare un nascondiglio; in certi momenti, un attento osservatore avrebbe
 domandassero affezione ---- altra volta ----
 argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà; altre volte
 cogliervi invecchiato
 avrebbe creduto coglierci la rivelazione istantanea d'un odio inveterato
 d'un quale talento -----
 e compresso, un non so che di minaccioso e di feroce: quando restavano
 altri vi --
 immobili e fissi senza attenzione, chi ci avrebbe immaginata una
 altri sospettarvi
 svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio d'un
 la sopraffazione cura famigliare -----
 pensiero nascosto, d'una preoccupazione familiare all'animo,
 guance
 e più forte su quello che gli oggetti circostanti. Le gote pallidissime
 soverchiamente scemo e alte-
 scendevano con un contorno delicato e **grazioso**, ma alterato e
 rato -----
 reso mancante da una lenta estenuazione. Le labbra, quantunque appena
 soffuse dilavato, spiccavano pure -----
 tinte d'un roseo sbiadito, pure, spiccavano in quel pallore: i loro moti
 di espressione -----
 erano, come quelli degli occhi, subitanei, vivi, | pieni d'espressione
 L'altezza ----- nel-
 e di mistero. La grandezza ben formata della persona scompariva in
 la cascaggione abituale -----
 un certo abbandono del portamento, o compariva sfigurata in certe
 a
 mosse repentine, irregolari e troppo risolte per **una** donna, non che

21

22

23 a v'era qualche cosa
 per **una** monaca. Nel vestire stesso c'era qua e là qualcosa di studiato o
 di negletto, che annunciava una monaca singolare: la vita era attillata
 succinta
 con una certa cura secolare, e dalla benda usciva sur una tempia
 industria
 l'estremità d'una ciocchetta capegli, il ----- mostrava
 una ciocchettina di neri capelli; cosa che dimostrava o dimenticanza
 o disprezzo della regola che prescriveva di tenerli sempre corti, da
 tener sempre mozze le chiome recise
 ----- della professione. ----
 quando erano stati tagliati, nella cerimonia solenne del vestimento.
 (cap. 9, pp. 200-01, nn. 19-23)

8. La natura e Renzo

La natura non compare nei *Promessi sposi*, salvo che all'inizio del romanzo, dissociata dalle situazioni e dai personaggi. Evidente è la correlazione natura-personaggi nella fuga notturna sul lago, nella tetra valle dominata dal castello dell'innominato e nella vigna di Renzo. D'altronde, la stessa parola natura, nel significato di universo fenomenico, compare due sole volte nel discorso dell'autore: a proposito della burrasca imminente sul lazzeretto («Era uno di que' tempi [...] forieri della burrasca, in cui la natura, come immota al di fuori, e agitata da un travaglio interno, par che opprime ogni vivente», cap. 35, p. 815, n. 7) e a proposito del «risolvimento della natura» in quella stessa burrasca, che portò via la peste (cap. 37, p. 860, n. 2).

L'ultima fase della fuga di Renzo verso l'Adda è certo il punto in cui il rapporto tra la natura e il personaggio si fa più stretto e più complicato. Si tratta infatti di un operaio che risiede in campagna e lavora la terra e quindi distingue nettamente tra la campagna coltivata e la sodaglia, tra i segni di coltura umana della prima, specialmente il gelso e la vite, che per ciò gli fanno *una mezza compagnia*, e la selvatichezza della seconda, sparsa di felci e di scope, che accresce il peso del viaggio. Il verbo *morire*, che personifica la campagna coltivata cedente alla sodaglia, è la prima forte spia dell'interiorizzazione del paesaggio, cioè del condizionamento e della soggezione che quella specie di uomo ne subisce. La sua animazione, conseguenza dell'interiorizzazione,

si accentua via via che s'intensifica la sua selvatichezza: da macchia bassa e rada (di felci e di scope) facendosi macchia fitta e alta (di pruni, quercioli e marruche) e finalmente bosco; il bosco pauroso dell'infanzia sopita ma non spenta nell'anima semplice. Nella spettralità degli alberi risorgono le apparizioni delle novelle; e qui val la pena di soffermarsi ad analizzare il tessuto verbale e le correzioni. Quanto a queste, si nota la forte deletterarizzazione, non soltanto per adeguarsi, come dice Petrocchi, all'uso, ma per approssimarsi a quello presumibile di Renzo, sia pure mediato dal narratore e a costo di farlo più generico. L'adeguamento è già presente nella sostituzione di *landa* con *sodaglia*, che risale ai suggerimenti delle Luti per la revisione del romanzo (cfr. *Scritti linguistici*, p. 449, dove traduce *Zerb* «terreno sodo»); per non dire di (*campagna*) *colta* sostituito con *coltivata*. Seguono correzioni tendenti a rendere l'espressione più propria, comunque più semplice e corrente: *attraversava* invece di *trascorrevva*, *si fermò* invece di *ristette*, *ascoltare* invece di *origliare*, *inoltrarsi* invece di *progredire*, *dava fastidio* invece di *recava fastidio*, *vedeva* invece di *affisava*, *a un tratto* invece di *subitamente*, *strada già fatta* invece di *già percorsa*. Specificamente studiato e rielaborato è il lessico relativo alla crisi psicologica del personaggio. Le sostanze concettuali sono, intanto, iscritte in un registro d'indefinitezza che rivela labilità di percezione e di distinzione: *gli parve, se non indizio, almeno un certo qual argomento; seguendo un sentiero, corretto su il sentiero; certe immagini, certe apparizioni; un non so che d'odioso, corretto su non so che di odioso; come una smania; pareva che durassero fatica; a un certo punto; parve che a un tratto...* Alcuni verbi di percezione denunciano la passività del soggetto: *si trovò tra macchie più alte; s'accorse d'entrare in un bosco; provava un certo ribrezzo; sentiva la brezza notturna...*; altri passano l'attanza a soggetti interni o esterni, e soverchiami: *nella sua mente cominciavano a suscitarsi certe immagini; più il ribrezzo cresceva, più ogni cosa gli dava fastidio; gli alberi gli rappresentavan figure strane; l'annoiava l'ombra delle cime*; e solo dopo la serpentina personificazione della brezza notturna e la minaccia di sopraffazione dell'orrore indefinito l'attanza verbale torna a Renzo: *richiamò al cuore gli antichi spiriti, e gli comandò che reggesse* (dove l'energia dell'attanza si propaga nel costrutto esplicito *che reggesse*). Lo stilema manzoniano della dittologia o del tricolo è qui usato ad effetti d'intensificazione *in peius*

(*certe immagini, certe apparizioni; per discacciarle o per acquietarle; figure strane, deformi, mostruose; più rigida e maligna; quell'uggia, quell'orrore*). I modi, infine, sostanziali del vaneggiamento sono accuratamente individuati nel loro progresso: dalla *noia* (nel senso forte, come per *annoiare*, di molestia, peso) *del viaggio* (corretto sul troppo leggero *cammino*) e dalla selvaggia solitudine, che non impediscono di andare avanti (si noti però lo sforzo del *ciò non ostante andò innanzi*), al *suscitarsi delle immagini e apparizioni* retrocesse dalla correzione nel limbo di un'infanzia mai del tutto superata, alla preghiera-scongiuro per *discacciarle o acquietarle*, al *ribrezzo crescente, all'orrore indefinito*; passando parallelamente dall'animazione molesta e odiosa di tutta la natura alla sua paralizzante somatizzazione (*Le gambe provavano come una smania, un impulso di corsa, e nello stesso tempo pareva che durassero fatica a regger la persona*). La risoluzione avviene nel ribaltamento della coscienza: dal perdersi nel terrore allo spavento del terrore e al conseguente recupero della volontà e facoltà di deliberare; ribaltamento istantaneo (*su due piedi*), enunciato con un comando al proprio cuore che Tommaseo trovò «troppo sublime per un Tramaglino» e che a noi troppo ricorda un momento eroico di Ulisse (*Od. 20, 17 s.*) o piuttosto di Enea (*revocate animos, En. 1, 202*); segno che qui si rompe quell'approssimazione alla psicologia e al linguaggio di Renzo che poco prima ha concorso nel mutare *perché* (in causale preposta alla reggente) nel più corrente *siccome, storie in novelle, udite in sentite, preghiere nel più rituale orazioni, alacrità in voglia, di mala voglia in contro voglia, mala voglia in ribrezzo, piante in alberi, aspetti in figure*, il latinismo *mirabili* nel più forte, a culminare il tricolo, *mostruose*, i pesanti participi passati esplicativi (*lo scrosciar delle secche foglie, mosse e calpeste dalle sue pedate*) nella scorrevole relativa limitativa (*lo scrosciar delle foglie secche che calpestava o moveva camminando*), *sembrava in pareva, penassero a in durassero fatica a, aggrinzarle nel più intenso raggrinzarle, ossa affralite* nel modulo più proprio alla popolarità dell'impropria figura *ossa rotte dalla stanchezza* (cfr. Petrocchi, *Diz., Stanchezza*). Abbiamo distinto lessicalmente e concettualmente l'adeguamento all'uso vivo comune dall'approssimazione al livello psichico e linguistico di Renzo: due operazioni che tendono a coincidere nelle battute e nei soliloqui del montanaro, ma nella interpretazione del narratore possono coincidere

in singoli punti, come lo stesso autore ha dichiarato a proposito dei pensieri di Lucia e degli altri fuggiaschi durante la traversata dell'Adda (cap. 8, p. 193, n. 99).

La risoluzione di Renzo non è, in verità, né eroica né risolutiva; è una remissione alla propria impotenza fisica e morale, al proprio bisogno di accoglienza umana anche a prezzo di rischio. Possiamo dirla un nuovo atto di onestà e di disperata fiducia del nostro protagonista. E non è neppure fulminea come farebbe prevedere l'improvviso *si fermò su due piedi a deliberare*; perché quel passato remoto, tempo dell'evento, passa poi, nella risoluzione, al tempo imperfetto, che avvia la previsione di un ripiegamento per fasi di difficoltà e rischio crescenti. Ma la duratività ingressiva e progressiva dell'imperfetto è poi bloccata nella duratività sospensiva di due gerundi, intramezzati da un costrutto participiale assoluto; movenza di rara tensione stilistica, che imposta l'attesa dell'evento veramente risolutivo. Il quale, come la previsione del ripiegamento, si manifesta per gradi, ma a differenza di quella, tutta mentale, è tutto percettivo: la stessa correzione di *un rumore gli venne all'orecchio in cominciò a sentire un rumore* riporta il fenomeno al soggetto percipiente e insieme annuncia la sua manifestazione graduale. Questo procedimento è attuato, nel presente episodio, dalla scansione simmetrica in brevi o lunghe unità sintattico-melodiche coordinate per sindeto o per asindeto: *si trovò tra macchie più alte, di pruni, di quercioli, di marruche; figure strane, deformi, mostruose; se la sentiva scorrer tra i panni e le carni, e raggrinzarle, e penetrar più acuta nelle ossa [...], e spegnervi quell'ultimo rimasuglio di vigore; risolveva d'uscir subito di lì [...], d'andar diritto all'ultimo paese [...], di tornar tra gli uomini, e di cercare un ricovero*; talvolta con simmetrie chiasmatiche: *l'annojava l'ombra delle cime [...]; lo stesso scrosciar delle foglie secche [...] aveva per il suo orecchio [...]*; in tutti i casi la sequenza mira a intensificare o a determinare e specificare il fenomeno. Nell'ultimo caso, quello risolutivo, il tricolo pone in atto un processo d'identificazione (*un rumore, un mormorio, un mormorio d'acqua corrente*) che culmina, per l'attesa del percipiente, in rivelazione; la quale esplose nel grido *è l'Adda!*, estratto dal tempo narrativo e proiettato davanti al lettore da un tricolo ascendente: *Sta in orecchi; n'è certo; esclama:*. Il *fu* che riporta il fatto nella prospettiva pacata della storia e mediante un nuovo tricolo ascendente definisce quella

rivelazione *ritrovamento* (*Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore*) ci dà il senso profondo e amaro della grande avventura cittadina di Renzo: vittima della propria candida semplicità e degli uomini malfidi a cui pur sente il bisogno di collegarsi e di confidare, è il suo fiume a dargli salvezza, misura delle cose, fiducia in sé stesso; è il suo fiume a sostituirsi all'uomo che egli aveva cercato nella più sincera umanità della sommosa.

C'è chi ha messo in parallelo il viaggio di Renzo verso l'Adda e il viaggio del diacono Martino verso il campo dei Franchi in Val di Susa. Qui non si discute del valore dei due brani; si discute delle affinità, che non possono fondarsi su mere concordanze di parole. Il viaggio del diacono è legittimato da una missione che supera la fragilità del viandante e gli toglie ogni timore. Guidato da Dio, la stessa terribile natura alpina non lo ostacola e non ha alcun rapporto intrinseco con la sua persona; e i Franchi che alla fine raggiunge sono le tende d'Israele e i padiglioni di Giacobbe, compimento e premio della sua impresa. Altra cosa è il viaggio del perseguitato e braccato Renzo, alla ricerca di sé e del suo destino dentro una umanità e una natura estranee e ostili, non guidato direttamente da Dio ma affidato alla Provvidenza: «Quel che Dio vuole. Lui sa quel che fa: c'è anche per noi. Vada tutto in isconto de' miei peccati» (cap. 17, p. 397, n. 26).

13 Innanzi e innanzi; giunse ----- colta
 Cammina, cammina: arrivò dove la campagna coltivata moriva
 landa
 in una sodaglia **sparsa** di felci e di scope. Gli parve, se non indizio,
 si inoltrò
 almeno un certo qual argomento di fiume vicino, e s'inoltrò per quella,
 il la trascorrea ristette ad origli-
 seguendo un sentiero che l'attraversava. Fatti pochi passi, si fermò ad
 are ----- cammino cresciuta
 ascoltare; ma **ancora** invano. La noia del viaggio veniva accresciuta
 dalla salvatichezza del luogo, da quel non veder più nè un gelso, nè
 una vite, nè altri segni di coltura umana, che prima pareva quasi **che**
 Pure ----- innanzi; e ---
 gli facessero una mezza compagnia. Ciò non ostante andò avanti; e
 perchè
 siccome nella sua mente cominciavano a suscitarsi certe immagini,

da cento storie udite -----
certe apparizioni, lasciatevi in serbo dalle novelle sentite **raccontar**
egli acquetarle
da bambino, così, per discacciarle, o per acquetarle, recitava,
e ripeteva preghiere pei -----
camminando, dell'orazioni per i morti.

A poco a poco, si trovò tra macchie piú alte, di spini, prugnoli, di quercioli ---- 14
Procedendo tuttavia, e affrettando -----
di marruche. Seguitando a andare avanti, e allungando **il passo,** con piú
alacrità fra

impazienza che voglia, cominciò a veder tra le macchie qualche albero
pur procedendo ----- a guida dello
sparso; e andando ancora, sempre per lo stesso sentiero, s'accorse
progredire

d'entrare in un bosco. Provava un certo ribrezzo a inoltrarvisi; ma lo
di mala inoltrò. ----- Più inoltrava ----- la mala voglia
vinse, e contro voglia andò avanti; **ma** piú s'inoltrava, piú il ribrezzo
recava Le piante ----- affisava di lon- 15
cresceva, piú ogni cosa gli dava fastidio. Gli alberi che vedeva in
tano, gli rendevano aspetti strani ----- mirabili; gli spi-
lontananza, gli rappresentavan figure strane, deformi, mostruose;
aveva -----

l'annoiava l'ombra delle cime leggermente agitate, che tremolava sul
secche
sentiero illuminato **qua e là** dalla luna; lo stesso scrosciar delle foglie
foglie, mosse e calpestate dalle sue pedate ----- pel ---
secche che calpestava o moveva camminando, aveva per il suo orecchio
di odioso ---

un non so che d'odioso. Le gambe provavano come una smania, un
sebrava penassero -----
impulso di corsa, e nello stesso tempo pareva che durassero fatica a

regger la persona. Sentiva la brezza notturna batter piú rigida e maligna
per la per le gote, ----
sulla fronte e sulle gote; se la sentiva scorrer tra i panni e le carni, e
aggrinzarle nell'ossa affralite -----
raggrinzarle, e penetrar piú acuta nelle ossa rotte dalla stanchezza,

e spegnervi quell'ultimo rimasuglio di vigore. A un certo punto, 16
quel rincrescimento,
quell'uggia, quell'orrore indefinito con cui l'animo combatteva da

soverchiarlo subitamente -----

qualche tempo, parve che a un tratto lo soverchiasse. Era per perdersi affatto; ma atterrito, piú che d'ogni altra cosa, del suo terrore, richiamò al cuore gli antichi spiriti, e gli comandò che reggesse. Così rinfrancato un momento, si fermò su due piedi a deliberare; e risolveva d'uscir tosto di quivi per la via ----- percorsa, dritto subito di lí per la strada già fatta, d'andar dritto all'ultimo paese per cui era passato, di tornar tra gli uomini, e di cercare **un** ricovero, Or mentre così stava ----- dei

17 anche all'osteria. E stando così fermo, sospeso il fruscío de' piedi nel un romore gli venne all'orecchio ----- fogliame, tutto tacendo d'intorno a lui, cominciò a sentire un rumore, d'acque correnti. Bada; s'accerta ----- un mormorío, un mormorío d'acqua corrente. Sta in orecchi; n'è certo; esclama: «è l'Adda!» Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore. La stanchezza quasi scomparve, gli tornò il polso, sentí il sangue scorrer libero e tepido per tutte le vene, sentí crescer la fiducia dei quella scurità de' pensieri, e svanire in gran parte quell'incertezza e gravità delle cose; ad vie romore e non esitò a internarsi sempre piú nel bosco, dietro all'amico rumore.

(cap. 17. pp. 392-94, nn. 13-17)

Non si possono privare la sera e la notte di Renzo dell'alba che le segue (cap. 17, pp. 397-99, nn. 28-30) e illumina la sua salvezza; ed è inevitabile correre col pensiero alla notte dell'innominato, anch'essa scandita dall'alternarsi, dentro il castello, di luce e tenebra, fra il tramonto di nuvole accese, il lume di luna a scacchi sul pavimento, la notte insonne, il cielo cenerognolo all'alba. Ma per l'impunito sicuro nella sua carcere di violenza quella scansione è in funzione del gorgo nero (*Oh la notte! no, no, la notte!*, cap. 21, p. 489, n. 26) nel quale sprofonda, e nel quale prima di lui erano sprofondati Macbeth e Faust. Il tempo parallelo della vittima innocente, di Lucia, che non ha assassinato il sonno, manca di tale scansione per tali segni; è irrelato, assoluto.

Quando la gelida e inquieta ma consolata e rassegnata notte di Renzo cede al giorno, il ritmo odeporico della sera precedente si accelera per raggiungere l'amico, il fratello, il salvatore ritrovato. Lo si avverte già nel primo periodo, costituito da otto incalzanti coordinate asindetichiche al passato remoto, concluse da una interrogativa sindetica voltata dal congiuntivo al più netto indicativo, sostituendo l'energia del modo verbale a quella della letteraria brachilogia sintattica (*e [...] diede una girata d'occhi all'intorno, se nessuno vi fosse > e [...] diede un'occhiata in qua e in là, per veder se c'era nessuno*). Ma l'accelerazione diviene, subito dopo, eliminazione di strutture e di analisi superflue: *Nessuno v'essendo, si volse a cercar con l'occhio* passa a *E non vedendo nessuno, cercò con l'occhio* col sopprimere il letterario interrompimento sintattico del gerundio assoluto e col ridurre l'analitico *volgersi a cercare*; e il prolisso *sentiero che aveva percorso la sera antecedente* si contrae nell'additato *sentiero della sera avanti*; *il lo riconobbe tosto, più chiaro e più distinto dell'immagine che glien'era rimasta*; e *si mise per quello* espunge la superflua modalità percettiva e salta immediatamente alla conseguenza attiva del riconoscimento: *lo riconobbe subito, e prese per quello*. E attiva come Renzo, che *badava alla sua strada, e camminava a passi lunghi*, resta la struttura sintattica del suo procedere verso l'Adda, drammatizzato dal trapasso al presente storico: *Passa i campi, passa la sodaglia, passa le macchie, attraversa il bosco*. Sono le medesime quattro tappe della sera prima, ma identificate con balzante sicurezza e superate mediante verbi che escludono ogni passività del soggetto.

Quella determinazione impedisce a Renzo, che bada alla sua strada e non guarda in sù, oltre che di assaporare la sua alba come aveva assaporato, sorso sorso, la sua sera e la sua notte, di vederla. Ma poiché, sebbene alta sulla sua vista, essa c'è, Manzoni sente di doverla descrivere per proprio conto come l'ultimo e nuovo segno del tempo di Renzo. Nel trascolorare di quell'alba, giustamente ammirata come un «sapiente arpeggio di sfumature cromatiche» (Raimondi), si ha la massima prova del Manzoni naturalista, fatta sul volto della natura da lui preferito, il cielo; fatta secondo le dimensioni della vastità, dell'intensità, della varietà, e con ricorso a strumenti tecnici (*lumeggiare* è vocabolo pittorico che doveva correre tra gli artisti della Milano manzoniana e che accompagnerà appropriatamente i lampi della tempesta del lazzeretto, cap. 36, p. 851, n. 59), fino ai limiti

spalle, come per mettere insieme tutte le membra, che ognuno pareva
 che ----- nell'una, poi nell'altra mano, le fregò, aperse -----
 che facesse da sè, soffiò in una mano, poi nell'altra, se le stropicciò, aprì
 del *cascinotto* ----- una girata d'occhi all'intorno --
 l'uscio della capanna; e, **per** la prima cosa, diede un'occhiata in qua e
 ----- nessuno vi fosse. Nessuno v'essendo, si volse a cercar coll'occhio -----
 in là, **per veder** se c'era nessuno. E non vedendo nessuno, cercò con
 ----- che aveva percorso la antecedente tosto
 l'occhio il sentiero della sera avanti; lo riconobbe subito,
 piú chiaro e piú distinto dell'immagine che glien'era rimasta; si mise
 e prese per quello.

annunziava
 Il cielo prometteva una bella giornata: la luna, in un canto, pallida 29
 e senza raggio, pure spiccava nel campo immenso d'un bigio ceruleo,
 leggiermente
 che, giú giú verso l'oriente, s'andava sfumando leggermente in un giallo
 rosato presso l'orizzonte
 roseo. Piú giú, all'orizzonte, si stendevano, a lunghe falde ineguali,
 piú tosto azzurre che brune -----
 poche nuvole, tra l'azzurro e il bruno, le piú basse orlate al di sotto
 ad ora ad ora -----
 d'una striscia quasi di fuoco, che di mano in mano si faceva piú viva
 e tagliente: da mezzogiorno, altre nuvole r avvolte insieme, leggieri e
 cosí dire, si andavan -----
 soffici, per dir cosí, s'andavan lumeggiando di mille colori senza nome:
 quando è
 quel cielo di Lombardia, cosí bello quand'è bello, cosí splendido, cosí
 quivi trovato per suo divertimento -----
 in pace. Se Renzo si fosse trovato lí andando a spasso, certo avrebbe
 che era
 guardato in su, e ammirato quell'albeggiare cosí diverso da quello ch'era
 uso ---- guardava alla terra, e ne andava ratto, sí per acquistar cal-
 solito vedere ne' suoi monti; ma badava alla sua strada, e camminava a
 do, sí per giunger ----- lo
 passi lunghi, per riscaldarsi e per arrivar presto. Passa i campi, passa la 30
 scoperto macchie; la boscaglia intorno, e ripensando
 sodaglia, passa le macchie, attraversa il bosco, guardando in qua e in là,
 con una specie di compatimento al raccapriccio -----
 e ridendo e vergognandosi nello stesso tempo, del ribrezzo che vi aveva

provato poche ore prima; è sul ciglio della riva, guarda giù; e, **di** tra i
fratte
perviene al ripa, traguarda --- le
rami, vede una barchetta di pescatore, che veniva adagio, contr'acqua,
lenta-
mente a ritroso della cor-
rente,
radendo quella sponda.

(cap. 17, pp. 397-99, nn. 28-30)

9. I soliloqui di Renzo e di don Abbondio

Non a tutti i personaggi convengono, a giudizio dell'autore, tutte le forme espressive; per esempio, la forma del soliloquio, che rimane estranea a personaggi come don Rodrigo, il padre Cristoforo, Gertrude, il cardinale Federigo, i quali si esprimono con battute dialogiche o attraverso l'analisi del narratore venata da insorgenze del costruito indiretto libero. Nella descrizione della crisi dell'innominato l'analisi narrativa è incisa da undici tratti più o meno brevi di soliloquio che hanno compiti risolutivi e propulsivi, senza che per ciò si avverta stridore ed eterogeneità tra il linguaggio analitico dell'autore, che li prepara nel profondo, e il linguaggio emotivo e deliberativo dell'innominato, che li conclude in superficie come voce sommaria rotta rude di un complesso coerente nobile travaglio di coscienza. Un'alternanza così sapientemente cadenzata e articolata tra le due forme e una complementarità così piena tra i due linguaggi sono però, nel romanzo, un fatto culminativo. In altri casi un rapporto d'ironia e di tenerezza (o di entrambe insieme) tra il narratore e il personaggio separa le due forme e i due linguaggi; oppure la caratterizzazione del personaggio impone una singolarità di mezzi espressivi non usabili dal narratore e quindi tali da fare del soliloquio un episodio insostituibile. Renzo e don Abbondio sono appunto i due soliloquenti «caratteristici». Ecco come Renzo reagisce, nella sua fuga verso l'Adda, alle parole dette poco prima dal mercante di Milano, che allude a lui, nell'osteria di Gorgonzola. «Già ieri,» son le parole del mercante «nel forte del baccano, aveva fatto il diavolo; e poi s'era messo a predicare, e a proporre [...] che s'ammazzassero tutti i signori. Birbante! Chi farebbe viver la povera gente, quando i signori fossero ammazzati? La giustizia, che l'aveva appostato, gli mise l'unghie addosso; gli trovarono un fascio di lettere; e lo menavano in gabbia; ma

che? i suoi compagni, che facevan la ronda intorno all'osteria, [...] lo liberarono, il manigoldo» (cap. 16, p. 385, n. 56). E Renzo, di rimando, nel suo commento interiore (cap. 17, p. 389, n. 6): «Io fare il diavolo! Io ammazzare tutti i signori! Una fascio di lettere, io! I miei compagni che mi stavano a far la guardia!». Gli enunciati narrativi del mercante, impennati regolarmente sui tempi verbali storici, legati tra di loro, non meno regolarmente, da rapporti di precedenza e di posteriorità, si mutano, nel pensiero di Renzo, in enunciati fortemente incisi, in cui all'io posto come punto fermo di riferimento si oppone il contenuto predicativo della narrazione ma astratto dal tempo e dall'azione verbali, il tutto ripredicativizzato da un'intonazione di negazione indignata. Si potrà obiettare che tra l'esposizione del narratore (discorso indiretto) e il discorso diretto interiore, fortemente caratterizzante, di Renzo c'era una via intermedia: il discorso indiretto libero, applicato anche in questo capitolo, pur così ricco di soliloqui: «La carestia doveva poi finire: tutti gli anni si miete: intanto aveva il cugino Bortolo e la propria abilità: aveva, per di più, a casa un po' di danaro, che si farebbe mandar subito. Con quello, alla peggio, camperebbe giorno per giorno, finché tornasse l'abbondanza» (cap. 17, p. 404, n. 44). E al capitolo 37, nella esultante uscita dal lazzeretto, indiretto, soliloquio e indiretto libero si alternano e si incastrano con ritmo serrato e impetuoso: «Guardando per la strada, raccattava [...] i pensieri che ci aveva lasciati la mattina e il giorno avanti, nel venire; e con più piacere quelli appunto che allora aveva più cercato di scacciare, i dubbi, le difficoltà, trovarla, trovarla viva, tra tanti morti e moribondi! - E l'ho trovata viva! - concludeva. Si rimetteva col pensiero nelle circostanze più terribili di quella giornata; si figurava con quel martello in mano: ci sarà o non ci sarà? e una risposta così poco allegra; e non aver nemmeno il tempo di masticarla, che addosso quella furia di matti birboni; e quel lazzeretto, quel mare! lì ti volevo a «trovarla! E averla trovata! Ritornava su quel momento quando fu finita di passare la processione de' convalescenti: che momento! che crepacuore non trovarcela! e ora non gliene importava più nulla. E quel quartiere delle donne! E là dietro a quella capanna, quando meno se l'aspettava, quella voce, quella voce proprio! E vederla, vederla levata!» (p. 861 s., nn. 5-7). Se ci proviamo, per esercizio scolastico, a voltare le due citate righe del discorso di Renzo fuggiasco dalla prima alla terza persona, cioè in indiretto libero, risulta evidente la studiosità

di un costrutto impari a un impulso che richiede la voce della prima persona.

Esaurita l'esplosione di sdegno, la negazione di Renzo si muta in confutazione; confutazione del sopruso esercitato da un perbenismo privo d'intelligenza e di carità. È il tema del ribaltamento delle apparenze, già presente nella scena del matrimonio per sorpresa, in cui Renzo sembra il violatore della casa di don Abbondio e il suo oppressore, e in realtà è l'oppresso, mentre don Abbondio sembra la vittima, e in realtà è l'autore del sopruso (cap. 8, p. 171, n. 26). Anche qui Manzoni mette le cose a posto e ridistribuisce le parti, questa volta non sul piano della giustizia inficiata dalla debolezza umana, ma del pregiudizio sociale che divide gli uomini in signori galantuomini e in poveri canaglia. È il sopruso più cieco e più umiliante, al quale Manzoni si ribella con la voce offesa di Renzo povero canaglia, non senza mostrare la pressione corruttrice che esso fa sull'animo sereno del montanaro («Aspetta che mi mova un'altra volta, per aiutar signori»), come già fece, suscitando odio, la violenza di don Rodrigo. La confutazione si attua nella forma di dialogo fittizio, consona alla vivacità dell'avvio ma familiare anche al Manzoni discettatore, e in un felice equilibrio di andamento parlato e d'impianto retorico: si noti la perentoria triplice anafora di *sappiate* e la triplice onda lunga di enunciati dipendenti, opportunamente franta da un imperativo interiettivo di fraseologia popolare: *Aspetta che mi mova un'altra volta*; e poi, dopo una breve sosta di compunzione catechistica, la ripresa del finto dialogo in forma d'un interrogatorio deridente l'avversario ormai distrutto dalla evidenza delle prove e meritevole di una lezione di condotta morale impartita dal montanaro (*E imparate a parlare*). Si completa così l'embrionalità di cittadino acquistata da Renzo nella concione ai popolani di Milano.

Nei particolari sintattici e lessicali la tramatura tocca una misura accortissima. La consuetudine con l'oratoria chiesastica e il battesimo oratorio nella capitale hanno fornito a Renzo una impalcatura ed una fluenza adeguate all'impeto interiore; ma perdura l'incertezza dei nessi subordinanti (*il vostro signor vicario di provvisione, che non l'ho mai visto né conosciuto; un religioso che [...] val più un pelo della sua barba che tutta la vostra*) e l'uso dell'estrapposizione (*E quel gran fascio di lettere [...], scommettiamo che ve lo fo comparir qui [...]?*; *Avreste curiosità di vederlo quel fascio?*; e *questa lettera [...], l'ha scritta un religioso*) e di stereotipi (*fare un brutto scherzo*;

non l'ho mai visto né conosciuto; insegnar la dottrina; val più un pelo della sua barba; imparate a parlare) che hanno il compito di adeguare il linguaggio di Renzo alla sua esperienza. Notevoli l'intenzionale polemico ricorso di *signore* come pertinenza di categoria sociale e come formula di rispetto; il ripetuto decalogico *prossimo* usato anche dall'innominato, da Lucia, dal padre Cristoforo e, come vedremo fra poco, da don Abbondio; e la sopravvivenza di un imperfetto di prima persona singolare in *-a* (*io mi faceva schiacciar le costole*); mentre dell'adeguamento lessicale all'uso fiorentino non c'era necessità che in pochi casi: l'abolizione o sostituzione di *mo* con *ora*; di *gioco* con *scherzo* nel fraseologico *fare un brutto scherzo*; di *coste* con *costole* (il Cherubini^{1 e2} rende il milanese *Còsta* con *costa* seguito da *costola*, il Giorgini-Broglio dà *costa* per *costola* come «non comune»); di *sicuro* con *di certo*; *anch'essi* e *anch'egli* con *anche loro* e *anche lui*; dal che si vede come la vivezza e correntezza dell'impasto fossero ormai conquistate da Manzoni. Il cambiamento di *signor sì* in *sì signore* può esser dovuto, oltre che all'allineamento al fiorentino di città, alla coincidenza col milanese *sissignor* registrato da Cherubini².

- Io fare il diavolo! Io ammazzare tutti i signori! Un fascio di lettere, io! 6

I miei compagni che mi stavano a far la guardia! Pagherei qualche cosa
riscontrarmi muso a muso, - dall'Adda,
a trovarmi a viso a viso con quel mercante, di là dall'Adda (ah quando
l'avrò passata quest'Adda benedetta!), e fermarlo, e domandargli con
dove abbia mo il
comodo dov'abbia pescate tutte quelle belle notizie. Sappiate ora, mio
caro signore, che la cosa è andata così e così, e che il diavolo ch'io ho
di aiutare
fatto, è stato d'aiutar Ferrer, come se fosse stato un mio fratello; sappiate
mo quei un tratto
che que' birboni che, a sentir voi, erano i miei amici, perchè, in un

certo momento, io dissi una parola da buon cristiano, mi vollero fare un
gioco guardare
brutto scherzo; sappiate che, intanto che voi stavate a guardar la vostra
coste
bottega, io mi faceva schiacciar le costole, per salvare il vostro signor

- 7 ^{provisione} vicario di provvisione, che non l'ho mai **nè** visto nè conosciuto. Aspetta
 ch'io mi muova ---
 che mi mova un'altra volta, per aiutar signori... È vero che bisogna farlo
 anch'essi -----
 per l'anima: son prossimo anche loro. E quel gran fascio di lettere, dove
 | c'era tutta la cabala e che adesso è in mano della giustizia, come voi
 sicuro che sí ch'io ----- comparire
 sapete di certo; scommettiamo che ve lo fo comparir qui, senza l'aiuto
 del diavolo? Avreste curiosità di vederlo quel fascio? Eccolo qui... Una
 Signor sí -----
 8 lettera sola?... Sí signore, una lettera sola; e questa lettera, se lo volete
 sapere, l'ha scritta un religioso che vi può insegnar la dottrina, quando
 che sia, un religioso, -----
 si sia; un religioso che, senza farvi torto, val piú un pelo della sua barba
 la vorrei dirgli,
 che tutta la vostra; e è scritta, questa lettera, come vedete,
 anch'egli ---- mo
 a un altro religioso, un uomo anche lui... Vedete ora quali sono i furfanti
 Oh, un po' massime
 miei amici. E imparate a parlare un'altra volta; principalmente
 quando si tratta del prossimo. -

(cap. 17, p. 389 s., nn. 6-8)

I quattro soliloqui di don Abbondio in forzata compagnia dell'innominato (cap. 23, p. 525, nn. 46-47; p. 526, n. 51; pp. 528-31, nn. 58-65; cap. 24, pp. 544-46, nn. 26-30) sono causati dalla impossibilità di parlare non, come nel caso di Renzo, all'interlocutore assente, ma all'interlocutore presente. È una impossibilità psicologica, prodotta dalla paura; sicché, mentre il soliloquio di Renzo è uno pseudodialogo col mercante assente, però sopra un tema reale, i soliloqui di don Abbondio sono, come dice lo stesso autore (cap. 23, p. 528, n. 37), un «parlar con se stesso» e sopra temi fittizi: «ed ecco» così Manzoni introduce il terzo soliloquio, quello durante l'andata al castello «una parte di ciò che il pover'uomo si disse in quel tragitto: chè, a scriver tutto, ci sarebbe da farne un libro»; quel flusso, insomma, di sofismi, congetture e sospetti del tutto irrelati alla realtà della situazione e del

taciturno «amico», come le elucubrazioni dell'Arpagone molieresco sono irrelate alla realtà della sua famiglia. Ma tanto la «filosofia» del quieto vivere di don Abbondio, quanto quella dell'avarizia di Arpagone costituiscono, in sé, sistemi originali e coerenti. Ecco infatti che dal diritto al quieto vivere, all'«esser lasciato vivere» (diritto che al santo arcivescovo impone un dovere di carità!) scaturiscono l'inclusione dell'arcivescovo nella categoria dei faccendoni e l'equiparazione del birbone al convertito e al santo e finalmente, nell'ultimo soliloquio, alla mula: «Anche tu hai quel maledetto gusto d'andare a cercare i pericoli, quando c'è tanto sentiero!» (cap. 24, p. 543, n. 23); e se resta ferma, per coloro che voglion «tirare in ballo tutto il genere umano», la distinzione tra chi fa il bene e chi ha il gusto di fare il male, la bilancia dei pericoli per i quietisti coinvolti pende a vantaggio della diligenza e tenacia dei cattivi, perché «quelli che fanno il bene, lo fanno all'ingrosso» (ivi, p. 545, n. 28). Da una condizione tanto negativa il quietista credente non ha altro scampo che di accendere un credito verso la provvidenza: «il cielo è in obbligo d'aiutarmi, perchè non mi ci son messo io di mio capriccio». Questo teorema e la personale vicenda che vi s'intreccia sono svolti con una vivacità discorsiva di cui don Abbondio darà saggio conversativo nell'ultimo capitolo, ma per saltar di palo in frasca e parlar di bolle non senza fronzoli di lepidità. Qui la «parlantina» esprime l'essenza dell'uomo, ne raschia il fondo; perciò usa materia pertinente. L'argomentazione e la constatazione procedono attraverso una catena di stereotipi del senso comune, quali *venire a cercar me che non cerco nessuno, tirarmi per i capelli ne' loro affari, gli dà noia il bene stare, accattando guai per sé e per gli altri, andare in paradiso in carrozza, andare a casa del diavolo a pie zoppo, giocare un uomo a pari e caffo, non mi curo di sapere i fatti degli altri*; in buona parte tributari di quella tropica popolare che farcisce l'immaginazione di pedestre concretezza. Rincalzano questi nuclei, diciamo sapienziali, modi di dire di pari qualità, come *aver l'argento vivo addosso, tirare in ballo, far l'arte di Michelaccio, metterci dentro con le mani e co' piedi, avere una caparra, mi fanno trotolare, metterci la pelle, è nata per la mia rovina*. E non disdicono i paragoni dell'inconoscibile *costui*, l'innominato, con sant'Antonio nel deserto e con Oloferne, sia perché sono triti ricordi della cultura di seminario, sia perché nell'incalzare di luoghi a vario livello comuni c'è un accanimento stizzoso; c'è quella intenzione deprezzativa che distingue dalla elementarità schietta del

parlare di Renzo la mediocrità sostanziale e la banalità compiaciuta del parlare di don Abbondio.

Ma la diversità tra il soliloquio di Renzo «povero pellegrino» e quello di don Abbondio «pover'uomo» sta anche nella struttura sintattica. L'indignazione di Renzo e il suo dialogo immaginario col mercante milanese si esprimono in forme di lessico e di sintassi proprie del parlato e del parlante e prive di eccessi volti a rendere goffo o ridicolo il personaggio; eccessi invece presenti nel soliloquio di don Abbondio, dove avvertiamo la tattica mano del burattinaio già nella mossa iniziale, aperta da *è un gran dire* (tratto nelle *Postille*, p. 146, dal Magalotti col significato di «è ben difficile a credersi») e snodantesi in un'ampia struttura periodica che impenna la paradossale equazione dei santi ai birboni nei riguardi del genere umano per farla poi planare sul rincantucciato *io* di don Abbondio. Ed è qui che l'impalcatura logica, non pregiudicata dalle estraposizioni e dai ribadimenti pronominali, si rompe in forza di una correzione che sostituisce a una regolare espansione apposizionale della Ventisetтана (*tirarmi pei capelli nei loro affari, me che non domando altro che d'esser lasciato vivere!*) una espansione irregolare per un cambio di programma che, producendo un cambio di costruito (*tirarmi per i capelli ne' loro affari: io che non chiedo altro che d'esser lasciato vivere!*), fa emergere in autonomia tanto sintattica quanto semantica il risentito egoismo dello snidato. Da questa mossa parte un concerto di gettoni semantici e di costrutti espressivi, dove la frase logica cede alla interiettiva (*Quel matto birbone di don Rodrigo!*), alla nominale (*Lui ricco, lui giovine, lui rispettato, lui corteggiato*), alla pseudointerrogativa (*Cosa gli mancherebbe per esser l'uomo il più felice di questo mondo, se avesse un pochino di giudizio?*), e la forza asseverativa è affidata alle ripetizioni, alle anafore; dove i connettivi consecutivi o avversativi sono soppiantati dalla congiunzione *e*, coordinante ma pregnante di valori conclusivi o avversativi (*gli dà noia il benessere; e bisogna che vada accattando guai; potrebbe andare in paradiso in carrozza, e vuole andare a casa del diavolo a piè zoppo*), o da reazioni imperiose che instaurano un fittizio cambiamento di turno (*potrebbe far l'arte di Michelaccio; no signore: vuol fare il mestiere di molestar le femmine*). Tutto questo nello scrutinio del primo birbone, ma anche in quello del secondo, benché complicato dalla conversione e dall'intervento del santo prelado, sì che le stesse procedure vi hanno effetti più contrastati: alla manierosa descrizione della penitenza casalinga

del galantuomo fa da controcanto la precipitazione del cardinale verso il pentito birbone, mimata da un periodo che costituisce la prova più spericolata e insieme più naturale della sintassi manzoniana. Nel quale l'iniziale *e*, avversativo di ciò che precede e presentativo di ciò che segue, apre un ritmo di minuetto le cui replicazioni e reciprocazioni sono scandite da un'alternanza sintattico-melodica di registri diversi: *subito subito, / a braccia aperte, / caro amico, / amico caro; / stare a tutto [...]; / e prendere [...]; / mettercisi dentro [...], / presto di qua, / presto di là /*; con una libertà quasi eruttiva, ma con un finale richiamo all'ordine, che fa di tutta la sequenza il soggetto logico di un predicato conclusivo: *a casa mia si chiama precipitazione*. Questo periodo, e l'immediato ribadimento del suo schema sintattico nei due triviali enunciati successivi, scarnito però di ogni ritmo come a scoprirne l'intimo scheletro dell'egoismo, dimostrano una piena cognizione delle risorse enunciative della lingua che si è fatta padronanza e naturalezza.

Qualcosa della fatica che costarono quella padronanza e quella naturalezza s'intravede anche dal lavoro di spoglio e di correzione. La stizzosa definizione sinonimica ora citata (*a casa mia si chiama precipitazione*) è già presente nelle *Postille*, p. 74: «A casa mia, vale: secondo la mia opinione, ma esprime qualche cosa di più affermativo, ed è modo familiare. Bern. Orl. In. I.28.4. Sapere e voler fare a posta il male A casa mia si chiama ostinazione». *Gli dà noia il bene stare* sostituisce *ha male di troppo bene*, preso dal Lasca e giudicato «fuor d'uso» da Cioni, che suggeriva «il buon tempo gli dà fastidio», questo a sua volta, per consiglio di G. Feroci Luti, soppiantato dal modo definitivo (*Scritti linguistici*, pp. 86 e 451). *Fare il diavolo* compare negli spogli toscani di Grossi per il «*Sentir messa*» (ivi, p. 383); *a braccia aperte* figura nel parere della stessa Luti che tra «ricevuto a braccia aperte, o con le braccia aperte» decide: «'Ricevuto a braccia aperte' (così qui si usa)» (ivi, p. 458). Il confronto col milanese è poi un tema costante. La correzione di *Tanto che, quando son nati con quella smania in corpo, bisogna che facciano sempre fracasso in È finita: quando ecc.* non solo ha un'efficacia di cui lo slavato *tanto che* era incapace (Petrocchi, p. 577) ma conferma il *L'è fenida* («Siamo spacciati. Non è più rimedio», Cherubini², *Feni*) che doveva offrirsi spontaneo all'autore (cfr. «*È finita, Assol. Di cosa che sia andata male, e non ci sia più rimedio*», Giorgini-Broglio, *Finire*). *Far l'arte di Michelaccio* è corretto fiorentinamente, su

parere della Feroci Luti (*Scritti linguistici*, p. 451), dal più milanese *fare il mestiere di Michelaccio* (cfr. Cherubini², *Michelàzz*, «fà el mestee del Michelàzz»); *andare in paradiso in carrozza* combacia con l'«andà in paradis in caroccia» attestato in Cherubini², *Paradis*, mentre il *darvi dentro colle mani e co' piedi* della Ventisettana torna nella correzione della Quarantana (*mettercisi dentro con le mani e co' piedi*) allo stampo milanese *mettes-dent cont i man e cont i pee* del Cherubini², *Pè*, mentre Petrocchi, p. 577 s., dà alla correzione un valore sostanziale e intenzionale: «*Darvi dentro* diceva caso, combinazione, tranello tesogli da altri; e non era colpa sua; *mettercisi* è di sua volontà, e è colpa sua, tutta sua».

Colpisce il rilievo dato alla deissi pronominale, che serve ad esaltare da un lato l'egoismo di chi si sente *prossimo* incomodato (*che i più faccendoni mi devan proprio venire a cercar me; e a me che mi fanno trottare in questa maniera*, dove i due effetti di ribadimento mediante il pronome riflesso di prima persona *mi* sono introdotti nella Quarantana a spia di una più attenta e intensa modulazione del testo), dall'altro il diffidente distacco dal *prossimo* incomodante (l'innominato), ostracizzato con la martellante ripetizione del deittico *costui* (ben sei volte in quaranta righe), che pertanto subisce - nella stessa intenzione dell'autore - l'ipostasi a nome proprio (*quel costui*) come l'*ipse* di aristotelica memoria. *Costui* non ha in Manzoni connotazione negativa, come nell'italiano odierno (*Carneade! Chi era costui? [...] doveva essere un uomo di studio, un letteratone del tempo antico*, cap. 8, p. 164, n. 1), ma l'acquista nella trattazione dell'innominato col suo antonomastico riferimento a un personaggio innominabile; specie dopo che la rassicurante parola spesa per lui dal cardinale (*questo mio caro amico*, cap. 23, p. 520, n. 34) è riecheggiata esosamente nel pensiero di don Abbondio all'entrar nella valle tremenda, dove *non s'incontrerebbe che sudditi dell'amico* (ivi, p. 528, n. 56). Si noti come più benevola sia la citazione del meno incumbente don Rodrigo, alla cui pazzia manca solo *un pochino di giudizio*; la sostituzione di *egli* con *lui* nella sequenza *Egli ricco, egli giovine, egli rispettato, egli corteggiato* ne esalta la figura in un quadro di seducente mondanità piuttosto che deprimerla in una condanna.

Coll'amico -----

di entrare

57

Con l'amico avrebbe desiderato ora più che mai d'entrare in discorso,
 così
 tanto per tastarlo sempre più, come per tenerlo in buona; ma vedendolo
 a vederlo

preoccupato andava via parlare
| così soprappensiero, gliene passava la voglia. Dovette dunque parlar
seco stesso: ----- pover uono
con sè stesso; ed ecco una parte di ciò che il pover'uomo si disse in quel
che, a scrivere ---- il
tragitto: chè, a scriver tutto, ci sarebbe da farne un libro.

debbano -----
- È un gran dire che tanto i santi come i birboni gli abbiano a aver 58
di dimenarsi, di affannarsi -----
l'argento vivo addosso, e non si contentino d'esser sempre in moto
vogliano
loro, ma voglian tirare in ballo, se potessero, tutto il genere umano;
debbano trovar
e che i piú faccendoni **mi** devan proprio venire a cercar me, che non
pei --- nei affari, me -- domando
cerco nessuno, e tirarmi per i capelli ne' loro affari: io che non chiedo
ribaldo matto -----

altro che d'esser lasciato vivere! Quel matto birbone di don Rodrigo!
Che cosa beato del -----
Cosa gli mancherebbe per esser l'uomo il piú felice di questo mondo, 59
tantino Egli egli giovane, egli -----
se avesse appena un pochino di giudizio? Lui ricco, lui giovine, lui
egli ha male di troppo bene, -----
rispettato, lui corteggiato: gli dà noia il bene stare; e bisogna che vada
pel prossimo --- fare il mestier
accattando guai per sè e per gli altri. Potrebbe far l'arte di Michelaccio;
signor no ----- femine,
no signore: vuol fare il mestiere di molestar le femmine: il piú pazzo, il
mondo:
piú ladro, il piú arrabbiato mestiere di questo mondo; potrebbe andare

vuole
in paradiso in carrozza, e vuol andare a casa del diavolo a piè zoppo. E
costui?
costui!... - E qui lo guardava, come se avesse sospetto che quel costui 60
udisse pensieri. - Costui! -----
sentisse i suoi pensieri, - costui, dopo aver messo sottosopra il mondo
colle sceleratezze, adesso ----- colla ---
con le sceleratezze, ora lo mette sottosopra con la conversione... se sarà
la speranza tocca a me farla ----- Tanto che -
vero. Intanto tocca a me a farne l'esperienza!... È finita: quando son nati
facciano
con quella smania in corpo, bisogna che faccian sempre fracasso. Ci

come ho fatto io? Signor no: s'ha da ----

61 vuol tanto a fare il galantuomo tutta la vita, com'ho fatt'io? No signore:

si deve squartare, ammazzare, fare il diavolo... oh povero me!... e poi
si ha
uno scompiglio, anche per far penitenza. La penitenza, quando s'ha
tanto apparato
buona volontà, si può farla a casa sua, quietamente, senza tant'apparato,
tanto incomodo

62 senza dar tant'incomodo al prossimo. E sua signoria illustrissima,
subito subito, a braccia aperte, caro amico, amico caro; stare a tutto
quello lo avesse veduto ---- di lancio pigli-
quel che gli dice costui, come se l'avesse visto far miracoli; e prendere
are ----- darvi colle ----
addirittura una risoluzione, mettercisi dentro con le mani e co' piedi,
là;

63 presto di qua, presto di là: a casa mia si chiama precipitazione. E senza
caparra di niente -----
avere una minima caparra, dargli in mano un povero curato! questo
giucare o com'egli
si chiama giocare un uomo a pari e caffo. Un vescovo santo, com'è
è, dei ---- tenerne conto -----
lui, de' curati dovrebbe esserne geloso, come della pupilla degli occhi
tantino tantino tantino
suoi. Un pochino di flemma, un pochino di prudenza, un pochino di
pare a me -
carità, mi pare che possa stare anche con la santità... E se fosse tutto
una mostra conoscere
un'apparenza? Chi può conoscer tutti i fini degli uomini? e dico degli
di
uomini come costui? A pensare che | mi tocca a andar con lui, a casa
qualche diavolo sotto -----
sua! Ci può esser sotto qualche diavolo: oh povero me! è meglio non
pensarci ----- Si vede che v'era -

64 ci pensare. Che imbroglio è questo di Lucia? Che ci fosse un'intesa
Rodrigo: e purchè la sia proprio così: ma -----
con don Rodrigo? che gente! ma almeno la cosa sarebbe chiara. Ma
come l'ha avuta nell'unghie costui? Chi lo sa? È tutto un segreto con
monsignore; me, a questo modo -----
monsignore: e a me che **mi** fanno trottare in questa maniera, non si

d'altri -----

dice nulla. Io non mi curo di sapere i fatti degli altri; ma quando uno
 da
 ci ha a metter la pelle, ha anche ragione di sapere. Se fosse proprio per
 andare a prendere quella povera creatura, pazienza! Benchè, poteva ben
 condurla con sè addirittura. E poi, se è così convertito, se è diventato
 un santo padre, che bisogno c'era di me? Oh che caos! Basta; voglia il 65
 cielo che la sia così: sarà stato un incomodo grosso, ma pazienza! Sarò
 anch'ella debb'essere -----
 contento anche per quella povera Lucia: anche lei deve averla scampata
 d'un gran punto: che cosa ha
 grossa; sa il cielo cos'ha patito: la compatisco; ma è nata per la
 mia rovina... Almeno potessi vedergli proprio in cuore a costui, come la
 capire lí deserto,
 pensa. Chi lo può conoscere? Ecco lí, ora pare sant'Antonio nel deserto;
 Basta;
 ora pare Oloferne in persona. Oh povero me! povero me! Basta: il cielo è
 di aiutarmi
 in obbligo d'aiutarmi, perchè non mi ci son messo io di mio capriccio. -
 (cap. 23, pp. 528-31, nn. 57-65)

10. La crisi dell'innominato

La crisi morale dell'innominato, presentato nel profilo (cap. 19, pp. 445-49, nn. 39-50) sotto la specie di una costante e imperturbata violenza, comincia nella introspezione del narratore (cap. 20, pp. 455-57, nn. 12-18; p. 466 s., nn. 43-45), emerge nel breve soliloquio di cap. 20, p. 467, n. 45 («- Ci sarà? - pensò subito; e continuava tra sé: - che noia mi dà costei! Liberiamocene. -») e finalmente erompe nelle battute dirette del dialogo con la vecchia, che qui si riporta (cap. 20, p. 469 s., nn. 50-52). I due registri, quello del narratore introspicente e quello dell'innominato parlante, sono anche due livelli, che tali rimarranno nell'episodio dell'incontro col cardinale Federigo; livelli ovviamente diversi - di un moderno scrutatore di coscienze e di un antico signore

degradatosi a masnadiero -, ma sapientemente convergenti, senza dar luogo a scissioni, nella natura elementare e compatta del personaggio.

Il tono quasi imperativo della prima battuta dell'innominato (*Tu vedi laggiù quella carrozza!*), invece del più proprio interrogativo presupposto dalla risposta della vecchia, scaturisce dalla «sospensione d'animo» (cap. 20, p. 466, n. 43) e dalla tormentosa impazienza (ivi, p. 467, n. 45) del signore, che non ammettono, a farsene scudo, se non comandi, quali si succedono nelle battute seguenti. E il valore referenziale della didascalia *le disse il signore* all'interlocutrice impressa da «un concetto magnifico e terribile del potere de' suoi padroni» e da «un sentimento profondo di sommissione» (ivi, p. 468, nn. 46-47) sarebbe mancato se in luogo di *signore* fosse comparso l'*innominato* della seconda didascalia (*continuò l'innominato*); valore referenziale che precisa una situazione e segna il rapporto di soggezione. È superfluo infatti osservare che qui, cioè in questa situazione, *signore* non è l'appellativo di rispettosa o ironica cortesia che ricorre in *signor conte*, *signor curato*, *signor podestà*, *signor don Rodrigo* e analoghi sintagmi, ma il denotativo del rango e del potere posseduti dal padrone del castello, non certo, per i suoi stessi dipendenti, un bandito volgare, ma un eroe del male, che ribellandosi ad una società di prepotenza, di privilegio e di arbitrio costituiti ed emulandola con gli stessi mezzi, poteva stare al pari dei suoi massimi esponenti. Per il Ripamonti egli era infatti «procerum urbis haud sane ultimus», che Manzoni accentua traducendo «de' primi tra i grandi della città» (cap. 19, p. 444, n. 38); e gli altri epiteti relativi alle sue qualità negative («arbitro, padrone negli affari altrui», ivi, p. 445, n. 39; «tiranno straordinario», ivi, p. 447, n. 45; «selvaggio signore», cap. 20, p. 451, n. 3) contribuiscono ad esaltare un'oltranza grandiosa.

La risposta della donna è accompagnata da una gestualità che la contrappone alla immediatezza percettiva e reattiva del signore e insieme la fissa in un ritratto *a posteriori* di vecchiaia logora e stregata che nulla ha in comune con quella vigorosa e risentita di lui (cfr. cap. 20, p. 454, n. 9). Le correzioni della Quarantana mirano a esacerbare quel ritratto, quando mutano il «più letterario e blando» (Petrocchi, p. 489) *protendendo (il mento)* nel popolare e gesticolato *cacciando avanti* (i dizionari registrano la locuzione nel metaforico *cacciare il capo innanzi* «non dar retta ad alcuno» e il parimente antico *mento innanzi* come «mento sporgente») e sostituendo *mento affilato* con *mento appuntato*

(il verbo *appuntare* e l'aggettivo *appuntato* erano lemmi di Crusca, non *appuntire* né *appuntito*, che mancano anche al Giorgini-Broglio. Il Tommaseo-Bellini su scheda di Tommaseo registra l'aggettivo *appuntito* «detto di viso», ma non *appuntire*; e Petrocchi, *Diz.*, registra *appuntare* e *appuntato* come «fatto a punta. *Ferro, Spada ... Viso, Naso, Barba*» e anche *appuntito* «Fatto a punta. Detto di viso», ma curiosamente nella parte del lessico non vivo. La scheda *appuntito* di Tommaseo non dà esempi di autore, ma fissa, alla data del 1861, il valore differenziale dell'uso: «Di viso non troppo tondo verso il mento, ed è quasi men difetto che pregio. *Appuntato* comincia a essere più difetto; *Aguzzo* più ancora». L'infinito è comparso nei dizionari del Novecento a spartirsi con *appuntare* lo spettro semantico. Si può dedurre che probabilmente Manzoni non disponeva ancora della variante *appuntito* e che, preferendo *appuntato* alla variante *aguzzo*, ha comunque sostituito ad *affilato* un elemento in uso e fortemente marcato). Anche la sostituzione di *occhi incavati* con *occhi infossati* accentua il tristo sfacelo del viso. L'osservazione di Petrocchi (p. 489) che non avrebbe disdetto alla vecchia conservare il *La veggo* della Ventisettana (mutato in *La vedo*), come più volgare, conservando così un'alternanza sociolinguistica dentro i paradigmi del fiorentino-italiano cercato da Manzoni, contraddice alla mira di certezza e uniformità quale appunto Manzoni ha attuato nella estirpazione totale di *veggo* a vantaggio di *vedo*, e nello stesso tempo alla cura di sviare l'attenzione del lettore dalla qualità della lingua concentrandola sulla sostanza. Anche le seguenti battute dell'innominato hanno subito correzioni in tal senso: *lettiga* ha ceduto a *bussola*, rimanendo solo per il veicolo del cardinale, portato da due mule; *tosto* (che resta una sola volta nella Quarantana, nel sostenuto proemio del romanzo, cap. 1, p. 9, n. 2) a *subito* congruente col milanese, *giungere* al preferito *arrivare*. Così, sempre allo scopo di eliminare ogni ricercatezza di costume e di lingua dal parlare dell'innominato, *avanti* soppianta il meno usuale *innanzi* in *la viene avanti*, conservato invece nell'analisi autorale della crisi («ora, [...] l'essere innanzi a tutti, gli dava talvolta il sentimento d'una solitudine tremenda», cap. 20, p. 456, n. 16); e a meglio rendere i modi spicci del signore concorre la semplificazione sintattica di *prima che quella carrozza vi sia in prima di quella carrozza*, sostituendo l'immediatezza semantica di una sequenza lessicale a una superflua e intralciante graticola sintattica. L'andamento ingiuntivo, passato attraverso una varietà di forme,

si arresta però nell'inciso introdotto da un *già* motivante: *già la viene avanti col passo della morte*. L'improvvisa introflessione, caratterizzata dall'abbassamento del tono e dalla comparsa di un modo di dire stereotipo, si ricollega, come irritata constatazione, alle precedenti parole del narratore sull'impazienza dell'innominato («riuscendogli intollerabile lo stare aspettando oziosamente quella carrozza che veniva avanti passo passo, come un tradimento, che so io? come un gastigo», cap. 20, p. 467, n. 45) e secondo alcuni interpreti alla ancor precedente descrizione della sua crisi, dominata dal senso di una morte «non minacciata da un avversario mortale anche lui» ma che «veniva sola, nasceva di dentro; era forse ancor lontana, ma faceva un passo ogni momento; e [...] s'avvicinava» (cap. 20, p. 456, n. 15); morte che, non affrontabile in campo aperto, tradiva la «vitalità vigorosa» e la «fiducia spensierata» dell'avventuriero (ivi, n. 14) e si presentava come il finale gastigo delle «brutte e troppe scelleratezze» (ivi, p. 455, n. 13). Viene però da domandarsi se lo stereotipo *venire avanti col passo della morte*, appositamente collocato nel punto di maggiore depressione del tono come parentetico cenno circostanziale, sia capace di assumere tanta forza evocativa, tanto carico di simbolo. A meno che non si dimostri che la locuzione non è uno stereotipo popolare, ma l'immaginoso frutto d'improvvisi associazioni del parlante. In verità essa non ha tradizione lessicografica: manca al Cherubini e manca alla Crusca, al Tommaseo-Bellini; il Battaglia la registra sotto il lemma *morte* nel solo esempio manzoniano, interpretandolo «con estrema, esasperante lentezza»; è anche presente, sotto il lemma *passo*, nel settore della lingua viva del Petrocchi, in un gruppo di locuzioni figurate, in cui *passo* significa «mossa, tentativo»: «Quand'è a fare un passo» registra Petrocchi, senza esempi «par che vada alla morte. Venire avanti col passo della morte» (ma questa seconda locuzione è una testimonianza del lessicografo della lingua parlata o un mero prelievo da Manzoni?). Comunque, locuzioni analoghe (quali «ci va come un condannato a morte», «mi pareva d'andare alla morte», registrate dal Tommaseo-Bellini sotto *morte*, su schede di Tommaseo, e altre presenti anche nella lessicografia recente, per es. «par che vada alla morte» in A. Duro, *Vocabolario della lingua italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, sotto *morte* (1989), e già prima in *Dizionario Enciclopedico Italiano*, sotto *morte* (1958), con la definizione «di chi va in un luogo o si accinge a fare una cosa assai a

malincuore») c'inducono a credere che il soggetto logico di *venire avanti col passo della morte* non sia la morte personificata, ma la persona che va al supplizio o a un rischio mortale. Se così è, non conviene sovraccaricare di simbolo né quel gettone formulare (l'unico tra i concitati ordini pragmatici di cui l'innominato investe la vecchia) né quella carrozza già sufficientemente caricata dall'autore (cap. 20, p. 467, n. 45). Va infine tenuto presente che tutti i discorsi esteriori e interiori dell'innominato non si concedono sforzi metaforici o simbolici, ma si tengono, anche nei traslati, dentro la normata concretezza della lingua comune. Il compito di giustapporvi soprasensi è lasciato agl'interpreti.

A questo punto entra nel discorso dell'innominato Lucia, già apparsa come *costei* nella battuta interiore del soliloquio (cap. 20, p. 467, n. 45). Entra con una presenza dubitata e paventata (*c'è... ci dev'essere... una giovine. Se c'è [...]*), perché l'esitato *una giovine* soppesa per la prima volta il turpe fine dell'impresa. Anche qui continua l'appianamento e insieme l'adeguamento della lingua alla situazione: *la ponga nella lettiga* diventa *la metta nella bussola; tu monterai nella lettiga con quella... giovane* diventa, durativamente e assistenzialmente, *tu starai nella bussola* ecc., in preparazione dell'appaiamento (già della Ventisettesima) attuato nella seconda plurale del verbo seguente: *e quando sarete quassù* (dove *sarete* sostituisce un meno certo *siate*). Questo cauto avvicinamento, al mondo del sentimento e della solidarietà, finora ignorato o inconfessato dall'innominato, fa il suo passo decisivo dopo un divieto (*guarda di non...*) e trova la sua cerniera verbale nella congiunzione *ma* posta in fortissimo rilievo da una duplice interruzione, l'interiezione olofrastica *oh!* della vecchia e l'inciso didascalico *continuò l'innominato*. Erompe così, con fatica ma con impeto, quel *falle coraggio* che scende due volte incompreso nell'orecchio assordito della vecchia; e si accompagna alla parola *creatura* (sostituita a un insipido *altrui*), la stessa parola con cui Lucia era stata chiamata in faccia a don Rodrigo dal padre Cristoforo (cap. 6, p. 122, n. 15), «noto e odiosissimo» all'innominato (cap. 20, p. 455, n. 10), e con cui Lucia chiamerà sé stessa (*povera creatura*) nel colloquio col suo carceriere (cap. 21, p. 477, n. 20). Ma si noti come il sentimento e la solidarietà si manifestino per il momento con parole e concetti chiusi nel rapporto tra l'oppressore e l'oppresso (*coraggio, affanno di cuore, paura*) e pertanto legati a un costume di violenza e di clemenza arbitraria (della quale è spia il *quando si vuole* di *come si fa*

coraggio a una creatura, quando si vuole). Tuttavia gli spiragli di un rapporto nuovo sono aperti e l'agitazione, l'ira stessa con cui viene apostrofata la vecchia rivelano la lotta tra l'uomo antico e il nuovo e la renitenza, fors'anche il pudore di quello a cedergli il passo. Il finale del capitolo, con la carrozza che si approssima più veloce di quanto l'innominato pensasse, col mutevole tramonto (da alcuni interpreti avvicinato a quello del coro dell'*Adelchi* sulla morte di Ermengarda, «Al pio colono augurio Di più sereno di»), col passeggiare dell'innominato su e giù per la stanza, chiude l'episodio drammatico e instaura, mediante una chiave tonale, la sospensione lirica che facilita il passaggio a una fase di narrazione e insieme esalta il valore simbolico dei segnali di movimento.

- 50 «Tu vedi laggiù quella carrozza!» le disse il signore.
veggo ella, protendendo ----- affilato
 «La vedo,» rispose la vecchia, cacciando avanti il mento appuntato,
incavati spignerli
 e aguzzando gli occhi infossati, come se cercasse di spingerli su gli orli
 delle occhiaie
 dell'occhiaie.
tosto tosto allestire una lettiga; entravi -----
 «Fa allestir subito una bussola, entraci, e fatti portare alla Malanotte.
Tosto tosto, ----- vi giunga -- che vi sia
 Subito subito; che tu ci arrivi prima di quella carrozza : già la viene
innanzi v'è vi debb'essere ----
 avanti col passo della morte. In quella carrozza c'è... ci dev'essere... una
giovane. Se v'è ----- per ordine ponga nella lettiga e venga su
 giovine. Se c'è, dí al Nibbio, in mio nome, che la metta nella bussola, e
egli tosto ----- monterai nella lettiga ----- giovane
 51 lui venga su subito da me. Tu starai nella bussola, con quella... giovine;
siate stanza. S'ella ---
 e quando sarete quassù, la condurrà nella tua camera. Se ti domanda
guardati bene -----
 dove la meni, di chi è il castello, guarda di non...»
 «Oh!» disse la vecchia.
 «Ma,» continuò l'innominato, «falle coraggio.»
Che le ho a -----
 «Cosa le devo dire?»

mise in iscritto) non ha lo stesso scopo, perché nelle *Postille*, p. 74, sotto il lemma della Crusca *carta* Manzoni aveva annotato: «*Mettere in carta* [seguito da esempi del Caro e del Davanzati, e poi]: E locuzione viva in Toscana, in Lombardia, e probabilmente in tutta Italia»; lo ha invece la correzione di *tira come può, dalla lingua parlata alla scritta, il concetto che ha ricevuto in mette come può in forma letteraria i pensieri dell'altro*, perché quel *mette* ha per soggetto il già citato *letterato*, cui *forma letteraria* occhieggia ambigualmente. Ma nel registro oggettivamente comico della sproporzione s'intrude quello soggettivo, scherzoso e aperto, come, per dare qualche esempio, *un dotto di quel calibro; la quale* [risposta], *fatta sul gusto della proposta* ecc., che promette l'ingresso in scena del narratore. Infatti alcuni interventi assiologici, enunciati con un'attenuazione pregnante che è tra le forme tipiche del discorso dei *Promessi sposi* (non già la parola iniziale *contadino*, che sostituisce impropriamente *forese* e da cui *abest iniuria* [meglio sarebbe convenuto, pensando a Renzo, *campagnolo*, Petrocchi, p. 705], ma: *perché non c'è rimedio, chi ne sa più degli altri non vuol essere strumento materiale nelle loro mani; e quando entra negli affari altrui, vuol anche fargli andare un po' a modo suo* e poi *Finalmente bisogna che chi non sa si metta nelle mani di chi sa*), portano il narratore in scena a richiamare il lettore divertito e distratto alla umile condizione dei due corrispondenti, cui l'incultura aggiunge un fattore di asservimento all'interno della loro stessa categoria sociale, ma al tempo stesso alludono a un costume di sopraffazione ben più grave e più vasto. Ed ecco che un ulteriore movimento da palcoscenico girevole estende agli scrittori, divenendo il narratore parte in causa (*accade anche a noi altri, che scriviamo per la stampa*), l'incapacità di esprimersi propria del «letterato» rustico e instaura un parallelo che giunge al dolente punto dell'interpretazione, ma in modo dissimulato; col modo cioè di quella «dissimulazione onesta» che è un'altra forma del discorso dei *Promessi sposi*. Nel divario infatti (sollevando il discorso dal piano dissimulante al dissimulato) fra l'ermeneutica dell'esperienza pratica e l'ermeneutica della tradizione letteraria, conseguenza di due modi opposti di relazione tra la lingua e la realtà, l'uno diretto e concreto, l'altro mediato da una convenzionalità formale e prestigiosa, traspare il contrasto tra la poetica e critica del romanticismo e quelle del classicismo (con le dispute relative, cui Manzoni si rifiutò sempre di partecipare pubblicamente, declinando perfino gli inviti del «Conciliatore» e dell'«Antologia» di

Vieusseux); trasparenza che diviene certezza nella parodica similitudine dei due scolastici disputanti sull'entelechia, escogitata per evitare, con una *similitudine da cose vive*, il probabile *scappellotto*. Con questo finale giocoso l'autore chiude la digressione caleidoscopica, tornando alle penose vicende dei due corrispondenti.

Non pare inutile ricordare un aneddoto personale raccontato da Niccolò Tommaseo deplorante la stampa di raccolte di lettere immaginarie: l'essersi lui rivolto, per esperimento, a uno dei «dotti segretari che stavano a Venezia appiè della scala de' Giganti, aspettando la donnicciuola e il galantuomo illetterato che venga per farsi elaborare una supplica, ovvero una dichiarazione amorosa»; e averne ottenuto una nella quale il suo amore era paragonato all'incendio di Troia (*Ispirazione e arte*, p. 251).

Ma, po'
 Ma per avere un'idea di quel carteggio, bisogna sapere un poco 17
 come andassero allora tali cose, anzi come vadano; perchè, in questo
 particolare, credo **che** ci sia poco o nulla di cambiato. mutato
 Il contadino che non sa scrivere, e che avrebbe bisogno di scrivere, 18
 si rivolge a uno che conosca quell'arte, scegliendolo, per quanto può,
 fra forese si trova al punto di avere a --
 tra quelli della sua condizione, perchè degli altri si perita, o si fida poco;
 l'informa, con più o meno ordine e chiarezza, degli antecedenti: e gli ad pigliandolo
 espone, nella stessa maniera, la cosa da mettere in carta. Il letterato, 19
 parte intende, parte frantende, dà qualche consiglio, propone qualche
 cambiamento, dice: lasciate fare a me; piglia la penna, mette come può
 in forma letteraria i pensieri dell'altro, li corregge lo informa perspività, degli antecedenti; -----
 carica la mano, oppure smorza, lascia anche fuori, secondo gli pare nello stesso modo i concetti da descriversi -----
 che torni meglio alla cosa: perchè non c'è rimedio, chi ne sa più degli parte cangiamento tira puo,
dalla lingua parlata alla scritta il concetto che ha ricevuto, lo a suo modo lo
omette anche, secondochè -----
tornar ----- perchè,

altri non vuol essere ^{strumento} strumento materiale nelle loro mani; e quando entra
 negli affari altrui, vuol anche fargli andare **un po'** a modo suo. Con
 tutto ciò, al letterato suddetto non gli riesce sempre di dire tutto quel
 che vorrebbe; qualche volta gli accade di dire tutt'altro: accade anche a
 noi **altri**, che scriviamo per la stampa. Quando la lettera così composta
 arriva alle mani del corrispondente, che anche lui non abbia pratica
 dell'abbicci, ^{egli} ^{ad} la porta a un altro dotto di quel calibro, il quale gliela
 legge e gliela spiega. Nascono delle ^{dichiara} ^{quistioni} questioni sul modo d'intendere;
 perchè l'interessato, fondandosi sulla ^{dei} cognizione de' fatti antecedenti,
 preten ^{vogliono} de che certe parole voglian dire una cosa; il lettore, stando alla
 pratica che ha della composizione, pretende che ne ^{ch'egli} vogliono dire un'altra.
 Finalmente bisogna che chi non sa si metta nelle mani di chi sa, e dia a
 lui l'incarico della risposta: la quale, fatta sul gusto della proposta, va
 poi soggetta a un'interpretazione simile. Che se, per di piú, il soggetto
 della corrispondenza è un po' ^{geloso, se vi si ha a trattare di} geloso; se c'entrano affari segreti, che non
 si vorrebbero lasciar intendere ad ^{i quali} ^{vorrebbe lasciare intendere ad} ⁻⁻⁻⁻⁻
 si vorrebbero lasciar capire a un terzo, caso **mai** che la lettera andasse
 persa; se, per questo riguardo, c'è stata anche l'intenzione positiva di
 non dir le cose affatto chiare; allora, per poco che la corrispondenza duri,
 le parti finiscono a intendersi ^{ad} ^{fra} tra **di** loro come altre volte due scolastici
 che da quattr'ore disputassero ^{sulla entelevia} sull'entelevia: per non prendere ^{prender} **una**
 similitudine da cose vive; che ci avesse poi a toccare qualche scappellotto.

12. Renzo 'lui' e 'colui'

Questo passo (cap. 27, p. 622 s., nn. 28-30) è una delle prove estreme della tersità e leggerezza cui può giungere la scrittura di Manzoni. Le correzioni stesse della Quarantana dimostrano il proposito di quei risultati e la padronanza dei mezzi per conseguirli. Espressioni brevi o, per eccesso metaforico, inefficaci, quali *stava indefessamente al lavoro*, *cercava di attaccarvi tutto l'animo*, vengono opportunamente alleggerite in *stava assidua al lavoro*, *cercava d'occuparsi tutta in quello*, rendendo la tessitura lessicale omogenea alla sintattica, che procede per paratassi e anche per paraipotassi: *quando l'immagine di Renzo le si presentava, e lei a dire o a cantare orazioni a mente*. Ed ecco, poco dopo, un caso di paratassi egualmente adatto a rendere il fermento di pensieri e di affetti di un'anima semplice ma intensa e assediata: *Il pensiero di Lucia stava spesso con la madre: come non ci sarebbe stato? e il Renzo ideale veniva pian piano a mettersi in terzo*. A proposito di questa locuzione criticata da Rigutini - citato da Petrocchi, p. 712 - è da osservare che non è stata foggata liberamente da Manzoni scegliendo tra *in terzo*, *per terzo* o *terzo*, ma è registrata come *in terzo* dalla Crusca, a significare «qualunque azione e operazione dove intervengono tre»; perciò Manzoni la usa altre due volte unita ai verbi *essere* e *trovarsi*, rispettivamente cap. 23, p. 522, n. 40 e cap. 37, p. 869, n. 26, e seppur non compare nel Cherubini, non doveva essere estranea al milanese, visto che il *Dizionario milanese-italiano* di Cletto Arrighi registra addirittura, sotto *Tèrz*, «*Mèttess in terz* 'mettersi in terzo'»; *entrare in terzo* e *mettersi in terzo* registra, sotto *terzo*, anche il dizionario di Petrocchi, che tuttavia ignora la locuzione di base. Il silenzio del Giorgini-Broglio potrebbe far sospettare che la registrazione del Petrocchi risentisse dell'esempio manzoniano, se non fosse più ampia.

Anche il periodo successivo, col suo tricolo iniziale imperniato sul triplice *tutto* e col dispetto affettuoso di quello scanzonato *venirsi a ficcare* (*ficcarsi* ha peraltro una lunga tradizione letteraria, e aveva la simpatia di Manzoni, che lo postilla nella Crusca aggiungendo il modo di dire *ficcare il naso*; *Postille*, p. 207), sembra intonarsi ai due umili personaggi. In realtà, nella tersa e leggera orditura sintattica corre l'analisi dell'autore, un'analisi psicologica finissima, ma virtuosamente sostanziata in immagini e in parole così comuni che al lettore inavvertito (e specialmente

al moderno, invaso da termini tecnici) possono velare quella finezza: come le polarizzazioni tra il dimenticare e il pensare a dimenticare, tra il non pensare e il pensarci meno di quanto il cuore voglia, tra il Renzo ideale e il reale. A dimostrare la virtuosità, non il virtuosismo, della cura espressiva addurremo un esempio di come l'autore la applichi, oltre che al lessico, alla grammatica, traendone notevoli effetti connotativi. È il caso del pronome personale. Le correzioni della Quarantana non si limitano a cancellare il pronome soggetto dove la sua presenza diviene pedantesca e ingombrante (perciò *ch'egli pensasse a dimenticarla* diviene *che pensasse a dimenticarla*; *ella faceva [...] una risoluzione* diviene *faceva* ecc.), ma ne sostituiscono la forma canonica con quella espressiva e deittica (*ed ella a dire o a cantare orazioni* diviene *e lei a dire* ecc.; *anche li egli compariva* diviene *anche li compariva colui*; e si noti la forza della posposizione in *dalla sua parte* passato a *dal canto suo*). Ma più interessante è osservare il trattamento pronominale fatto a Renzo. In un primo momento indicato, nella corrispondenza tra la madre e Lucia, con *quel tale*, eludente il nome a ricordo e schermo della clandestinità del fuggiasco, subito dopo, trasferito nel rapporto di convivenza mnemonica cosciente dei due fidanzati, diventa un intrinseco *lui* (*riguardo a lui*) simmetrico al precedente *lei* (*si dimenticasse di lei*), e resta *lui* poco dopo nello stesso rapporto (*se il non pensare a lui era impresa disperata*). Ma nel rapporto di convivenza mnemonica incosciente e di memoria intrusiva l'immagine di Renzo diventa l'estrinseco *colui* (*colui si veniva a ficcare; anche li compariva colui*); e *colui* resta a più forte ragione nel pensiero e nelle parole di donna Prassede (*levarle dall'animo colui; non ci pensiam più a colui?*) e più avanti, *le briconate che colui doveva aver fatte*, cap. 27, p. 624, n. 31; *il suo cuore era ancora perso dietro a colui*, ivi, n. 33).

Manzoni usava di una tavolozza pronominale ricca, che contribuiva connotativamente al colore dello stile: *costui* e *costei*, *colui* e *colei* «oggi poco comuni e perlopiù limitati al linguaggio scritto» (Serianni, *Grammatica italiana*, p. 281), compaiono nei *Promessi sposi* in battute e in soliloqui di personaggi anche incolti o semicolti (Agnese, Perpetua, Lucia, Renzo, la vecchia dell'innominato, il conte Attilio, donna Prassede ecc.); e *Colui che...* con la maiuscola, cioè Dio, sulla bocca del padre Cristoforo e del cardinale Federigo. Alla battuta di don Abbondio a proposito di Cameade *Chi era costui?* (cap. 8, p. 164, n. 1) fa preciso riscontro la battuta di Renzo nell'osteria della luna piena: *To' - disse*

Renzo: - è un poeta *costui* (cap. 14, p. 334, n. 39). I due dizionari dell'uso parlato, Giorgini-Broglio e Petrocchi, registrando *costui* dichiarano: «Ha talvolta un senso leggermente dispregiativo» (Giorgini-Broglio), «À dello spregiativo... Non spregiativo è letterario» (Petrocchi); e registrando *colui*: «Detto con certo dispregio» (Giorgini-Broglio), «Piuttosto spregiativo» (Petrocchi). Nel suo commento, dove Petrocchi tocca di *costui* (pp. 304, 473, 704) ne rileva il valore spregiativo e anche, in un caso, l'effetto di allontanare la scena da chi racconta; dove tocca di *colui* (pp. 322, 636, 682, 713, 930) ne dichiara il valore ora letterario e pedantesco, ora spregiativo, ora sostitutivo di un *quello* che «non diceva chiara la persona», e nel caso nostro, di donna Prassede, afferma: «Qui è veramente spregiativo». Possiamo concludere che il *colui* detto di Renzo immagine surrettizia della memoria intrusiva connota, nei confronti del *lui*, un distacco confermato dal senso del predicato *si veniva a ficcare* e corrispondente all'odierno *quello*, ma con in più l'affettuoso sorriso dell'autore su un'intrusione certo non sgradita; mentre il *colui* pensato e detto da donna Prassede è deprezzativo ed eliminatorio. E tuttavia anche donna Prassede ammorbidisce il proprio *colui* con un espediente sintattico e grammaticale: usando il *noi* accomunante e accrescendo, nella correzione del '40, la familiarità dell'interrogazione (un'interrogazione che aspetta la risposta desiderata) con la segmentazione estraposizionale: *Non ci pensiam più a colui?*

Lucia, quando la madre ebbe potuto, non so per qual mezzo, farle 28
sapere che quel tale era vivo e in salvo e avvertito, sentí un gran sollievo,
e non desiderava piú altro, se non che ^{egli} si dimenticasse di lei; o, per
proprio la cosa appuntino, ch'egli ----- Dalla sua parte
dir la cosa proprio a un puntino, che pensasse a dimenticarla. Dal canto
---- ella faceva, il giorno, ---
suo, ^{adoperava} faceva cento volte al giorno una risoluzione simile riguardo a lui;
e adoprava anche ogni mezzo, per mandarla ad effetto. Stava ^{indefessamente} assidua
di attaccarvi tutto l'animo -----
al lavoro, cercava d'occuparsi tutta in quello: quando l'immagine di
ed ella ^{colla} Renzo le si presentava, e lei a dire o a cantare orazioni a mente. Ma 29

quell'immagine, proprio come se avesse avuto malizia, non veniva per lo
s'intrometteva alle altre
piú, cosí alla scoperta; s'introduceva di soppiatto dietro all'altre, in modo
che la mente non s'accorgesse d'averla ricevuta, se non dopo qualche
ch'ella v'era ---- sovente colla -----
tempo che la c'era. Il pensiero di Lucia stava spesso con la madre: come
vi stato?;
non ci sarebbe stato? e il Renzo ideale veniva pian piano a mettersi in
terzo, come il reale aveva fatto tante volte. Cosí con tutte le persone, in
tutti i luoghi, in tutte le memorie del passato, colui si veniva a ficcare. E se
poveretta fantasticare nella oscurità del
la poverina si lasciava andar qualche volta a fantasticar io, contò, sul suo |
egli compariva -----
avvenire, anche lí compariva colui, per dire, se non altro: io a buon conto
non vi -- Pure pensarvi
30 non ci sarò. Però, se il non pensare a lui era impresa disperata, a pensarci
manco, e manco ---- vi
meno, e meno intensamente che il cuore avrebbe voluto, Lucia ci riusciva
ad segno. Vi ---
fino a un certo segno: ci sarebbe anche riuscita meglio, se fosse stata sola a
v'era
volarlo. Ma c'era donna Prassede, la quale, tutta impegnata dal canto suo
torle nigliore spediente -----
a levarle dall'animo colui, non aveva trovato miglior espediente che di
pensiamo
parlargliene spesso. «Ebbene?» le diceva: «non ci pensiam piú a colui?»

«Io non penso a nessuno,» rispondeva Lucia.

13. La libreria di don Ferrante

La libreria di don Ferrante è il centro di gravità delle allusioni, sparse qua e là nel romanzo, ai dotti e agli ignoranti, alla scienza falsa e alla vera, e ai limiti di questa. Il lettore sensibile avverte subito che non si tratta, non può trattarsi di una semplice canzonatura del peripatetismo seicentesco; che il senso vero è qui il soprasenso, ammiccato dall'autore

con un'ironia seria ed ilare, senza precedenti nella nostra tradizione, neppure in *Fermo e Lucia*, dove è acre e talvolta cruenta. Quell'ironia agisce sul piano tanto della forma interna che dell'esterna, con effetto analogo: d'aggirare le cose e puntare oltre le parole, portando temi e stilemi tradizionali, scelti come tali di proposito, sul crinale dell'ambiguità e di lì attrarli sotto il giudizio assoluto dell'autore-trascrittore, o affidarli al giudizio relativo dell'anonimo. È un altro modo del conoscere manzoniano: il nuovo ottenuto attraverso il vecchio guardato alternatamente dalle due sponde; un gioco di prospettiva e di specchi imperniato su trapassi callidi e inattesi. Ecco un passo in cui il giudizio è affidato, con lieve palleggio, all'anonimo: «[Nei segreti] della magia e della stregoneria s'era internato di più, trattandosi, dice il nostro anonimo, di scienza molto più in voga e più necessaria, e nella quale i fatti sono di molto maggiore importanza, e più a mano, da poterli verificare. [...]. E, con la scorta principalmente del gran Martino Delrio (l'uomo della scienza), era in grado di discorrere *ex professo* del maleficio amatorio, del maleficio sonnifero, del maleficio ostile, e dell'infinite specie che, pur troppo, dice ancora l'anonimo, si vedono in pratica alla giornata, di questi tre generi capitali di malie, con effetti così dolorosi. Ugualmente vaste e fondate erano le cognizioni di don Ferrante in fatto di storia [...]». L'ironia torna ora nelle mani del trascrittore, conseguendovi la più divertita malizia; come nel perfido passo sulla filosofia antica: «Della filosofia antica aveva imparato quanto poteva bastare, e n'andava di continuo imparando di più, dalla lettura di Diogene Laerzio. Siccome però que' sistemi, per quanto sian belli, non si può adottarli tutti; e, a voler esser filosofo, bisogna scegliere un autore [...]»; dove l'ordinarissima normalità è in ragione diretta dell'indice di reticenza e di pregnanza, sì che il tutto equivoca tra il significato proprio, affatto legittimo, e il soprasenso imposto da quel *sistemi*, quel *belli* e quello *scegliere un autore* per chi sa il valore che quelle parole e criteri possono avere per l'indipendente e criticissimo Manzoni in sede argomentativa. Ma subito dopo, scendendo da quel culmine, il trascrittore passa le redini dell'ironia nelle mani dello stesso don Ferrante, dove si modula festosamente: «E più di una volta disse, con gran modestia, che l'essenza, gli universali, l'anima del mondo, e la natura delle cose non eran cose tanto chiare quanto si potrebbe credere»; e dove non sfugge il giocoso bisticcio tra i due *cose* di potenziale ben diverso.

È questa tecnica dell'ironia concertata che consente a Manzoni di adoprare i più consacrati stilemi e retoremi, ribaltandone il valore; e con tanto più frutto quanto più sacri essi sono. Si guardi la spericolata *climax* in crescendo a lode, diciamo così, di Valeriano Castiglione, autore di quello *Statista regnante* che terminò per don Ferrante la questione del primato tra il Segretario Fiorentino e Giovanni Botero; o l'elencazione, scandita dall'anafora e dal parallelismo, a conclusione dell'architettatissimo periodo sulle cognizioni di don Ferrante in fatto di filosofia naturale: apparecchi che avrebbero appagato il più esigente maestro di retorica. Fermiamoci sul secondo brano, che svolge tutte le risorse della sua *dispositio*: «Della filosofia naturale s'era fatto più un passatempo che uno studio; l'opere stesse di Aristotile su questa materia, e quelle di Plinio le aveva piuttosto lette che studiate: non di meno...». L'avvio con due coordinate che iterano lo stesso ritmo serve a prendere più forte lo slancio e a dirigere oltre l'attenzione del lettore: «... non di meno, con questa lettura, con le notizie raccolte incidentalmente da trattati di filosofia generale, con qualche scorsa data alla *Magia naturale* del Porta, alle tre storie *lapidum, animalium, plantarum* del Cardano, al Trattato dell'erbe, delle piante, degli animali, d'Alberto Magno, a qualche altr'opera di minor conto...» (questo crescendo a ritmo ternario di elementi a misura crescente, oltre che creare, con lo spiegamento di citazioni prestigiose, il clima del *parturient montes*, inarca così superbamente l'accumulato slancio da reggere, nella discesa epifanica della parabola, lo snodarsi più articolato e diramato) «sapeva a tempo trattenere una conversazione ragionando delle virtù più mirabili e delle curiosità più singolari di molti semplici; descrivendo esattamente le forme e l'abitudini delle sirene e dell'unica fenice; spiegando come la salamandra stia nel fuoco senza bruciare; come la remora, quel pesciolino, abbia la forza e l'abilità di fermare di punto in bianco, in alto mare, qualunque gran nave; come le goccioline della rugiada diventin perle in seno delle conchiglie; come il cameleonte si cibi d'aria; come dal ghiaccio lentamente indurato, con l'andar de' secoli, si formi il cristallo; e altri de' più maravigliosi segreti della natura». Non possiamo, a questo punto, non domandarci perché il narratore che tollerava la retorica a patto che fosse «discreta, fine, di buon gusto» (Introd., p. 5, n. 9), invece di limitare o almeno mantenere il corrispondente schema retorico del *Fermo e Lucia* («Quanto alla storia naturale, non aveva a dir vero attinto

alle fonti, e non teneva nella sua biblioteca, nè Aristotele, nè Plinio, nè Dioscoride; giacché [...] non era un professore, ma un uomo colto semplicemente: sapeva però le cose le più importanti e le più degne di osservazione; e a tempo e luogo poteva fare una descrizione esatta dei draghi e delle sirene, e dire a proposito che la remora, quel pescerello, ferma una nave nell'alto, che l'unica fenice rinasce dalle sue ceneri, che la salamandra è incombustibile, che il cristallo non è altro che ghiaccio lentamente indurato», tomo III, cap. 9, p. 460, n. 12), lo abbia espanso e portato alla fioritura estrema. La risposta non è dubbia: perché qui la retorica si è messa a servizio dell'ironia e insieme del negativo giudizio di Manzoni sulla scienza di don Ferrante e della sua società, facendosi immagine iconica e musicale di una vacua sostanza. Ma già nel *Fermo e Lucia* (tomo II, cap. 11, p. 291 s., nn. 20-21) troviamo come in un palinsesto, in forma esplicitamente critica e saggistica, la condanna della cultura del Seicento italiano: «Federigo Borromeo visse in tempi di somma, universale ignoranza, e di falsa e volgare scienza ad un tratto, fra una brutalità selvaggia ed una pedanteria scolastica, in tempi nei quali l'ingegno che per darsi alle lettere, a qualunque studio di scienza morale, cominciava [...] ad informarsi di ciò che era creduto, insegnato, disputato, a porsi a livello della scienza corrente, si trovava ingolfato, confuso in un mare tempestoso di assiomi assurdi, di teorie sofistiche, di questioni alle quali mancava per prima cosa il punto logico, di dubbj frivoli e sciocchi come erano le certezze. Non v'è ingegno esente dal gioco delle opinioni universali, e già una parte di queste miserie diventava il fondamento della scienza degli uomini i più pensatori. Che se anche i più acuti, profondi fra essi, avessero veduta e detestata tutta la falsità e la cognizione di quel sapere, avessero potuto sostituirgli il vero, giungere al punto dove si trovano le idee e le formole potenti, solenni, perpetue; a chi avrebbero eglino parlato?» Ma in queste aperte parole del *Fermo e Lucia* con la condanna della scienza falsa del nostro Seicento troviamo la fiducia nella possibilità di una scienza non falsa e, poco più avanti (ivi, p. 293 ss., nn. 27-36), la constatazione di un risorgimento della cultura italiana avvenuto specialmente sotto l'influenza della cultura illuministica francese. È però significativo che questo esplicito e compiuto giudizio non compaia nei *Promessi sposi* e che nel *Fermo e Lucia* alla descrizione della libreria di don Ferrante manchi, oltre al sopraffino virtuosismo retorico della stesura definitiva,

il gioco dell'ironia concertata. Tali fatti sono interdipendenti: nei *Promessi sposi* il punto focale si è reso più distante e più alto; perciò don Ferrante assume il valore di una figura paradigmatica (l'«uomo di studio», il «letterato», che il narratore sente anche parte di sé e perciò vede con affetto e indulgenza), e al negativo giudizio sulla scienza del nobiluomo seicentesco sentiamo soprastare un giudizio non solo più vasto, sulla società di quel personaggio, ma universale e assoluto, sulla presunzione del sapere umano. Questi soprasensi sono resi possibili da un nuovo tipo di discorso: nei *Promessi sposi* il discorso manzoniano non è più argomentativo come negli scritti confutatori, dimostrativi, teorici, e la sua pagina non è più saggistica come sono tuttora in parte il discorso e la pagina del *Fermo e Lucia*. Del Manzoni saggista sopravvive nei *Promessi sposi* il discorso storico in ciò che è comune allo storiografo e al narratore; ma il discorso dimostrativo e critico ha preso le vie indirette dell'attenuazione pregnante, della «dissimulazione onesta», dell'ironia sola o concertata, le quali porgono al lettore una plurivocità e una oblatività interpretativa che lo liberano dalla pur costante presenza dell'autore. A questa radicale novità di discorso autorale e alla perfetta individuazione del discorso dei personaggi si deve che i *Promessi sposi* non siano un *opus oratorium*.

Possiamo trattenerci sul confronto col *Fermo e Lucia* per constatare che mentre, in tutto il brano che stiamo esaminando, la tavolozza stilistica dei *Promessi sposi* è più ricca, più sfumata, più agile, è invece più povero, perché volontariamente impoverito, l'apparato figurativo. Ci sorprende infatti, e li per li ci dispiace, la soppressione dello splendido ritratto di don Valeriano (poi don Ferrante) nel costume sontuoso e trasandato del suo tempo e del suo rango e nel *physique du rôle* (*Fermo e Lucia*, tomo III, cap. 9, p. 457, n. 2). Se però consideriamo quanto nel primo Ottocento fosse diffuso il gusto del quadro storico e del costume, ci rendiamo conto che Manzoni, partecipandovi in un primo tempo, in un secondo se ne scostasse, avvertendo il rischio, con un ritratto così pittoresco, di cadere nel genere e di ridurre don Ferrante ad una figurina di carattere. L'aver soppresso (come anche in altri casi) il ritratto figurale e aver puntato sul ritratto interiore ha contribuito a trasporre la partitura dalla classe del senso a quella del soprasenso ed ha arricchito di un personaggio di tipicità alta e significativa quella vivente coralità che informa tanto il romanzo quanto la storiografia di Manzoni.

egli non amava ----- di obedire
 Uomo di studio, non gli piaceva nè di comandare nè d'ubbidire. 40
 della in
 Che, in tutte le cose di casa, la signora moglie fosse la padrona, alla
 egli richiesto all'occorrenza l'ufficio --
 buon'ora; ma lui servo, no. E se, pregato, le prestava a un'occorrenza
 ----- egli è vi
 l'ufficio della penna, era perchè ci aveva il suo genio; del rimanente,
 ch'el-
 anche in questo sapeva dir di no, quando non fosse persuaso di ciò che
 la - quei
 lei voleva fargli scrivere. «La s'ingegni,» diceva in que' casi; «faccia
 d'aver
 da sè, giacché la cosa le par tanto chiara.» Donna Prassede, dopo aver 41
 invano
 tentato per qualche tempo, e inutilmente, di tirarlo dal lasciar fare al
 brontolar sovente -----
 fare, s'era ristretta a brontolare spesso contro di lui, a nominarlo uno
 schifapensieri di suo capo -----
 Schivafatiche, un uomo fisso nelle sue idee, un letterato; titolo nel
 col dispetto, entrava -----
 quale, insieme con la stizza, c'entrava anche un po' di compiacenza.
 molte ore
 Don Ferrante passava di grand'ore nel suo studio, dove aveva una 42
 raccolta di libri considerabile, poco meno di trecento volumi: tutta roba
 scelta, tutte opere delle piú riputate, in varie materie; in ognuna delle
 egli
 quali era piú o meno versato. Nell'astrologia, era tenuto, e con ragione, 43
 per piú che un dilettante; perchè non ne possedeva soltanto quelle
 di aspetti
 nozioni generiche, e quel vocabolario comune, d'influssi, d'aspetti, di
 in
 congiunzioni; ma sapeva parlare a proposito, e come dalla cattedra, delle
 dei dei
 dodici case del cielo, de' circoli massimi, de' gradi lucidi e tenebrosi,
 di esaltazione dei principii ----
 d'esaltazione e di deiezione, di transiti e di rivoluzioni, de' principii in
 erano
 somma piú certi e piú reconditi della scienza. Ed eran forse vent'anni che, 44

in dispute frequenti e lunghe, sosteneva la domificazione del Cardano
contro un altro dotto attaccato ferocemente a quella dell'Alcabizio, per
mera ostinazione, diceva don Ferrante; il quale, riconoscendo volentieri
la superiorità degli antichi, non poteva però soffrire quel non voler dar
arrendersi ai - sofferire mai
ragione a' moderni, anche dove l'hanno chiara che la vedrebbe ognuno.
hanno evidentemente ragione -----

45 Conosceva anche, piú che mediocrementemente, la storia della scienza;
sapeva a un bisogno citare le piú celebri predizioni avverate, e ragionar
sottilmente ed eruditamente sopra altre celebri predizioni andate a vòto,
re ----- fallite, per dimostra-
per dimostrar che la colpa non era della scienza, ma di chi non l'aveva
saputa adoprar **bene**.
applicare

46 Della filosofia antica aveva imparato quanto poteva bastare, e
ne andava continuamente apprendendo ----- appreso
n'andava di continuo imparando di piú, dalla lettura di Diogene
Laerzio. Siccome però que' sistemi, per quanto sian belli, non si può
tenerli quei sieno
adottarli tutti; e, a voler esser filosofo, bisogna scegliere un autore,
cosí don Ferrante aveva scelto Aristotile, il quale, come diceva lui,
| non è nè antico nè moderno; è il filosofo Aristotele soleva egli dire -----. Aveva anche varie
opere de' piú savii e sottili seguaci di lui, tra i moderni: quelle de' suoi
impugnatori non aveva mai voluto leggerle, per non buttar via il tempo,
diceva; nè comperarle, per non buttar via i danari. Per eccezione però,
dava luogo nella sua libreria a que' celebri ventidue libri *De subtilitate*,
e a qualche altr'opera antiperipatetica del Cardano, in grazia del suo
comperarle gettare ----- Solo, in via d'eccezione ----
biblioteca a quei ---
altra opera anti-peripatetica ----- costui

valore in astrologia; dicendo che chi aveva potuto scrivere il trattato *De restitutione temporum et motuum coelestium*, e il libro *Duodecim geniturarum*, meritava d'essere ascoltato, anche quando spropositava; e che il gran difetto di quell'uomo era stato d'aver troppo ingegno; e che nessuno **si** può immaginare dove sarebbe arrivato, anche in filosofia, se si fosse tenuto - fosse stato **sempre** nella strada retta. Del rimanente, quantunque, nel giudizio de' dotti, don Ferrante passasse per un peripatetico consumato, non ostante a lui non pareva di saperne abbastanza; e più d'una volta disse, con gran modestia, che l'essenza, gli universali, l'anima del mondo, e la natura delle cose non eran cose tanto chiare, quanto si potrebbe credere.

48

Della filosofia naturale s'era fatto più un passatempo che uno studio; l'opere stesse d'Aristotile su questa materia, e **quelle di Plinio** le aveva | piuttosto lette che studiate: non di meno, con questa lettura, con le notizie raccolte incidentalmente da' trattati di filosofia generale, con qualche scorsa data alla *Magia naturale* del Porta, alle tre storie *lapidum, animalium, plantarum*, del Cardano, al Trattato dell'erbe, delle piante, degli animali, d'Alberto Magno, a qualche altr'opera di minor conto, sapeva a tempo trattenere una conversazione delle virtù più mirabili e delle curiosità più singolari di molti semplici; descrivendo esattamente le forme e l'abitudini delle sirene e dell'unica

49

senz'ardere: -----

fenice; spiegando come la salamandra stia nel fuoco senza bruciare;
 come la remora, quel pesciatello, abbia la forza e l'abilità di fermare di
 punto in bianco, in alto mare, qualunque gran nave; come le goccioline
 della rugiada divengano perle in seno delle conchiglie; come il camaleonte
 si cibi d'aria; come dal ghiaccio lentamente indurato, con l'andar de'
 secoli, si formi il cristallo; e altri de' più maravigliosi segreti della
 natura.

50 In quelli della magia e della stregoneria s'era internato di più, trattandosi,
 dice il nostro anonimo, di scienza molto più in voga e più necessaria, e nella
 quale i fatti sono di molto maggiore importanza, e ben altra si hanno alla
 da poterli verificare. Non c'è bisogno di dire che, in un tale studio, egli non
 aveva mai avuta altra mira che d'istruirsi e di conoscere a fondo le pessime
 arti de' maliardi, per potersene guardare, e difendere. E, con la scorta
 principalmente del gran Martino Delrio (l'uomo della scienza), era
 in grado di discorrere *ex professo* del maleficio amatorio, del maleficio
 sonnifero, del maleficio ostile, e dell'infinite specie che, pur troppo,
 dice ancora l'anonimo, si vedono in pratica alla giornata, di questi tre
 generi capitali di malie, con effetti così dolorosi. Uguualmente vaste e
 fondate eran le cognizioni di don Ferrante in fatto di storia, specialmente
 universale: nella quale i suoi autori erano il Tarcagnota, il Dolce, il
 Bugatti, il Campana, il Guazzo, i più riputati in somma.

che è

Ma cos'è mai la storia, diceva spesso don Ferrante, senza la politica? 52

va e va -----

Una guida che cammina, cammina, con nessuno dietro che impari la strada, e per conseguenza butta via i suoi passi; come la politica senza

V'era nei

la storia è uno che cammina senza guida. C'era dunque ne' suoi scaffali
picciol sesto -----

un palchetto assegnato agli statisti; dove, tra molti di piccola mole, e di secondo grido, campeggiavano, -----

fama secondaria, spiccavano il Bodino, il Cavalcanti, il Sansovino, il

Paruta, il Boccacini. Due però erano i libri che don Ferrante anteponeva

d'un bel tratto -----

ad

a tutti, e di gran lunga, in | questa materia; due che, fino a un certo

tempo, fu solito di chiamare i primi, senza mai potersi risolvere a quale dei --

qual de' due convenisse unicamente quel grado: l'uno, il *Principe*
birbo

e i *Discorsi* del celebre segretario fiorentino; mariolo sí, diceva don

Ferrante, ma profondo: l'altro, la *Ragion di Stato* del non men celebre

egli

Giovanni Botero; galantuomo sí, diceva pure, ma acuto. Ma, poco 53

innanzi appunto al

prima del tempo nel quale è circoscritta la nostra storia, era venuto
in luce quistione prendendo la mano -----

fuori il libro che terminò la questione del primato, passando avanti
sulle opere di quei -----

anche all'opere di que' due *matadori*, diceva don Ferrante; il libro
trovano

in cui si trovan racchiuse e come stillate tutte le malizie, per poterle
conoscere, e tutte le virtù, per poterle praticare; quel libro scarso di mole,

ma tutto d'oro; in una parola, lo *Statista Regnante* di don Valeriano

Castiglione, di quell'uomo celeberrimo, di cui si può dire, che i piú

grandi

gran letterati lo esaltavano a gara, e i piú gran personaggi facevano a

rubarselo; di quell'uomo, che il papa Urbano VIII onorò, come è noto,
magnifici encomii; -----
di magnifiche lodi: che il cardinal Borghese e il viceré di Napoli, don
Pietro di Toledo, sollecitarono a descrivere, il primo i fatti di papa Paolo
V, l'altro le guerre del re cattolico in Italia, l'uno e l'altro invano; di
quell'uomo, che Luigi XIII, re di Francia, per suggerimento del cardinale
di Richelieu, nominò suo istoriografo; a cui il duca Carlo Emanuele
di Savoia conferì lo stesso ufficio ----- la stessa carica; in lode di cui, per tralasciare altre
tacere d'altre -----
gloriose testimonianze, la duchessa Cristina, figlia del cristianissimo
re Enrico IV, potè in un diploma, con molti altri titoli, annoverare «la
certezza della fama ch'egli ottiene in Italia, di primo scrittore de' nostri
tempi. »
tempi».

54 Ma se, in tutte le scienze suddette, don Ferrante poteva dirsi
addottrinato, una ce n'era in cui meritava e godeva ve il titolo di professore:
la scienza cavalleresca. Non solo ne ragionava con vero possesso, ma
vera padronanza, ma, richi-
esto sovente ad intervenire -----
pregato frequentemente d'intervenire in affari d'onore, dava sempre
qualche decisione. Aveva nella sua libreria, e si può dire in testa, le
opere degli scrittori piú riputati in tal materia: tale Paride dal Pozzo, Fausto
Paris del -----
da Longiano, l'Urrea, il Muzio, il Romei, l'Albergato, il Forno primo e
il Forno secondo di Torquato Tasso, di cui aveva anche in pronto, e a un
all'uo-
po -----
bisogno sapeva citare a memoria tutti i passi cosí della Gerusalemme
Liberata, come della Conquistata, che possono far testo in materia di

cavalleria. L'autore però degli autori, nel suo concetto, era il nostro 55
celebre Francesco Birago, con cui si trovò anche, più d'una volta, a
dar giudizio sopra casi d'onore; e il quale, dal canto suo, parlava di
don Ferrante in termini di stima particolare. E fin da quando venner
fuori i *Discorsi Cavallereschi* di quell'insigne scrittore, don Ferrante
pronosticò, senza esitazione, che quest'opera avrebbe rovinata l'autorità
dell'Olevano, e sarebbe rimasta, insieme con l'altre sue nobili sorelle,
come codice di primaria autorità presso ai posterì: profezia, dice
l'anonimo, che ognun può vedere come si sia avverata.

Da questo passa ^{egli} poi alle lettere amene; ma noi cominciamo a 56
dubitare, dubitare se veramente il lettore abbia una gran voglia d'andar avanti
con lui in questa rassegna, anzi a temere di non aver già buscato il
titolo di copiator servile per noi, e quello di seccatore da dividersi con
l'anonimo sullodato, per averlo bonariamente seguito fin qui, in cosa
estranea al racconto principale, e nella quale probabilmente ^{egli} non s'è
tanto disteso, che per isfoggiar ^{ad intento di sfoggiar} dottrina, e ^{di mostrare} far vedere che non era
indietro del suo secolo. Però, lasciando scritto quel che è scritto, per 57
non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in
cammino della storia: ^{perdere} ^{nel}
istrada: ^{buon tratto ---} tanto più che ne abbiamo un bel pezzo da percorrere,
^{alcuno dei --} ^{un} senza incontrare alcun de' nostri personaggi, e uno più lungo ancora,
^{di cui successi -----} prima di trovar quelli ai fatti de' quali certamente il lettore s'interessa
di più, se a qualche cosa s'interessa in tutto questo.

(cap. 27, pp. 626-33, nn. 40-57)

Non si può lasciare il congegno dell'ironia concertata applicato a don Ferrante senza mostrare il caso in cui egli discetta *ex professo* in prima persona. Nel *Fermo e Lucia* (tomo IV, cap. 8, p. 594, nn. 25-27) la sua morte viene, come nei *Promessi sposi*, appaiata a quella di donna Prassede, con un giudizio morale

motivatamente negativo di questa e il derisorio spaccio intellettuale del «povero astrologo»; la teoria del quale sulla causa astrologica della peste è stata esposta prima, nella «disputa occorsa in una brigata signorile», dove don Ferrante argomenta astrologicamente in nome della scienza («se si tocca la scienza son qua io a difenderla», tomo IV, cap. 3, pp. 511-16, nn. 35- 60). Segue un commento personale dell'autore in una chiave storico-morale: «Quando ora si considera quali cose fossero a quei tempi tenute generalmente per vere, con che fronte sicura sostenute, e predicate, con che fiducia applicate ai casi, e alle deliberazioni della vita, si prova facilmente per gli uomini di quella generazione una compassione mista di sprezzo e di rabbia, e una certa compiacenza di noi stessi»; commento che si conclude nel sospetto della perenne relatività del sapere, congetturando una curiosa storia delle idee-errori del fallace progresso umano (ivi, p. 516 s., nn. 61-65):

[62] Ma dietro questa compiacenza viene anche facilmente un sospetto. E se anche noi ora viventi tenessimo per verissime cose che sieno per dar molto da ridere alle età venture? cose da far dire un giorno: pare impossibile che quei nostri vecchj con tanta pretensione di coltura fossero incocciati di errori tanto marchiani. [63] E perchè no? Guardandoci indietro, noi troviamo in ogni tempo una persuasione generale, quasi unanime d'idee la cui falsità è per noi manifesta; vediamo queste idee ammesse senza dibattimento, affermate senza prove, anzi adoperate alla giornata a provarne altre, dominanti in somma per una, due, più generazioni; divenute poi il ludibrio delle generazioni susseguenti. Sarebbe una storia molto curiosa quella di tutte le idee che hanno così regnato nelle diverse età, delle origini, dei progressi, e della caduta loro. [64] Si vedrebbero le più solenni stravaganze, raccolte insieme, e tenute da un circostanza comune, di essere state universalmente avute in conto di verità incontrastabili. Si direbbe: nel tal secolo il negare la tal cosa che ora nessuno vorrebbe affermare, vi avrebbe fatto mandare ai pazzereelli; nel tal altro l'affermare la tal altra che ora nessuno vorrebbe porre in dubbio vi avrebbe fatto andar prigionie; in quello, la tal proposizione vi avrebbe fatto perdere ogni credito, in quell'altro, era appena lecito avventurarla al tale grand'uomo, e con molta precauzione, con aria dubitativa, aggiungendovi per correzione la tal altra cosa, che ora per noi e fin d'allora era forse per lui stesso una sciocchezza badiale. [65] Si vedrebbe un tale errore, proposto da prima con timidità, sostenuto con modestia, combattuto acremente, diffuso lentamente fra i contrasti, aver poi dominato con lunga ed universale tirannia: tal altro annunziato con

pompa, come una scoperta, e tosto ricevuto: tale nato, cresciuto, e morto in un paese, tale recato da di fuori, e ricevuto con gratitudine, tale sorto tra il popolo illetterato, e a poco a poco ammesso dai dotti, ridotto da essi in sistema, e restituito agli inventori con corredo di dottrine; tale, scavato in un libro vecchio; tale immaginato da un corpo, da un uomo autorevole; tale messo fuori da un uomo senza credito, e senza merito, aver fatto grande fortuna perchè conforme ad altre idee storte già dominanti, e ad una generale disposizione degli ingegni: e per troncare con una delle specie più singolari una lista che sarebbe troppo difficile e troppo lungo il compiere, si vedrebbe tale errore tenuto fermamente, amato, predicato con ardore fanatico dagli uomini i più colti e pensatori di un'epoca, e respinto dal popolo, e dalla folla dei dotti minori, quando per amore di prevenzioni diverse, e quando per le vere e buone ragioni: dimodoché su quel punto i posterì non trovano da compatire in un'epoca che gli uomini pei quali hanno più di ammirazione.

Il confronto di questi passi del *Fermo e Lucia* con quello della morte di don Ferrante nei *Promessi sposi* (cap. 37, pp. 875-78, nn. 47-55) - se un confronto di testi tanto diversi è in qualche modo utile - ci mostra i passi dell'abbozzo come *diseicta membra* del passo dei *Promessi sposi*, li felicemente conflati insieme a maggiore significazione. La morte di donna Prassede è ridotta, con glaciale reticenza, a puro incidente anagrafico, aggravando il negativo giudizio morale esplicito nel *Fermo e Lucia*; ma il silenzio o la dissimulazione essendo mondanamente sconvenienti alla scomparsa di un letterato, l'autore-trascrittore affida l'epicedio di don Ferrante ai buoni uffici dell'anonimo: «Di donna Prassede, quando si dice ch'era morta, è detto tutto; ma intorno a don Ferrante, trattandosi ch'era stato dotto, l'anonimo ha creduto d'estendersi un po' più; e noi, a nostro rischio, trascriveremo a un di presso quello che ne lasciò scritto». «A nostro rischio», cioè a rischio di dispiacere a sé e ai lettori, turbando con quel congedo dal Seicento italiano il proprio netto giudizio sulla cultura del secolo, nonché la dimensione casalinga e la progressiva rastremazione stilistica ormai date al racconto.

Il ragionamento di don Ferrante sulle cause della peste è una macchinetta logica, di sillogismo barocco, tratta, come è noto, dal tronfio poeta barocco Claudio Achillini corrispondente sulla peste con Agostino Mascardi (Petrocchi, pp. 1074-76; Raimondi, pp. 749-51), ma parodizzata dal compiacimento del dotto che irretisce i suoi indotti contraddittori con una girandola d'ipotesi assurde. La prestidigitazione logica di don Ferrante è insaporita e incipriata di modi del parlato o milanese o toscano (*e son qui*, cfr. Cherubini², *Vèss*, «*Soni chi, Soni chi mi. Son qui, Son qua io. Modi di offerirsi pronti al bisogno altrui*»; e *questo*

contagio chi l'ha veduto, chi l'ha toccato?; *peggio che peggio*, cfr. Grossi, Spogli toscani per il «*Sentir messa*:», in *Scritti linguistici*, p. 397, «peggio che peggio» da *Gli Incantesimi* di Cecchi; *due parole che fanno ai calci; con faccia tosta; bell'e buono; quel che non mi può entrare*, cfr. «'Questa non m'entra'; vale 'non m'appaga', 'non mi persuade'», Cioni e Niccolini nella Verifica dell'uso toscano, in *Scritti linguistici*, p. 86), di deferenze o metafore canzonatorie (*questi signori dottori; lor signori; questi signori medici; O mi vorranno dire che [gli astri] stian lassù a far nulla, come tante capocchie di spilli ficcati in un guancialino?*), di formule dottorali o modi dotti, a cominciare dal solenne avvio *In rerum natura* (*si dimostra in quattro parole; questo è il loro achille*, cioè l'argomento più forte, termine scolastico, cfr. Tommaseo-Bellini; *non essendoci [...] cosa più chiara, più liquida di questa; per evitar questa Scilla [...] danno in Cariddi; vanno blaterando* «cianciando», cfr. Battaglia, *Blaterare*, dove la prima attestazione di questo latinismo è la manzoniana) alla finale sfilata, a bella posta caotica e terrificante, di pur «rispettabili» termini medici (*vibici, esantemi, antraci, parotidi, bubboni violacei, furoncoli nigricanti*), cui poi don Ferrante oppone, posti i suoi principi, *la fatale congiunzione di Saturno con Giove*.

Alla digradante *climax* retorica, che nel cap. 27, p. 629, n. 49 elenca le cognizioni di don Ferrante in fatto di filosofia naturale, si affianca, simile e diversa, la macchinetta logica (non priva almeno - insinua, con un momentaneo cambio di turno nell'ironia, l'autore - di *concatenazione*) del discorso confutatorio dell'astrologo peripatetico; al «più passatempo che studio» di quella il «parlare a proposito, e come dalla cattedra» di questa; entrambe però utili a trattenere una conversazione e a persuadere i già persuasi, non ad applicare la sentenza di don Ferrante «La scienza è scienza; solo bisogna saperla adoprare».

Dalla trascrizione dell'anonimo l'autore esce con un modo latino, consonante con quello dell'avvio di don Ferrante (*In rerum natura*), ma subito depotenziato dal suo volgarizzamento (*vale a dire su questi bei fondamenti*). L'ironia passa di nuovo, definitivamente, nelle mani dell'autore e si espande liberamente e giocosamente nel finale melodrammatico, quasi a riscattarsi del ricorso all'anonimo. Ma il richiamo alla *famosa libreria [...]* forse ancora dispersa su per i muriccioli reintroduce il soprasenso rimasto fuori dal troppo godibile gioco delle parti.

Quanto a *dispersa su per i muriccioli* Petrocchi, p. 1079, che pur conosceva bene Milano (tanto da far notare che il ventisettano *attorno pei*

muricciuoli, con *attorno* per «in giro», era modo milanese), non accenna all'uso milanese di esporre i libri usati sulle *spallete*, si diceva e si dice a Firenze, dei Navigli, dette *murellin* (Raimondi, p. 753; cfr. Cherubini², *Murellin* «Muricino. Muricciuolo», e Cl. Arrighi, *Dizionario milanese-italiano*, *Murellin*, «Murettino», senza alcun riferimento ai Navigli né al costume mercantile). Il silenzio di Petrocchi è forse da intendere come segno che l'espressione, presente anche a Firenze, avesse un significato topicamente affine nelle due città? A *muricciuolo* il dizionario dello stesso Petrocchi dà il significato di «Muro basso, dove si può stare a sedere, Banchina di sasso o Muretto davanti a casa, specialmente in campagna, ... anche lungo alcune strade o intorno alcuni palazzi» ed esemplifica: «*I muricciuoli del palazzo Riccardi. Su tanti muricciuoli vendono libri vecchi*». E poi: «*Andare a finire sui muricciuoli. Di libri senz'importanza*». Registra anche, tra le voci non vive, *muricciolaio* «rivenditore di libri sui muricciuoli». *Muricciuolo* è già voce della prima Crusca, definito sotto il lemma *muriccia*, «quel muro che sporta in fuori, a piè della facciata della casa, fatto per uso di sedere, o per fortezza della parete». Il Tommaseo-Bellini, da scheda di Tommaseo, aggiunge: «Per estens. Libri che si trovano su pe' muricciuoli, poco pregiati, o di poco prezzo, o trovati a caso», ma vi manca *muricciolaio* presente nel Battaglia come voce alfieriana. Alla fine dell'Ottocento il Giorgini-Broglio attesta come unico significato di *muricciuolo* quello di «Rialto di muro, coperto di pietra, che spesso si trova sul davanti delle case signorili, e dove anticamente sedevano a prendere il fresco nell'estate», e prosegue: «*Libri che si trovano su tutti i muricciuoli* (dove sogliono esporsi in vendita), Poco pregiati». Non risultandomi che un uso di esporre libri usati sulle spallete dell'Arno sia stato presente in Firenze, posso attestare che quello di esporre libri sulle banchine dei vecchi palazzi vi sopravvive, per es. sotto il palazzo Gondi nel centro della città. Il fatto che la locuzione sia stata usata di primo acchito da Manzoni e non abbia dato luogo a osservazioni da parte dei consulenti fiorentini o dei commentatori pone comunque un problema che non si può risolvere coi dizionari.

ch'ella era

Di donna Prassede, quando si dice ch'era

per -----

morta, è detto tutto; ma intorno a don Ferrante, trattandosi ch'era stato

dotto, l'anonimo ha creduto ^{stimato} che portasse il pregio di stendersi d'estendersi un po' piú; e noi, a ^{ch'egli} nostro rischio, trascriveremo a un di presso quello che ne lasciò scritto.

48 Dice adunque che, al primo parlar che si fece di ^{della} peste, don Ferrante ^{dei} fu uno de' piú risoluti a negarla, e che sostenne costantemente fino ^{e sempre poi uno dei piú costanti a negarla -----} all'ultimo, quell'opinione; non già con ischiamazzi, come il popolo; ma con ragionamenti, ai quali nessuno potrà dire almeno che mancasse la concatenazione.

49 «*In rerum natura,*» diceva ^{egli}, «non ci son che due generi di cose: ^{ha} ^{essere} sostanze e accidenti; e se io provo che il contagio non può esser nè l'uno nè l'altro, avrò provato che non esiste, che è una chimera. E son qui. Le sostanze sono, o spirituali, o materiali. Che il contagio sia sostanza spirituale, è **uno** sproposito che nessuno vorrebbe sostenere; sicché è inutile parlarne. Le sostanze materiali sono, o semplici, o composte. Ora, sostanza semplice il contagio non è; e si dimostra in quattro parole. Non ^{invece ----} è sostanza aerea; perchè, se fosse **tale**, in vece di passar da un corpo ^{passare} ^{volerebbe, al piú presto,} all'altro, volerebbe subito alla sua sfera. Non è acquee; perchè bagnerebbe, ^{disseccata dai ----} e verrebbe asciugata da' venti. Non è ignea; perchè brucerebbe. Non è ^{abbrucerebbe} terrea; perchè sarebbe visibile. Sostanza composta, neppure; perchè a ogni ^{ad} modo dovrebbe esser sensibile all'occhio o al tatto; e questo contagio, chi ^{Resta} l'ha veduto? chi l'ha toccato? Riman da vedere se possa essere accidente. 50 Peggio che peggio. Ci dicono questi signori dottori che si comunica da

un corpo all'altro; chè questo è il loro achille, questo il pretesto per far
 tanti ordini ----- fare
 tante prescrizioni senza costrutto. Ora, supponendolo accidente, verrebbe
 ad trasportato, alla pugna non
 a essere **un** accidente trasportato: due | parole che fanno ai calci, non
 ci essendo ----
 essendoci, in tutta la filosofia, cosa piú chiara, piú liquida di questa: che un
 passare
 accidente non può passar da un soggetto all'altro. Che se, per evitar questa
 fuggon da Scilla e
 Scilla, si riducono a dire che sia accidente prodotto, danno in
 Cariddi: perchè, se è prodotto, dunque non si comunica, non si propaga,
 principii, che -----
 come vanno blaterando. Posti questi principii, cosa serve venirci tanto a
 di esantemi, di antraci -----
 parlare di vibici, d'esantemi, d'antraci...? »

su
 «Tutte corbellerie,» scappò fuori una volta un tale.

51

io
 «No, no,» riprese don Ferrante: «non dico questo : la scienza è
 adoperare
 scienza; solo bisogna saperla adoperare. Vibici, esantemi, antraci, parotidi,
 buboni sono
 bubboni violacei, furoncoli nigriganti, son tutte parole rispettabili, che
 bell'e buon significato ----- fanno niente alla quistio-
 hanno il loro significato bell'e buono; ma dico che non han che fare con
 ne -----
 la questione. Chi nega che ci possa essere di queste cose, anzi che ce ne
 vedere donde -----
 sia? Tutto sta a veder di dove vengano.»

Qui cominciavano i guai anche per don Ferrante. Fin che non faceva
 alla opinione da orecchie
 che dare addosso all'opinione del contagio, trovava per tutto orecchi
 benevole, dolci e rispettose ----- è da dire -----
 attenti e ben disposti: perchè non si può spiegare quanto sia grande
 provare
 l'autorità d'un dotto di professione, allorché vuol dimostrare agli altri le
 cose di cui sono già persuasi. Ma quando veniva a distinguere, e a voler

52

dimostrare che Terrore di que' medici non consisteva già nell'affermare che
ci fosse un male terribile e generale; ma nell'assegnarne la cagione ^{causa e i modi} ;
allora (parlo de' primi tempi, in cui non si voleva sentir discorrere di peste),
allora, in vece d'orecchie ^{dei} ----- egli ^{morbo}
trovava lingue ribelli, intrattabili; allora, di
predicare a **distesa** era finita; ^{non c'era luogo,} e la sua dottrina non poteva più metterla
fuori, che a pezzi e bocconi.

53 «La c'è ^{pur troppo} purtroppo la vera cagione,» diceva; «e son costretti a
riconoscerla anche quelli che sostengono poi quell'altra così in aria... La
neghino un poco, se possono, quella fatale congiunzione di Saturno con
Giove. E quando mai s'è sentito dire che l'influenze ^{inteso le influenze} si propaghino...?
E lor signori mi vorranno negar l'influenze? ^{loro signori, --- le influenze sia} Mi negheranno che ci sian
degli astri? O mi vorranno dire che stian lassù a far nulla, come tante
54 capocchie di spilli ficcati in un guancialino?... Ma quel che non mi può
entrare, è di questi signori medici; confessare che ci troviamo sotto una
congiunzione così maligna, e poi venirci a dire, con faccia tosta: non
toccate qui, non toccate là, e sarete sicuri! Come se questo ^{schifare} schivare il
contatto materiale ^{dei} | de' corpi terreni, potesse impedir l'effetto virtuale
de' corpi celesti! E tanto affannarsi a bruciar de' cenci! Povera gente!
brucerete Giove? brucerete Saturno?»

55 *His fretus*, vale a dire su questi **bei** ^{usò} fondamenti, non prese nessuna
precauzione contro la peste; ^{la prese, ----- e} gli s'attaccò; ^{andò} andò a letto, a morire,

ottocenteschi (cfr. M. Cortelazzo-P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, sotto *Autorità*). Questo caso, come altri, di recessione dal francesismo invadente non è in contrasto col principio manzoniano della prevalenza dell'uso, giacché quel principio ammette la possibilità di sostenere, anche a fini di purezza, una di due forme concorrenti, finché l'uso generale non abbia imposto la propria legge (cfr. «*Sentir messa*», in *Scritti linguistici*, pp. 259-61).

Invece di dati precisi e di motivazioni (questa è una delle grandi critiche che Manzoni muove agli storici; l'altra è quella di fare la storia di pochi e spesso non degni uomini, trascurando quella delle nazioni, delle società, cfr. *Morale cattolica*, 1819, «Al lettore», p. 267, nn. 13-14), alcuni storici hanno tuttavia offerto al narratore la descrizione dello stato di Milano nel colmo della carestia; descrizione che il narratore *copia*, non senza prima riassumere le già esposte, da vero storico, motivazioni umane del flagello; il che genera un periodo di lettura non facile. Il grande periodo italiano non è estraneo al Manzoni narratore, e lo abbiamo già incontrato in apertura del romanzo, nella descrizione di «quel ramo del lago di Como»; ma è, anche nelle sue opere teoriche, leggibile facilmente, perché si svolge nel perfetto parallelismo del piano mentale e del piano linguistico, secondo un ordine deduttivo-progressivo di entrambi e secondo le loro comuni capacità strutturali di tenuta mnemonica e sintattica. Nel periodo presente l'intento compendiario, di ricapitolare i dati e gli argomenti esposti in precedenza, stringendoli in una motivazione definitiva e perentoria del ritratto doloroso che seguirà, produce un eccesso d'impegno storiografico: la motivazione, ossia la causa, si sostituisce al fatto (*quando la cagion del male, la sproporzione cioè tra i viveri e il bisogno, non distrutta, anzi accresciuta da' rimedi ecc.*), sgranandosi in una serie di concause e sottomotivazioni procedente per coordinate o subordinate, fino al limite della tenuta logico-sintattico-mnemonica, allorché una funzionale chiusura del cerchio, cioè del periodo, è possibile soltanto per mezzo di una ripresa del nodo sintattico di partenza (*quando*), aiutata da un elemento fatico (*dico*), la quale riconduce il lettore al soggetto proposto (*la cagion del male*), poi lasciato in sospeso per dichiararne le specificazioni e implicazioni, e gli sostituisce il fatto (*la carestia stessa*), che è l'immediata esca della descrizione successiva.

In questo stesso capitolo, denso di osservazioni economiche, sociali e politiche e come sospeso tra la sommossa di Milano e l'arrivo

dell'esercito alemanno apportatore della peste, occorrono altri due periodi in cui si addensa l'interpretazione, per parte del Manzoni storico, di quei fenomeni di sofferenza collettiva che di solito gli storici tradizionali passano sotto silenzio. L'uno (cap. 28, p. 652, n. 52) concerne il ricovero degli accattoni nel lazzeretto; l'altro (ivi, p. 655, n. 59) la impressionante crescita della mortalità in quel recinto. A proposito del ricovero Manzoni congetture i possibili motivi della riluttanza della maggior parte degli accattoni: «O che ognuno di loro aspettasse di veder gli altri andarsene, e di rimanere in pochi a goder l'elemosine della città, o fosse quella natural ripugnanza alla clausura, o quella diffidenza de' poveri per tutto ciò che vien loro proposto da chi possiede le ricchezze e il potere (diffidenza sempre proporzionata all'ignoranza comune di chi la sente e di chi l'ispira, al numero de' poveri, e al poco giudizio delle leggi), o il saper di fatto quale fosse in realtà il beneficio offerto, o fosse tutto questo insieme, o che altro, il fatto sta che la più parte, non facendo conto dell'invito, continuavano a strascinarsi stentando per le strade». Il procedimento mentale qui non è la specificazione e l'implicazione, ma l'accumulo, la congestione dei possibili diversi motivi in una incalzante e non conclusa (*o che altro*) serie di correlative concessivo-suppositive, una delle quali commentata da un'ampia espansione apposizionale, ricondotte per esaurimento alla certezza e unicità del fatto (*il fatto sta che...*). Ma il periodo sulla mortalità cresciuta è il più lungo, anche se il numero delle correlative concessivo-suppositive è inferiore, limitato a tre introdotte da *sia*, però dilatate da incisi commentanti (esplicativi o cautelativi, questi ultimi disposti, tra parentesi, in una zona argomentativa più arretrata e più debole). Ecco trascritto:

E non farà stupore che la mortalità crescesse e regnasse in quel recinto a segno di prendere aspetto e, presso molti, nome di pestilenza: sia che la riunione e l'aumento di tutte quelle cause non facesse che aumentare l'attività d'un'influenza puramente epidemica; sia (come par che avvenga nelle carestie anche men gravi e men prolungate di quella) che vi avesse luogo un certo contagio, il quale ne' corpi affetti e preparati dal disagio e dalla cattiva qualità degli alimenti, dall'intemperie, dal sudiciume, dal travaglio e dall'avvilimento trovi la tempera, per dir così, e la stagione sua propria, le condizioni necessarie insomma per nascere, nutrirsi e moltiplicare (se a un ignorante è lecito buttar là queste parole, dietro l'ipotesi proposta da alcuni fisici e riproposta da ultimo, con molte ragioni e con molta riserva, da uno, diligente quanto ingegnoso): sia poi che il contagio scoppiasse da principio nel lazzeretto medesimo, come, da

un'oscura e inesatta relazione, par che pensassero i medici della Sanità; sia che vivesse e andasse covando prima d'allora (ciò che par forse più verisimile, chi pensi come il disagio era già antico e generale, e la mortalità già frequente), e che portato in quella folla permanente, vi si propagasse con nuova e terribile rapidità. Qualunque di queste congetture sia la vera, il numero giornaliero de' morti nel lazzeretto oltrepassò in poco tempo il centinaio.

L'operazione mentale e quindi lo schema logico dei tre periodi sono però diversi, il che spiega la diversa lunghezza e struttura. Nel primo la sintesi esplicativa e argomentativa è inserita nella subordinata circostanziale introdotta da *quando*, facendole abbandonare la sua circostanzialità, che è finalmente ricuperata, con sforzo, dalla ripresa (*quando, dico...*) e dal ritorno al fattore circostanziale, il fatto *carestia*, precisamente carestia giunta al suo colmo, che è la propria motivazione delle descrizioni degli storici coevi indicate nell'enunciato principale e costituenti un nodo della narrazione. Nel secondo periodo l'argomentazione congetturale, dichiaratamente inconclusa e perciò virtualmente aperta, cede alla preminenza del fatto (*il fatto sta che...*) che regge e conclude il periodo e pone un altro nodo della narrazione. Nel terzo periodo l'argomentazione, che lo stesso autore dichiara congetturale, ma che, a differenza della precedente, conclude per rispetto alla problematica non più psicologica ma scientifica, è rivolta a motivare la crescita della mortalità e, al tempo stesso, a introdurre come di soppiatto quel concetto di pestilenza e di contagio che avrà poi sviluppo clamoroso; tuttavia l'arco del complesso discorso, partito dal fatto e innalzatosi sopra di esso, vi ricade come sopra un nuovo nodo della narrazione. Proprio questi nuclei storiografici, che appartengono al volto vero, non al verosimile, del bifronte romanzo storico, dimostrano come Manzoni, anche dove essi, per il suo amore della verità, si facevano più incombenti o impacciosi, li subordinasse al filo narrativo e li calasse nella (o alternasse alla) rappresentazione, impedendo che il romanzo divenisse un saggio.

Il passaggio dalla sintesi delle cause della carestia alla descrizione di Milano affamata è costituito da un breve enunciato presentativo: *Edecco la copia di quel ritratto doloroso*; dove il concetto di copia serve a Manzoni per trasformare la propria descrizione in una testimonianza, come la citazione dell'anonimo gli serve a scindere il proprio giudizio da quello degli antichi o del senso comune. Stilisticamente ciò che colpisce è l'improvviso e reciso mutamento di registro sintattico: dalle spire della

complessa e faticosa motivazione alla sequenza asindetica d'icastici costrutti nominali tracciante a tocchi successivi il ritratto cittadino. La novità sta, più che nel largo uso del costrutto nominale, nello spicco datogli dalla sua mirata contrapposizione al precedente costrutto verbale e nel suo progressivo crescere dal nudo binomio soggetto-predicato (o tema-rema) alla medesima struttura portante dilatata da espansioni sempre più vaste e sciolte; sì che la scena si arricchisce, si popola e si muove con una immediatezza presentativa che mancherà alla narrazione della scena processionale della peste (cap. 32, pp. 735-37, nn. 16-21), scandita, tra i due passati remoti dell'inizio e del termine del solenne evento, dalla insistita duratività degli imperfetti. La prima parte, o primo quadro, del *ritratto doloroso* è compresa in un unico capoverso, come destinata all'impostazione dell'ambiente cittadino e alla comparsa della popolazione più laboriosa ma più debole e più colpita. È qui che domina il costrutto nominale, il quale si rarefa o manca del tutto nei quadri seguenti; ed è qui che Manzoni adotta, come altre volte, la mobile veduta del viandante, evocato dall'iniziale *A ogni passo* e propizio alla rapida successione e amplificazione delle immagini. Il tricolo che imposta le quinte ambientali si sviluppa per dilatazione prospettica (botteghe, fabbriche, strade) ma anche determinativa (*botteghe... le fabbriche... le strade*) e predicativa (dal predicato [mi attengo alla categorizzazione logica, ma potrei usare quella informativa del dato e del nuovo] aggettivale - *chiuse, deserte* - al triplice predicato nominale proteso all'ingresso dei personaggi). La specificazione dei quali - nel mestiere, nel contegno, nell'aspetto, nella posa - porta la struttura debole del discorso nominale a gareggiare con la struttura forte del discorso verbale rendendola capace di reggere disinvoltamente, col tema come col rema, catene di sintagmi complementari e di enunciati subordinati. Il confronto tra il testo della Ventisettana e quello della Quarantana mostra che le correzioni concernono il lessico e i modi di dire, secondo i criteri soliti, non la sintassi; il che implica - se confermato, come lo è, da altri passi - che nella prima edizione l'autore aveva già raggiunta la maturità delle sue risorse sintattiche. L'iato sintattico cade invece tra la Ventisettana e il *Fermo e Lucia*, dove lo stesso passo (tomo IV, cap. 1, p. 475 s., nn. 14-16) accoglie il costrutto nominale, ma non lo modula e sfrutta, ai fini dell'effetto stilistico, con la consapevolezza e il dominio presenti nella stesura definitiva:

[14] Chiuse o deserte le botteghe, e le officine; gli operaj vaganti per le vie, smunti, scarnati, tendendo la mano ad accattare, o esitando ancora tra il bisogno e la verecondia. Misti agli operaj i contadini venuti alla città, traendo i vecchi e le donne coi fanciulli in collo, e mostrandoli ai passeggeri, e chiedendo che si desse loro da vivere con una querimonia impaziente, con isguardi abbattuti e pur torvi. [15] Misti agli operaj e ai contadini molti di quei bravi, già rilucenti d'arme e spiranti una leziosaggine ardimentosa, ora abbandonati dai loro signori, erravano mezzo coperti d'un resto dei loro abiti sfarzosi, domandando supplichevolmente, e guardando con sospetto per non tendere inavvertentemente la mano disarmata e tremante a tale su cui l'avessero altre volte levata repentina a ferire. [16] Spettacolo che avrebbe rallegrate molte ire, se il sentimento di tutti non fosse stato assorto nella miseria e nel patimento comune. Nè questi soli, ma di altra varia origine nuovi mendichi confusi coi mendichi di mestiere si aggiravano, o si strascinavano per la città, e nell'abito, e nei modi mostravano indizj dell'antica condizione e della professione che altre volte procuravano loro un vitto certo e a molti agevole.

Un costrutto presentativo spiccato ed efficace non può essere protratto per una lunga descrizione in più quadri; e già Manzoni l'ha cimentato al termine del quadro primo, quando in *E per ognuno, a così dire, di questi diversi indigenti, un numero d'altri...* ha inserito il verbo additivo *s'aggiunga*: *E a tutti questi diversi indigenti s'aggiunga un numero d'altri...* Ma la vera commutazione, che dura per tutto il quadro seguente, quello dei bravi affamati e mendichi, comincia nella battuta forte del capoverso, attuata col verbo esistenziale, il più vicino al costrutto nominale: *C'eran pure [...] molti di quella genia de' bravi...* La seconda e più forte commutazione è quella del terzo quadro, che presenta i contadini immigrati in città a mendicare; essa instaura una enunciazione valutativa (*Ma forse il più brutto e insieme il più compassionevole spettacolo erano i contadini...*), che consente sviluppi narrativi motivanti (principali quelli del saccheggio e delle altre violenze delle soldatesche, futuro veicolo di peste, e del disperato straniamento dalle case e dalle terre), ma sbocca infine in una ritrattistica che riprende gli stilemi presentativi del costrutto nominale (*Vestiti diversamente, quelli che ancora si potevano dire vestiti; e diversi anche nell'aspetto: facce dilavate del basso paese, abbronzate del pian di mezzo e delle colline, sanguigne di montanari; ma tutte affilate e stravolte, tutte con occhi incavati, con isguardi fissi, tra il torvo e l'insensato*, ivi, p. 642 s., nn. 20-23), ma al fine di segnalare negli aspetti, a differenza della livrea dei bravi, la giustizia dell'appartenenza e l'ingiustizia del distacco. Chi torni all'abbozzo vedrà che nella sua breve stesura manca non solo uno sviluppo, ma anche un ordine sociale e una crescente partecipazione del

narratore. Della quale il segno più evidente, culminativo, è il ritocco apportato alla Ventisettana nell'avvio del terzo quadro, dove l'autore ha ritenuto di attenuare una percezione e un apprezzamento troppo brutali, mutando *Ma il più spesso, il più lurido, il più sformato brulicame era de' contadini* in *Ma il più brutto e insieme il più compassionevole spettacolo erano i contadini* e inserendo dopo l'iniziale *Ma* uno dei *forse* con cui suole modulare il fatto e il giudizio.

A ogni passo, botteghe chiuse; le fabbriche in gran parte deserte; 15
 vie
 le strade, un indicibile spettacolo, un corso incessante di miserie, un
 dolori. I mendichi di antica professione -----
 soggiorno perpetuo di patimenti. Gli accattoni di mestiere, diventati ora
 il minor numero, confusi e perduti in una nuova moltitudine, ridotti
 contender l'avevano
 a litigar l'elemosina con quelli talvolta da cui in altri giorni l'avevan
 fattori mandati via da bottegai ----- e da mercanti
 ricevuta. Garzoni e giovani licenziati da padroni di bottega , 16
 che, scemato o mancato affatto il guadagno giornaliero, vivevano
 bottegai e mercanti
 stentatamente degli avanzi e del capitale; **de'** padroni stessi, per
 cui il cessar delle faccende era stato fallimento e rovina; operai, **e anche**
 manifattura, e d'ogni arte -----
maestri d'ogni manifattura e d'ogn'arte, delle più comuni come delle più
 bisognevoli delle più voluttuarie ----
 raffinate, delle più necessarie come di quelle di lusso, vaganti di porta in
 via in via ----- ai canti, accosciati ----- in
 porta, di strada in istrada, appoggiati alle cantonate, accovacciati sulle
 chiese; limosinando lamentabilmente -----
 lastre, lungo le case e le chiese, chiedendo pietosamente l'elemosina, o
 sparuti
 esitanti tra il bisogno e una vergogna non ancor domata, smunti, spossati,
 rabbrivanti pel digiuno e pel verno nei -----
 rabbriviti dal freddo e dalla fame ne' panni | logori e scarsi, ma che in
 segno d'una antica ----- nella scioperaggine
 molti serbavano ancora i segni d'un'antica agiatezza; come nell'inerzia
 di abitudini
 e nell'avvilimento, compariva non so quale indizio d'abitudini operose

- 17 e franche. ^{Rimescolati nella -----} ^{picciola} Mescolati tra la deplorabile turba, e non piccola parte di essa, ^{servi} servitori licenziati da padroni caduti allora dalla mediocrità nella strettezza, ^{pur da facoltosi e da grandi, divenuti -----} ^{un} ^{anno, a} o che quantunque facoltosissimi si trovavano inabili, in una tale annata, ^{trattenere -----} ^{per ognuno, a così dire, di} a mantenere quella solita pompa di seguito. E a tutti ^{indigenti,} questi diversi indigenti **s'aggiunga** un numero d'altri, avvezzi in parte a vivere ^{figliuoli} ^{parenti} ^{coi} del guadagno di essi: bambini, donne, vecchi , aggruppati co' loro antichi sostenitori, o dispersi in altre parti all'accatto.
- 18 ^{V'erano} ^{discernevano} ^{scarmigliati, ai brani di vesti sfarzose} C'eran pure, e si distinguevano ai ciuffi arruffati, ai cenci sfarzosi, o ^{certochè -----} anche a un certo non so che nel portamento e nel gesto, a quel marchio ^{sui volti --} ^{distinto} che le consuetudini stampano su' visi, tanto più rilevato e chiaro, quanto ^{dei} più sono strane, molti di quella genia de' bravi che, perduto, per la ^{condizione} ^{scelerato, ne andavano cercando per misericordia -} condizion comune, quel loro pane scellerato, ne andavan chiedendo ⁻⁻⁻⁻⁻ ^{cogli -----}
- 19 per carità. ^{supplicazioni} ^{ristretti nella persona, si strascinavano per la città -----} Domati dalla fame, non gareggiando con gli altri che di preghiere, spauriti, incantati, si strascicavan per le strade che avevano ⁻⁻⁻⁻⁻ ⁻⁻⁻⁻⁻ ⁻⁻⁻⁻⁻ **per** tanto tempo passeggiate a testa alta, con | isguardo sospettoso e ^{rivestiti di assise sfoggiate -----} ^{guerniti di ricche armi, piumati, acconci -} feroce, vestiti di livree ricche e bizzarre, con gran penne, guarniti di ⁻⁻⁻⁻⁻ ^{tendevano} ricche armi, attillati, profumati; e paravano umilmente la mano, che ^{avevan levata -----} tante volte avevano alzata insolente a minacciare, o traditrice a ferire. ^{spesso, il più lurido, il più sformato brulicame era de' -----}
- 20 **Ma forse** il più brutto e insieme il più compassionevole spettacolo ⁻⁻⁻⁻⁻ erano i contadini, scompagnati, a coppie, a famiglie intere; mariti, mogli, ^{tra le braccia o affardellati in su -----} ^{tratti} con bambini in collo, o attaccati dietro le spalle, con ragazzi **per la**

case loro ----

mano, con vecchi dietro. Alcuni che, invase e spogliate le loro case dalla
 stanziata ----- ne erano
 soldatesca, alloggiata lí o di passaggio, n'eran fuggiti disperatamente;
 fra ve ne aveva mostravano, a maggiore incitamento di compassione, e
 e tra questi ce n'era **di quelli** che, per far piú compassione, e come per
 come per distinzione di miseria, ----- gli sfregi dei ----- toccati, di-
 distinzione di miseria, facevan vedere i lividi e le margini de' colpi ricevuti
 fendendo ----- scorte pure,
 nel difendere quelle loro poche ultime provvisioni, o scappando da una
 sfrenatezza cieca e brutale. Altri, andati esenti da quel flagello particolare, 21
 cacciati da quei --
 ma spinti da que' due da cui nessun angolo era stato immune, la sterilità e
 mai,
 le gravezze, piú esorbitanti che mai per soddisfare a ciò che si chiamava
 erano
 i bisogni della guerra, eran venuti, venivano alla città, come a sede
 dovizia potevano
 antica e ad ultimo asilo di ricchezza e di pia munificenza. Si potevan 22
 dubitoso
 distinguere gli arrivati di fre- | sco, piú ancora che all'andare incerto e
 una cera di stupore iracundo del ----- un
 all'aria nuova, a un fare meravigliato e indispettito di trovare una tal
 colmo, un tal ribocco, una tanta
 piena, una tale rivalità di miseria, al termine dove avevan creduto di
 di attirare
 comparire oggetti singolari di compassione, e d'attirare a sè gli sguardi e
 altri, vie
 soccorsi. Gli altri che da piú o men tempo giravano e abitavano le strade
 stiracchiando la vita coi sussidi conseguiti -----
 della città, tenendosi ritti co' sussidi ottenuti o toccati come in sorte, in
 disparità tra il sussidio ----- portavano espressa nei sembianti --
 una tanta sproporzione tra i mezzi e il bisogno, avevan dipinta ne' volti
 torpida Varii d'abiti o di cenci -----
 e negli atti una piú cupa e stanca costernazione. Vestiti diversamente, 23
 pur d'aspetto -----
quelli che ancora si potevano dir vestiti; e diversi anche nell'aspetto
 in mezzo al comune stravolgimento scialbe
 : facce dilavate del basso paese, abbronzate del
 piano montanari, carne e
 pian di mezzo e delle colline, sanguigne di montanari; **ma** tutte affilate

consunte -----

un affisare -----

e stravolte, **tutte** con occhi incavati, con isguardi fissi, tra il torvo e
l'insensato, rabbaruffate le chiome ----- le barbe e orride -----

l'insensato; arruffati i capelli, lunghe e irsute le barbe: corpi cresciuti e

indurati alla fatica, esausti ora dal disagio; raggrinzata la pelle sulle braccia

ossuti

apparivano dallo stracciume scomposto -

aduste e sugli stinchi e sui petti scarniti, che si vedevan di mezzo ai cenci

24 scomposti. E diversamente, ma non meno doloroso di questo aspetto di

vigoria abbattuta -----

conquista,

vigore abbattuto, l'aspetto d'una natura più presto vinta, d'un languore e

nelle età

duno sfinimento più abbandonato, nel sesso e nell'età più deboli.

(cap. 28, pp. 640-43, nn. 15-24)

15. L'ora crudele del lazzaretto

Comincia qui (cap. 35, p. 813, n. 1) la descrizione del lazzaretto, accortamente intrecciata alla esplorazione di Renzo in cerca di Lucia e scandita da episodi che o svelano i sensi eroici dell'immenso olocausto o portano a piena maturità la persona e il destino dei due protagonisti del romanzo. La tessitura linguistica è più di sempre vigile nell'adeguare il lessico e la sintassi del narratore a quelli del personaggio e nello spogliarli di ogni paludamento che offuschi o appanni la sostanza. Perciò il brano della prima mossa di Renzo è stato sottoposto ad una revisione che merita di essere osservata.

Il verbo *andare*, con cui esso comincia (ivi, p. 814, n. 4) e, si può dire, finisce (*deliberò d'andare, andare [...]. E andando...*, ivi, n. 5), dà senso e ritmo alla vagante ansiosa ricerca del povero giovane; a rispetto della quale torna opportunissima la rasatura delle broccature letterarie: *posto* invece di *spazio* (secondo il modo di *non c'è posto*), *mettere* invece di *porre, facendo capolino* invece di *mettendo il capo*; anche a costo di perdere intensità, come in *esaminando* invece di *affisando*, o espressività, come in *osservando i letti* invece di *adocchiando ogni giaciglio*. E si noti come il forte dubbio introdotto dalla congiunzione *se mai* viene condiviso dal narratore e da Renzo col semplice passare da *se mai gli fosse dato di rinvenir quell'uno [volto] che pur paventava di rinvenire* a *se mai gli venisse fatto di trovar quello*

che pur temeva di trovare; e come il narratore si fa più partecipe, quando da *s'immaginò che elle* [le donne] *dovessero essere in uno spazio appartato. Nel che s'appose; ma del dove, nè aveva indizio, nè poteva fare argomento* scende a *s'immaginò che dovessero essere in un luogo separato. E indovinava; ma dove fosse, non n'aveva indizio, né poteva argomentarlo*, soprattutto sbarazzandosi di quell'*apporsi*, di cui la stessa Crusca gli dava l'equivalente *indovinare* ma non gli forniva - come egli osservò nelle *Postille*, p. 30 - «l'uso del verbo colle preposizioni». Perciò adduceva lui stesso due esempi, da Minucci e da Salvini, col costruito *apporsi di*, benché non ne usufruisse né in questo caso né nell'episodio della cattura di Renzo all'osteria della luna piena (*si apponeva bene [...] che le gride e il nome e il cognome dovevano esser cagione di tutto l'inconveniente*, cap. 15, p. 356, n. 40), ma in quello dell'incontro col cittadino che lo prese per un untore (*s'apponeva bene [...] dell'opinione che il borghese aveva concepita de' fatti suoi*, cap. 34, p. 787, n. 16); casi, anche questi, in cui sostituì *apporsi* con *indovinare*. Ma lo scostamento della «roba antipatica, accademica», come Petrocchi, p. 996, qualifica il *s'appose*, e dell'«impostatura accademica» che lo stesso Petrocchi sentiva in *ma del dove, nè aveva indizio*, non devono ottunderci la percezione di levigature più sottili: quali *incontrava ogni tanto* invece di *scontrava tratto tratto*, *maniere* invece di *modi*, *uguale* invece di *eguale*, *procacciarsi* invece del francesismo *crearsi*, *era costretto* invece di *gli era forza*, *ritirare* invece di *ritrarre*, *sopra* invece di *sovra*. Una tessera «poetica» era il *conquiso* (*lo sguardo conquiso*) nel senso di «abbattuto, sopraffatto» (non ignoto, in rima, al giovanissimo poeta del *Trionfo della libertà*, 1, 164), accortamente sostituito dal pur nobile *contristato*, di lunga (antica e moderna) tradizione letteraria e ricorrente nel romanzo, insieme col verbo, a proposito di personaggi sia nobili che popolani, ma nel parlato soltanto in bocca al cardinal Federigo, cap. 26, p. 599, n. 28. Un altro *conquiso*, presente in cap. 28, p. 643, n. 24 (*una natura più presto conquisa [...] nel sesso e nelle età più deboli*) è sostituito con *vinta*, e con ciò l'arcaismo scompare dal romanzo; mentre *contristare* è solo due volte sostituito da *ratristare*: in cap. 4, p. 76, n. 3 *ogni figura d'uomo che vi si movesse, contristava lo sguardo e il pensiero* diviene *ogni figura d'uomo che vi apparisse, ratristava lo sguardo e il pensiero*; e in cap. 17, p. 402, n. 39 *il suo [di Renzo] occhio veniva ad ogni momento contristato da oggetti dolorosi* diviene *il suo occhio veniva ogni momento ratristato da oggetti dolorosi*; segno che Manzoni sentiva *contristare* come più intenso e faceva

un'opportuna gradazione. Nel nostro passo, accoppiato - sia pure con la copula morbida del *come* - al più raro e più forte *abbagliato* nel senso di «smarrito e insieme affascinato», prelude col *piaghe*, in cui senso proprio e senso figurato si consertano, alla più alta intonazione del passo che segue, alla quale serve di passaggio la modulazione interrogativa culminante nella stessa parola; e serve anche, mediante l'interrogazione retorica, ad accentuare la presenza dell'autore, trasferendolo dal ruolo di guida di Renzo al ruolo meditativo. Si osservi infine come la figura retorica sottolineata dalla duplicazione anaforica (*dove... dove...?*), venga alleggerita da uno svelto nesso sintattico (*che sopra altre piaghe*), che Rigutini, da «ortopedico dell'uso», avrebbe voluto corretto in un canonico *se non* (Petrocchi, p. 997).

Distaccatosi da Renzo e portatosi sul piano meditativo, l'autore alza gli occhi al cielo; a un cielo che non è più di Renzo ma dell'umanità chiusa nel lazzeretto. Qui il naturalismo di Manzoni, che ha toccato i suoi culmini nella descrizione di «quel ramo del lago di Como» e della vigna di Renzo, viene trasceso dalla partecipazione della natura alla sofferenza di tutti; solo con la pioggia diretta all'uscita dal lazzeretto (cap. 37, p. 860, nn. 1-2) il *risolvimento della natura* e quello del destino di Renzo tornano ad apparirsi. La tempesta è un *topos* letterario e musicale, ricco di soprasensi. Manzoni se ne mostra cosciente e, tra due brani descrittivi, quali l'avvio dell'esplorazione di Renzo e lo *spedale d'innocenti* (cap. 35, p. 816 s., nn. 9-13), intercala un tempo lirico, di alta musicalità; la quale scaturisce proprio da uno di quegli incisi che Tommaseo criticava ma che qui serve a far salire il tono di *orrore* separandolo dal verbo reggente: *L'ora stessa e il cielo accrescevano, se qualche cosa poteva accrescerlo, l'orrore di quelle viste*. Da quella elevazione muove un largo fraseggio, sostenuto da una serie di dittologie (*nebbia [...] addensata e accavallata in nuvoloni; cielo cupo e abbassato; barlume fioco e sfumato; calore morto e pesante*) spartite tra i poli dell'oscurità minacciante e della luce inerte (si badi, per questo polo, alla ricomparsa della nota fortissima *morto*, già usata per il *fiotto morto e lento* del lago notturno, per l'*aria gravosa e morta* della pianura al montanaro esule dai suoi monti (cap. 8, p. 190, n. 90; p. 192, n. 95), per l'*ombra fredda e morta* del chiostro alla misera Gertrude (cap. 10, p. 244, n. 67). Le correzioni della Quarantana, mentre sostituiscono a elementi più conditi elementi più ordinari e quindi più efficaci (*infoscandosi > rabbuinandosi, rendevano*

similitudine > *davano idea, velame* > *velo, disco del sole* > *spera del sole, caldura* > *calore*), non toccano la tensione delle dittologie e dei loro fulcri verbali: restano l'*accavallarsi in nuvoloni* della nebbia, criticato come improprio da Rigutini («Sono, se mai, i nuvoloni che si accavallano», in Petrocchi, p. 997), lo *spargere intorno a sè un barlume* della spera pallida del sole, e il transitivo *piovere un calore morto e pesante*. Dopo questo quadro meteorico gravante sulla terra comincia la corrispondenza con questa: al *ronzio* (più avanti *brulichio*) umano del lazzeretto risponde il borbottar dei tuoni, definito e quasi fonosimbolizzato dal tricolo *profondo, come tronco, irresoluto*, che nel terzo membro prepara il *risolvimento della natura* di cap. 37, p. 860, n. 2, e come correlativo terrestre richiama un *correre lontano di carri, che si fermassero improvvisamente* (col *correre* sostituito all'improprio *scorrer*, mantenuto invece propriamente quando, essendo la burrasca certa e poco lontana, *i tuoni, scoppiati con istrepito repentino, scorrevano rumoreggiando dall'una all'altra regione del cielo*, cap. 36, p. 851, n. 59). Ma la corrispondenza supera le mura del lazzeretto, per tornare alla sua umanità sofferente dopo essersi avvalorata dell'istintivo rapporto fra il travaglio interno della natura e il mondo degli animali e della stessa umanità sana. Il saettante volo della rondine, che lega al lazzeretto il mondo aperto, è l'unica nota mobile dell'immobile turbamento, della gravezza esistenziale che quel travaglio procura a tutti i viventi. Donde il peso di quel *ma* non avversativo ma sostitutivo, con cui comincia il periodo finale: *Ma in quel luogo destinato per sè al patire e al morire...* E si osservi più da vicino come esso incida nella partitura melodica. Dall'aderenza alla concreta situazione esterna (*Non si vedeva nelle campagne d'intorno, muoversi un ramo d'albero*) si evade, con un passaggio in tono minore (*Era uno di que' tempi...*), in una esemplarità episodica e astratta che consente di avvertire un potere oppressivo della natura (*di que' tempi [...], in cui la natura [...] par che opprime ogni vivente, e aggiunga non so quale gravezza*); donde si torna, mediante un nuovo cambio di chiave tonale (*Ma in quel luogo...*), nel chiuso del lazzeretto a constatarne la reale evidenza; e se ne rimane, insieme con l'autore, talmente coinvolti, che il deittico della distanza (*in quel luogo, su quel luogo*) si trasforma in deittico di contatto (*un'ora crudele al par di questa*). Qui le correzioni della Quarantana intervengono con un'autorità sostanziale: non già il latinismo *succumbere* ammodernato in *soccombere*, o l'*oppressione* mutata in *oppressione*, o il *soffocati* soppiantato dal più popolare (cfr. Petrocchi,

dove riposarlo, che ^{sovra} sopra altre piaghe?

L'aria stessa e il cielo accrescevano, se qualche cosa poteva 6
accrescerlo, l'orrore di quelle viste. La nebbia s'era a poco a poco
addensata e accavallata in nuvoloni, che, rabbiandosi sempre piú,
litudine -----
davano idea d'un annottar tempestoso; se non che, verso il mezzo di
quello cielo cupo e abbassato, traspariva, come da ^{dietro} un fitto ^{velame,} velo, la
disco -- ^{pallido} spera del sole, pallida, che spargeva intorno a sè un barlume fioco e
una caldura morta ----- Ad ora ad ora, tra il vasto ronzio cir-
sfumato, e pioveva un calore morto e pesante. Ogni tanto, tra mezzo al
confuso, s'udiva un borbogliar -----
ronzio continuo di quella confusa moltitudine, si sentiva un borbottar
di tuoni, profondo, come tronco, irresoluto; nè, tendendo l'orecchio,
lato
avreste saputo distinguere da che parte venisse; o avreste potuto crederlo
uno scorrer --
un correr lontano di carri, che si fermassero improvvisamente. Non si 7
vedeva, nelle campagne d'intorno, moversi un ramo d'albero, nè un
uccello andarvisi a posare, o staccarsene: solo la rondine, comparando
da ^{spiccarsene} subitamente di sopra il tetto del recinto, sdruciolava in giù con l'ali
tese, come per rasentare il terreno del campo; ma sbigottita da quel
rimescolamento, ^{quei} brulichío, risaliva rapidamente, e fuggiva. Era uno di que' tempi,
in cui, tra una ^{brigata} compagnia di viandanti non c'è nessuno che rompa il
pensoso ^{col guardo} silenzio; e il cacciatore cammina pensoso, con lo sguardo a terra; e
cessa dal canto -----
la villana, zappando nel campo, smette di cantare, senza avvedersene;
quei
di que' tempi forieri della burrasca, in cui la natura, come immota al di

fuori, e agitata da un travaglio interno, par che opprime ogni vivente, e
aggiunga non so quale gravezza a ogni operazione, all'ozio, all'esistenza

- 8 stessa. Ma in quel luogo destinato per sè al patire e al morire, si vedeva
l'uomo già alle prese col male soccombere alla nuova oppressione; si
vedevan centinaia e centinaia peggiorar | precipitosamente; e insieme,
l'ultima lotta era più affannosa, e nell'aumento de' dolori, i gemiti più
soffocati
soffogati: nè forse su quel luogo **di miserie** era ancor passata un'ora
amara
crudelmente al par di questa.

(cap. 35, pp. 814-16, nn. 4-8)

16. Il sublime dal basso

Negli ultimi due capitoli (37 e 38) la grande e fosca realtà del romanzo, culminata nella peste, rientra nella prospettiva privata e paesana dei protagonisti. Lo stesso narratore si riduce a servirli, si fa della loro misura e si nasconde dietro di loro, prestando la propria voce al loro cicaleccio domestico; come per assolvere fino in fondo il suo dovere di narratore, cioè di responsabile della loro vita narrabile. Rari e sommessi sono i suoi interventi commentanti, per lo più in tema di comportamento, dove una visione etica e totale della vita entra come in punta di piedi; e se il discorso torna al tragico scenario milanese, come nell'epicedio di don Ferrante, egli passa la parola all'anonimo, di cui condivide anche, magari con riserva, qualche paragone o sentenza più impegnativi, come quella, *tirata un po' con gli argani, che si dovrebbe pensare più a far bene che a star bene: e così si finirebbe anche a star meglio*. Sentenza dopo la quale egli continua a far parlare l'anonimo: «Per altro, prosegue, dolori e imbrogli della qualità e della forza di quelli che abbiám raccontati, non ce ne furon più per la nostra buona gente: fu, da quel punto in poi, una vita delle più tranquille, delle più felici, delle più invidiabili; di maniera che, se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe a

morte» (cap. 38, p. 900, n. 63). Qui, come si vede, siamo giunti al silenzio dei personaggi e, quel che è più, del narratore; siamo giunti al grado zero della materia linguistica per esaurimento dei contenuti, per lui, narrabili. Eppure proprio ora il narratore non anonimo - un narratore onnisciente e onnipresente e per di più «evangelizzante» come è Manzoni - deve concludere e congedarsi in qualche modo dal suo lettore. Ma come trarre, dal piano di sentenziosità e lessicalità minime cui è giunto, la conclusione di una storia possiamo dire cosmica, in cui, sullo sfondo di un'intera società, hanno grandeggiato figure insigni per autorità politica e religiosa e per cultura, per eroico o tenebroso impegno nel bene e nel male? Figure che hanno detto cose, nel bene e nel male, sublimi. Non c'erano che due strade: o risalire al piano di quella storia grande e da quel piano parlare, o parlare restando nel giro di quella piccola, per la quale il narratore sembra avere scelto definitivamente. Infatti vi resta; e decide, con strenua coerenza, di far trarre una conclusione a coloro che considera gli umili ma veri protagonisti della storia, Renzo e Lucia. Ed essi, ovviamente, non possono trarla che a loro misura, cioè attraverso la loro straordinaria vicenda personale, procedendo in quella rastremazione che è partita dal «risolvimento della natura» all'inizio del cap. 37, dopo il quale la tragedia di Milano appestata passa attraverso la stretta del ricordo e della voce di Renzo. Eccoci al dunque: il loquace Renzo trae dalle sue *avventure* un insegnamento negativo: di non fare tutto ciò che d'impulsivo e di sventato aveva fatto, procacciandosi tanti guai: *Ho imparato [...] a non mettermi nei tumulti* ecc.; insegnamento fondato nella convinzione che i guai provengono da una colpa. Ma la silenziosa Lucia, creatura innocente e «abbandonata alla Provvidenza», si sente svincolata tanto dal rapporto di causa-effetto che dal precettismo prammatico del marito: *Cosa volete che abbia imparato? Io non sono andata a cercare i guai: son loro che son venuti a cercar me*. Qui interviene il narratore, non a comporre la divergenza (cosa a cui arrivano i due protagonisti, che hanno, come al solito, entrambi ragione), ma a prestar loro qualche parola non inclusa, stando all'esame dei loro discorsi diretti, nella loro competenza linguistica attiva: *conclusero che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani*; parole sulle quali, di contro al *cauto* che è della partita prammatica di Renzo, spicca quell'*innocente* che, assente sulle labbra di Lucia (come

cauto su quelle di Renzo), tante volte è ricorso nel racconto, quasi divenendo l'appellativo antonomastico di lei. Questa conclusione, comunque, è ancora quella di una vicenda individuale: lo dimostra la stessa scelta lessicale, così dimessa e così domestica: le oppressioni, le persecuzioni, le calamità pubbliche si riducono a *guai*, di fronte ai quali non sta che la *condotta* (parola della competenza attiva di Renzo nello stereotipo *buona condotta*, sostituito al *buona regola* della Ventisettana, cap. 36, p. 847, n. 45), *cauta* o *incauta*, *colpevole* o *incolpevole*, e la *fiducia in Dio*, insomma la vita esterna e interiore dell'individuo. E si badi, soprattutto, alla parola *fiducia*, che nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819) ha meno rilievo e meno spazio di *fede*, il contrario di quanto avviene nei *Promessi sposi*. Mentre la *Morale cattolica* usa *fede* nel senso più alto di «assentimento dato dall'intelletto alle cose rivelate, come rivelate da Dio» (cap. I, p. 274, n. 7), nei *Promessi sposi* essa ricorre più volte in locuzioni stereotipe (quali *far fede*, *prestar fede*, *aver fede in qualcuno* o *in qualcosa*, *mantenere la fede data*, *fede di stato libero*) e solo tre volte in accezione religiosa, non però teologica ma prammatica di «ricorso confidente». Quando fra Cristoforo, sconfitto nell'incontro con don Rodrigo, si congeda dai suoi protetti con *Fede, coraggio; e addio* (cap. 7, p. 140, n. 8), o quando Lucia, prigioniera nella carrozza dell'innominato, dice il rosario *con più fede e con più affetto che non avesse ancor fatto in vita sua* (cap. 20, p. 466, n. 41), e ancor più quando è lei stessa che usa la parola a distogliere Agnese e Renzo dall'espedito del matrimonio per sorpresa (*tiriamo avanti con fede, e Dio ci aiuterà*, cap. 6, p. 131, n. 41), *fede* è sinonimo di *fiducia in Dio*, perché non può non indicare, tra quei perseguitati e in quelle circostanze, l'appello e l'abbandono a un Dio provvidenziale. Non per nulla Lucia, dopo aver confessato alla madre il voto ed essersi sentita chiedere da lei «E ora cosa farai?», risponde: «Ora, tocca al Signore a pensarci; al Signore e alla Madonna. Mi son messa nelle loro mani». Il livello teologico nella sua elementarità catechistica è un implicito presupposto di quella fiducia; viene toccato esplicitamente, nella sua essenzialità radicale, soltanto a proposito dell'innominato, laddove il male, di cui tutto il «tristo mondo» è più o meno intriso, prende coscienza di sé. La parola *fiducia* ricorre più spesso di *fede*, anche fuori del campo religioso: dalla crescente *fiducia de' pensieri* di Renzo nell'incontrar l'Adda (cap. 17, p. 394, n. 17) alla *fiducia spensierata* del potente innominato in sé stesso

(cap. 20, p. 456, n. 14) e a quella dell'innominato in crisi verso il cardinale Federigo (cap. 23, p. 511, n. 8). Ma quando *fiducia* esce, senza specificazione, dalla bocca di fra Cristoforo (cap. 8, p. 188, n. 80; cap. 35, p. 825, n. 34) è pregnante dell'accezione religiosa; e quando l'autore l'applica a definire la figura morale di Lucia (*una vita d'innocenza, di rassegnazione e di fiducia*, cap. 24, p. 548, n. 36) o ad analizzare il travaglio che nella notte della prigionia la conduce dalla disperazione alla speranza (*di mano in mano che la preghiera usciva dal suo labbro tremante, il cuore sentiva crescere una fiducia indeterminata*, cap. 21, pn. 37; *Proferite queste parole [del voto], [...] sentì entrar nell'animo una certa tranquillità, una più larga fiducia*, cap. 21, p. 484, n. 40), l'accezione religiosa vi lievita necessariamente, come fattore costitutivo della stessa adesione alla vita in chi né per moralità né per potere ha accesso ad una *fiducia spensierata*. Giacché siamo in discorso di parole a forte escursione semantica, fermiamoci un istante su altre due che non appartengono a Lucia, ma al commentatore, anche se questi le include nel circuito mentale di lei: *non che trovasse la dottrina falsa in sé, ma non n'era soddisfatta; disse un giorno al suo moralista. Dottrina*, nel senso alto di concezione dei propri dogmi e principi professati dalla Chiesa (quale è usato nella *Morale cattolica* di contro alle filosofie e alle opinioni), è presente nei *Promessi sposi* sulla bocca del cardinale Federigo; e anche nel senso generale di cultura, erudizione, o di teoria, a proposito dello stesso cardinale e di don Ferrante. Ma nel senso largamente comune, e popolare, di catechismo appare nel soliloquio di Renzo fuggiasco: *questa lettera [...] l'ha scritta un religioso che vi può insegnar la dottrina, quando sisia* (cap. 17, p. 390, n. 8); e vi appare a buon diritto, perché all'esperienza del montanaro analfabeta il catechismo, suo unico esercizio intellettuale, s'identifica col concetto stesso d'istruzione. Qui, nella conclusione, *dottrina* unisce bene due diversi significati: il significato di teoria, con una sfumatura d'ironia benevola che non ha verso don Ferrante negatore della peste (cap. 37, p. 877, n. 52) ma ha verso Agnese che ha enunciato una «dottrina su' cervelli de' signori» (cap. 18, p. 418, n. 21), e per questa parte appartiene all'autore; e il significato di catechismo, autorizzato dalla serie di divieti in cui Renzo riassume, sul modulo dei comandamenti, ciò che ha imparato dai suoi guai, e per questa parte può appartenere anche a Lucia. *Moralista*, che nel romanzo compare solo qui, non ha nella *Morale cattolica* connotazioni restrittive: Massillon,

Bourdaloue, Pascal e Nicole vi sono citati come «i grandi moralisti cattolici» («Al lettore», p. 269, n. 24) e vi è lodata come acuta e vera la riflessione «volgare fra i moralisti cattolici, che gli scrupoli vengono da superbia di spirito» (cap. 18, p. 426, n. 7). Ma qui l'epiteto di moralista contiene una riserva, che è denunciata verbalmente dall'autore e sostanzialmente, con la sua insoddisfazione, da Lucia: il moralismo di Renzo non consiste nell'evitare i comportamenti che gli hanno procurato guai - il che in lui, schietto e sincero, non è conformismo ma l'obbligata saggezza del debole indifeso consiste nel trarre dalla propria esperienza contingente il principio trascendente di una corrispondenza necessaria tra i guai e la colpa. Donde la contraria affermazione di Lucia, di non aver imparato nulla dalle proprie sventure; con la conseguenza metafisica di respingerne la causa nel mistero ma, al tempo stesso, di non porre limiti alle ragioni della vita (*Quando non voleste dire, [...] che il mio sproposito sia stato quello di volervi bene*). Il dibattito tra le due opposte tesi e la loro conciliazione, se eliminano il moralismo di Renzo, ne eliminano anche il salutare prammatismo, ma non il mistero enunciato da Lucia e il pessimismo conseguente; che però non è quello di Adelchi né quello del *Natale del 1833*, perché Dio non è soltanto colui che atterra o consola, colui che decide a suo volere, ma colui che ascolta il fiducioso, ne lenisce le sventure e procura, anche attraverso di esse, una vita migliore; perché Dio, finalmente, è Provvidenza. A ben guardare, la soluzione del contrasto viene da Lucia, in forza delle sue (e della teologia di Manzoni) tre virtù d'innocenza, di rassegnazione e di fiducia; virtù necessarie ad affrontare, se non a risolvere, il problema del dolore umano, di cui l'autore stesso ha constatato, in una delle sue ultime riflessioni, la onnipresenza: *del dolore ce n'è, sto per dire, un po' per tutto* (cap. 38, p. 896, n. 51).

Conclusione, dunque, che due individui comuni traggono dalle proprie meritate e immeritate sofferenze; conclusione eminentemente individuale e in quei termini legittima. Ma il narratore non si ferma qui e, con un inatteso plurale che prepara l'ultima apparizione dell'anonimo, la estende oltre quei termini: *Questa conclusione, benché trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiam pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia*. L'umile parola *sugo*, che è del lessico di Renzo (cap. 6, p. 134, n. 52; cap. 14, p. 340, n. 55) ed è metafora in cui i dialetti fiorentino e milanese coincidono (Cherubini², *Sùgh*), conferma che tutta

la storia, la piccola e la grande, la breve e la lunga, deve passare e passa attraverso la cruna della vicenda e del giudizio dei due paesani (sottolineo «dei due paesani»), perché nel *Fermo e Lucia* la conclusione era affidata alla sola Lucia, discordante da Renzo: «Questa conclusione benché trovata da una donnicciuola...», tomo IV, cap. 9, p. 617, n. 63). Atto di arbitrio, che può scandalizzare il lettore: caduta nel banale o ideologica svalutazione della esperienza cultural-politica collettiva a favore di quella etico-religiosa dell'individuo? Qui basti osservare che è con quell'atto arbitrario, contraddicente le attese di non pochi lettori, con quell'impennata apparentemente paradossale, che il narratore cancella d'un tratto la sua proverbiata smorzatura e riporta la narrazione dei due ultimi capitoli al registro sublime. Un sublime intenzionalmente capovolto (il *benché trovata* [questa conclusione] *da povera gente* non è forse la dissimulazione di un «perché trovata da povera gente?»); un sublime insomma dal basso.

L'ultimo periodo, con l'a capo in forma di *coniunctio relativa* anacolutica e nello stampo di un'antica novella a lieto fine, è un congedo per dissolvenza; dissolvenza formulare, da cantastorie, ma in cui, come nella conclusione la concordia di Renzo e Lucia, si afferma la solidarietà dei due autori, nel corso della narrazione non sempre concordi, e brilla il supremo sorriso del raccomandatore. I quali abbinamenti hanno una finale gravidanza di conciliazione e rasserenamento che mancava al primo getto.

A dimostrare come l'individuazione dei personaggi sia ottenuta da Manzoni con mezzi, oltre che sostanziali, stilistici, e come pertanto le sue scelte lessicali e morfosintattiche siano state attentissime, sarà utile qualche altra osservazione sulle battute di Renzo e di Lucia. Per quella di Renzo sono notevoli tre interventi nel testo della Ventisettesima: la sostituzione del generico (*ho imparato a non bere più del bisogno* con l'idiomatico *non alzar troppo il gomito*; l'integrazione di *quando c'è attorno gente* con *quando c'è lì d'intorno gente* e di *prima d'aver pensato che ne possa nascere* con *prima d'aver pensato quel che ne possa nascere*, introducendo nel primo caso un elemento deittico e gestuale, nel secondo togliendo alla frase dipendente la meno spontanea articolazione d'interrogativa indiretta; il tutto allo scopo di caratterizzare e colorire anche linguisticamente l'aperta e baldanzosa paesanità del personaggio. Quanto al discorso di Lucia, c'è da notare l'intervento opposto:

Lucia però, non che trovasse la dottrina falsa in sè, ma non n'era
 appagata ^{vi} qualche cosa ^{ne era} 67
 soddisfatta; le pareva, così in confuso, che ci mancasse qualcosa. A forza
 di sentir ripetere la stessa canzone, e di pensarci sopra ogni volta, «e io,»
 diss'ella ^{che} ho io d'avere -----
 disse un giorno al suo moralista, «cosa volete che abbia imparato? Io
 non sono andata a cercare i guai: sono loro che sono venuti a cercar me.
 Quando non voleste dire, » aggiunse ^{ella}, soavemente sorridendo, «che il
 mio sproposito sia stato quello di volervi bene, e di promettermi a voi.»

Renzo, alla prima, rimase impacciato. Dopo un lungo dibattere e
 conchiusero ^{sovente per cagione che} 68
 cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perchè ci
 uno vi dia ----- ^{assicura}
 si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta
 da quelli; -----
 a tenerli lontani, e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la
 fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore. Questa
 conclusione, benché trovata da povera gente, ^{ci è sembrata} | c'è parsa così giusta, che
 abbiamo
 abbiám pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia.

La quale, se non v'è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha ^{all'anonimo --} 69
 ----- ^{po' al suo racconciatore -----} ^{quella}
 scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomandata. Ma se in vece
 a noiarvi, siate certi ----- ^{abbiam} a posta
 fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta.