

CONVERSIONI DEI PROMESSI SPOSI

1. Un'edizione dei *Promessi sposi* come quella che Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti hanno procurato ai tipi di Arnoldo Mondadori era, più che opportuna, improrogabile. Uno dei suoi tre tomi ci dà, col vero titolo di *Fermo e Lucia*, l'unico abbozzo del romanzo nel testo primitivo evitto da una selva di correzioni e varianti e corredato di tutte queste nel loro più probabile ordine genetico, oltre che delle postille di Claude Fauriel e di Ermes Visconti, obliterando sia l'edizione antologica di Giovanni Sforza, sia quella integrale ma acritica che Giuseppe Lesca pubblicò nel 1915 col falso titolo *Sposi promessi*. In un altro tomo rivede la luce la prima redazione compiuta dei *Promessi sposi*, pubblicata tra il 1825 e il '27 e non più ristampata come opera a sé da quando — or è quasi un secolo — la Corte di Cassazione, pronunciandosi sulla causa tra Alessandro Manzoni e Felice Le Monnier, sancì il diritto dell'autore a disconoscerne il testo a favore di quello risciacquato nell'Arno. Anche la ventisettana esce in edizione critica, cioè come ristampa della princepe milanese emendata nelle scorrezioni e negli arbitrii del copista e del tipografo e accompagnata da un apparato filologico che ordinatamente raccoglie dalla minuta autografa, dalla copia per la censura e dagli interventi autografi su questa le correzioni, le varianti, i tentativi attraverso i quali il Manzoni è giunto alla forma consacrata nella stampa di Vincenzo Ferrario. Un terzo tomo ripete l'edizione che dei *Promessi sposi* ultimi e canonici pubblicarono nel 1942 Michele Barbi e Fausto Ghisalberti, dopo che fin dal 1934 la questione del testo era stata posta su rigorose basi dallo stesso Barbi; ma la presente, oltre ad annunciarsi un perfezionamento di quella (non fosse che per il prezioso ricupero di elementi originari saltati dal compositore tipografico e non reinseriti dal Manzoni correttore di bozze), è giustificata da un apparato dove le varianti raccolte sui margini dell'esemplare della ventisettana che il Manzoni — dispensandosi da una nuova minuta — accinse per la tipografia, le modificazioni apportate sulle poche superstiti bozze in colonna, sulle prove di torchio e sui fogli di stampa già tirati e nuovamente riveduti; tutto insomma l'insistente lavoro che corre tra la stesura del '24-'27 e il testo definitivo è ragionato al fine di ricostruire la volontà estrema dell'autore.

Non possiamo addentrarci nell'opera dei due editori; e d'altronde sarebbe irrispettosa presunzione spacciare con due parole, fossero anche di lode incondizionata, il risultato di un impegno più che ventennale, assolto in parte sotto la guida di un maestro come Michele Barbi e tutto secondo i

criteri fissati da lui. È però doveroso e, pur senza onere di prova, legittimo affermare che questa edizione, indubbiamente la più certa di quelle condotte finora, costituisce un'esca incomparabile e quanto mai tempestiva, per i manzonisti in genere, per i nuovi studi di critica stilistica in ispecie.

2. I quali studi — si potrebbe obiettare — sono cominciati, su quel gran testo, da un pezzo: da quando il Cantù, il Gelmetti, il Morandi, il D'Ovidio, il Rigutini, il Petrocchi (per fare i nomi più notabili) promossero la comparazione tra la prima e la seconda stesura dei *Promessi sposi*, discutendo, classificando, motivando le correzioni. E quel loro lavoro resta valido come accertamento oggettivo di carattere idiomatologico e statistico, talvolta come giudizio di stile. Se non che ad essi — manzoniani puri o temperati, semi-antimanzoniani — irretiti nella riardente « questione della lingua » e impegnati in sottili disquisizioni (che d'altronde tanto contribuirono, insieme con gli studi di linguistica storica e di filologia romanza, ad approfondire il problema delle origini della nostra lingua letteraria e alcuni concetti generali) attorno alla soluzione manzoniana, sfuggì di questa l'implicazione stilistica più importante e con ciò la possibilità d'impostare e svolgere la comparazione in modo adeguato. Ma ai critici idealistici, che quella soluzione ridussero, nei riguardi dei *Promessi sposi*, ad una questione di stile, sfuggì forse più gravemente ciò che di essa a tale non poteva ridursi senza invalidare la scoperta più originale del Manzoni e distoglierne, come da un equivoco, la critica letteraria. Ne è indice il fatto che la lingua conquistata nella prima stesura del romanzo, frutto di un'esperienza linearmente tesa, fin dalla rottura col classicismo montiano, a trovare per gradi e vie molteplici — della lirica, della tragedia, della prosa morale, storiografica, epistolare — l'impasto, le strutture, il ritmo adeguati alla novità e complessità dell'ispirazione matura, non sia stata studiata che per contrapporla, quasi ombra alla luce, a quella della seconda redazione, che per rilevarne, a dirla col padre Cesari, le «tecche», anche se non sono mancate nei comparatisti più indipendenti preferenze puntuali per la prima. Si è così pregiudicata la sua caratterizzazione, avallato lo zelo dei puristi e il campanilismo dei fiorentinisti, e fatto il giuoco del Manzoni casanoviano, mirante a screditare la prima stesura e porla in dimenticanza.

Che il travaglio linguistico del Manzoni fino alla prima edizione dei *Promessi sposi* sorga da un'esigenza di stile; e che l'insoddisfazione per la ventiseptana e l'ulteriore ricerca formale muovano dalla stessa inappagata esigenza, è verità incontestabile, ma parziale; non implica, insomma, che tutti i motivi di quel travaglio e tutti i criteri per risolverlo rientrino nei termini di un problema di stile, se per stile s'intende, come ha inteso la critica idealistica, il rapporto fra l'intuizione estetica e la sua espressione. Né con ciò ripieghiamo sulle premesse ideologiche della creazione manzoniana: i profondi interessi storici, morali, religiosi, il fondamentale antiestetismo. Vogliamo invece dire che nel travaglio formale dell'autore dei *Promessi sposi* s'inserisce, come fattore risolutivo, un'esigenza che, formale anch'essa, stilistica nel senso tradizionale non è; o, semmai si tenga a conservarle questo attributo, bisognerà specificarla stilistica in senso ballyiano. Noi la diremo, a scanso di equivoci, linguistica. Quel sottile scernitore ha sostenuto e dimostrato, primo in Italia, che lingua e letteratura sono, entro una vivente società unilingue, entità correlate sì, ma diverse: precedente, più vasta, normativa, in quanto istituzione sociale e nazionale, la lingua. C'era tanto da invertire non solo la secolare configu-

razione, letteraria ed aulica, della questione della lingua, ma il rapporto stesso tra lingua e letteratura. Se fino al Manzoni era spettato alla letteratura legiferare in materia di lingua e a questa adeguarsi, col Manzoni il potere legislativo tornava alla lingua, e toccava alla letteratura prender norma da essa. Gravi e, nella nostra tradizione, nuovissime le conseguenze: si pensi che, in forza della soluzione manzoniana, l'unità idiomatica sovracomunale e la sovracomunale validità che da secoli il letterato chiedeva per l'opera sua all'aulicismo linguistico, doveva cercarsi in direzione opposta, sì che l'aristocratico e il peregrino divenivano fatti eccentrici e, finalmente, provinciali.

Si è troppo insistito nel distinguere i due tempi della concezione manzoniana della lingua: eclettica nel primo, fiorentina nel secondo; o meglio, si è troppo insistito nel dare a quei due tempi un valore diverso, se non opposto: letterario, nonostante le contrarie intenzioni, al primo, sociale al secondo. In realtà essi sono due soluzioni non antipodiche di un unico problema. Come l'esigenza e l'impostazione di quel problema sono restate identiche da *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* del '40, così dalle soluzioni eclettiche a quella esclusivamente toscana e, in *extremis*, fiorentina c'è svolgimento lineare di una stessa ricerca, non diversione o inversione di rotta. Ne è conferma il fatto che la seconda introduzione a *Fermo e Lucia* e la lettera al marchese Casanova, ultimo pronunciamento del Manzoni sull'elaborazione stilistica del romanzo, coincidono nel definire i motivi e i fini della ricerca. Già nell'introduzione si confessa, sia pur paradossalmente, che la « dicitura » del romanzo è « un composto indigesto di frasi un po' lombarde, un po' toscane, un po' francesi, un po' anche latine »; si afferma la necessità di evitare il « colore municipale », come han fatto in modo sufficiente coloro che hanno atteso ad uno « studio particolare della lingua toscana » o, « trattando materie generali, discusse dai primi scrittori di Europa, si sono serviti di uno stile per così dire europeo »; si dichiara infine che, « 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 scrittori senza parervi basse, dagli scrittori nel discorso senza parervi affettate; e sono generalmente e indifferentemente adoperate all'uno e all'altro uso. 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. 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. 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*, p. 11 segg.). Che differenza c'è tra questo ideale di lingua fissata dalla convenzione generale degli scrittori e dei parlanti, usata indifferentemente dagli uni e dagli altri, immedesimata col suo significato, occupante la memoria, l'uso, il sentimento di tutti così esclusivamente che una deviazione dalla norma comune possa offenderli; che differenza c'è tra questo ideale e quello — dichiarato nella lettera al Casanova — di una lingua dall'andamento naturale, scorrevole, spigliato, dove tutto scorra, sgusci a meraviglia, di una lingua non stentata né strascicata né screziata né appezzata né cangiante né astratta, qual era nei primi Promessi sposi? Come concezione teorica e come fine pratico da raggiungere, nessuna. Che è infatti la parola convenzionale, immedesimata nel suo significato, se non quella che scorre, che sguscia via? Una parola, insomma, che non si accampa davanti al lettore, e si fa subito dimenticare; una parola senza nimbo, che serve l'idea o l'immagine e non fa aggio su essa; magari eloquente, ma né squisita né ornamentale né illusionistica: qualcosa di anestetico, segno e non insegna, elemento di una (per usare un tecnicismo linguistico) sincronia comune e vigente. E che è mai, d'altro canto, una lingua d'autore dichiarata globalmente composta, indigesta, screziata, appezzata e cangiante, se non un impasto guardato dall'esterno dell'officina scrittoria, cioè commisurato ad una entità semplice, omogenea, unitaria, che siede al di fuori e al di sopra?

Fin dalle liriche e dalle tragedie avvertiamo i prodromi di questa esigenza; non fosse che come stridore tra la coda dorata che molte parole, forme e costrutti si tirano dietro e la sprezzatura con cui il poeta li costringe a significare. Ma siamo ancora entro il rapporto fra la tradizione letteraria e lo scrittore, entro l'orbita cioè del linguaggio letterario; manca un punto di confronto e di riferimento esorbitante che, in termini sia pur vaghi, imperoni la norma istituzionale. Il quale punto, invece, esiste fin dall'abbozzo del romanzo, seppure più come esigenza ormai matura che come realtà. Ma l'importante è che il Manzoni guardi non più dentro, ma fuori della tradizione letteraria; che il rapporto tra quella e lo scrittore si sia arricchito di un terzo polo, il polo della lingua, complicando di una nuova dimensione il problema stilistico tradizionale.

3. Fin dal tempo di *Fermo e Lucia* il Manzoni era dunque — non allarmi l'anacronistica parola — strutturalista. Solo che quel terzo polo, quella nuova dimensione restava un'incognita da trovare. Nessuna sincronia comune e vigente era lì ad accogliere il ribelle al costume ristretto e prezioso, a consentirgli di staccarsi a un tratto dal polo della tradizione letteraria. La tastiera di segni anestetici — né comete né insegne né flauti — doveva esser costruita sperimentalmente, deducendola da quella stessa tradizione, dalle recenti esperienze illuministiche e romantiche, e dai principali usi idiomatici d'Italia, colti nelle loro concordanze orizzontali.

Il modo stesso di lavorare del Manzoni, prevalentemente per via di vocabolari, d'inchieste e di confronti tra sincronie contemporanee — così diverso dalla tradizionale formazione del letterato italiano, maturantesi soprattutto nell'assaporamento dei grandi modelli del passato, — ci dimostra quanto la sua posizione fosse, in teoria e in pratica, innovatrice fin dalla prima stesura. Fino da essa il suo eclettismo linguistico si differenzia profondamente da quello di un Cesarotti e di un Monti, aspiranti a giudiziosa libertà e modernità,

ma — come ha dimostrato lo stesso Manzoni — su un piano di arbitrarietà letteraria; nonché dai romantici, così facili alle contaminazioni di elementi popolari ed arcaici, così estrosi e negletti. Precursori — in parte ed *in partibus* — dell'esigenza manzoniana furono semmai gli scrittori tecnici, i galileiani ad esempio, gli scienziati e i trattatisti del Settecento, a partire dal semplice e solido Ludovico Muratori, coloro insomma che, puntando sulla funzionalità della lingua, sentirono variamente la necessità di un riferimento linguistico obbiettivo e contribuirono a costituire quello « stile europeo » cui si accenna nell'introduzione a *Fermo e Lucia*. Ma nessuno la sentì, meditò e risolse con la metodica consapevolezza del Manzoni.

Potrebbe obbiettarsi che, adeguando il suo linguaggio ad una sincronia istituzionale non data naturalmente ma dedotta sperimentalmente, il Manzoni nulla facesse di diverso da altri scrittori; che non uscisse insomma da un problema di stile tradizionale, a due dimensioni. L'incognita da lui trovata non era forse un prodotto della sua officina, tratto in gran parte dalla tradizione letteraria? Senza dubbio. Ma quel prodotto — e in ciò stava la novità — anziché avere un valore concreto e puntuale, all'interno della singola situazione ed espressione, tendeva ad astrarsi, a ipostatizzarsi e infine ad imporsi, non già come stilema ricorrente, ma come norma e limite *linguistico* all'esigenza *stilistica* dello scrittore. Molte delle sordità formali di cui si accusa l'autore dei *Promessi sposi* sono certo da attribuire al dualismo tra lingua e stile, che complica il travaglio formale del Manzoni e che sarebbe inconcepibile in scrittori come il Foscolo e il Leopardi, intesi a intonare liberamente il proprio strumento; come, inversamente, i suoi atti di ribellione individuale alla norma obbiettiva costituiscono, tanto sono significativi, riprove per assurdo di quel dualismo.

Ciò premesso, va da sé che quando il Manzoni, per approssimazioni successive — da una soluzione latamente eclettica a quella toscano-lombarda e alla toscana — ritenne di poter identificare la sua norma istituzionale, fino ad allora più o meno ufficialmente prodotta, con una unità idiomatica reale, si sentisse giunto all'*optimum* e perciò al termine della sua ricerca linguistica. Da allora in poi, trovata definitivamente l'incognita, non dovevano profilarglisi che questioni particolari, applicative; e, a rigor di logica, il suo triangolare problema stilistico, superato il polo della tradizione letteraria, doveva ormai ridursi a un rapporto bilaterale, tra lo scrittore e la lingua comune. Ma il nostro linguista strutturale e scrittore grammaticale, come, rispetto all'istituzione prescelta e all'obbligo di osservarla, si preoccupava quasi unicamente del settore lessicale del sistema linguistico, così non seppe chiedersi — e giustamente glielo rimproverarono i suoi avversari anche temperati — quanto di concreto, cioè di adeguato all'Italia contemporanea, ci fosse nella sua schematica formulazione dei concetti di lingua, dialetto, uso, società ecc., che, sillogisticamente applicati ad una situazione complessa come l'italiana, dovettero a un Ascoli, a un D'Ovidio, a un Caix parere algorismi sul nero di una lavagna. Non si accorgeva, soprattutto, di quanto ci corresse tra il ferreo dedurre del « Sentir messa » e degli scritti senili (teoreticamente insigni nella storia del nostro pensiero linguistico) e la cauta approssimazione della concreta ricerca che lo portò ad acquistare — per dirla con Giuseppe De Robertis — « il senso di ciò che è vivo e ciò che è morto in una lingua » o, che è lo stesso, « il senso vivo della lingua ». Ricerca che proseguì anche dopo la soluzione fiorentina e mai si ristinse, rigorosamente, entro i suoi

termini; che anzi produsse, fin entro quei termini, frutto sì grande in virtù del perdurare del fattore diacronico, del coefficiente letterario. Quel processo, che laboriosamente si compiva nella sua officina individuale, contraddiceva al sistema della *tabula rasa* che il Manzoni teorico avrebbe preteso applicare sul piano collettivo; contraddiceva, in forza di una lunga e complessa storia culturale, all'astorico naturalismo del riferimento ad una sincronia prestabilita e geograficamente localizzata, nonché al miraggio di una unità piatta, ad unica dimensione. Lo stesso Tommaseo, sostenitore del toscano e fautore di un dizionario domestico dell'uso, in un discorso intorno all'unità della lingua italiana tenuto all'Accademia della Crusca l'anno in cui fu pubblicata la Relazione manzoniana, veniva analizzando il modo di acquistare quel sesto senso e, con ben altra esperienza dei fatti di lingua che non avesse un altro antiaccademico e fautore oltranzoso dell'uso dialettale, Luigi Settembrini (che nelle sue *Lezioni di letteratura italiana* aveva candidamente proposto di scrivere ognuno nel proprio dialetto, ma « ammaccando le punte delle parole e acconciando un po' le terminazioni », sì da renderlo meno « scabro e puntuto », cioè più consono alla lingua comune) finiva col mostrarne l'articolazione necessariamente molteplice, e il carattere piuttosto culturale che naturale della possibile unità linguistica italiana. « Uno degli espedienti — consigliava il Tommaseo — per rendere la varietà ministra di unità, per conciliare natura ed arte, per soddisfare all'istinto e al dovere, per essere insieme l'uomo del municipio e l'uomo della nazione, e non fare in Italia due patrie avverse, in ciascun scrittore due anime divise, sarebbe... che lo scrivente cogliesse dal proprio idioma i modi più chiari, quei modi che egli, per inesperto che sia, non può non sentire comuni col suo ed altri dialetti e alla lingua dei libri. E se attinge all'idioma veramente parlato da più della terra dov'egli nacque, sarà sicuro di scrivere italiano, e il suo dire avrà quella movenza che rende efficace la viva parola; perché nella movenza, siccome delle immagini scolpite e dipinte, così dei componimenti e dei costrutti, è principalmente posta la bellezza e il vigore. Quell'unità, che gl'Italiani di un tempo prendevano al loro scrivere dallo studio delle forme latine, non senza gravità soverchia talvolta e non senza stento, la prendano dalle forme e dall'andamento del proprio dialetto, segnatamente, ripeto, in quanto esso ha del comune con quella lingua che altri intitola toscana e altri italiana, altri buona, altri bella... ». Come si vede, nonostante la divergenza di fondo tra la poligenesi tommaseiana e la monogenesi manzoniana, il senso della sincronia comune alla società nazionale, il senso — in parole meno tecniche — della lingua una e viva si fondava anzitutto, e per il Tommaseo e per il Manzoni, sopra il continuo confronto tra il dialetto materno e la lingua letteraria. Operazione che il Manzoni « fiorentino » non interrompe, non bastando — in onta alle affermazioni teoriche — il mal noto e mal certo uso dei fiorentini colti ad appagare tutti i bisogni noetici ed espressivi dell'autore dei *Promessi sposi*.

Il quale neppure si domandò quanto in quell'uso ci fosse di naturale e di coltivato, quanto di esso insomma appartenesse alla sincronia municipale del tempo e quanto alla tradizione letteraria. Proprio quell'attributo « colti » era già — come fu più volte osservato — vistosa spia che la diacronia, la storia, cacciata dall'uscio rientrava dalla finestra. Rientrava, oltre che nel lessico non « domestico », nell'aperto campo dell'estensione analogica, riconosciuta, fin dall'introduzione a *Fermo e Lucia*, prerogativa dello « scrittore

ingegnoso », e nella sintassi, così elaborata dal Manzoni scrittore come negletta, a vantaggio del lessico, dal Manzoni teorico.

Il problema stilistico del Manzoni restò dunque, di necessità, triangolare, anche quando la sua estrovertita coscienza di scrittore ebbe trovato (o creduto di trovare) vivo e spirante il *tertium comparationis*. Guardando ad esso, cioè seguitando a guardare fuori del circolo soggettivamente stilistico, egli si applicò a sincronizzare col fiorentino, oltre al suo parlare materno, la tradizione di lingua letteraria da cui la sua complessa personalità non poteva prescindere; ciò che, data l'omogeneità dei due fattori, genialmente e inventivamente fecondati dal sesto senso, condusse ad un prodotto di tono alto e di apparenza naturale.

4. A determinare i modi e i risultati della ricerca manzoniana nelle sue fasi, a descrivere le sincronie che il Manzoni elaborò, specie la prima, tutta uscita da un mal relato e male assicurato « senso del vivo e del morto », è certo utile, non sufficiente, il lavoro di comparazione condotto finora. Non per nulla la moderna linguistica strutturale ci ha insegnato che, per descrivere esaurientemente una sincronia, sia comune o individuale, occorre stabilire analiticamente il valore e la qualità di ogni segno e delle correlazioni dei segni tra loro, e le loro tendenze associative e frequenze statistiche, nel campo lessicale, morfologico e sintattico; e dalla critica stilistica abbiamo appreso la relatività di quei valori rispetto alla sintesi dell'enunciato e la diversa loro importanza in rapporto alla loro distribuzione, cioè all'economia del contesto. Questi due correlati aspetti di ogni manifestazione linguistica, e quindi di ogni lingua individuale, che nella loro puntuale implicazione si riducono al rapporto tra una associazione sintagmatica effettuale ed una tastiera di associazioni sintagmatiche virtuali presente nella memoria e nella coscienza linguistica, sono particolarmente tangibili nel testo del Manzoni, così estrovertito, cioè conteso tra un'esigenza soggettivamente stilistica e un'esigenza stilistica oggettiva.

Alla ricognizione del linguaggio manzoniano non si può tuttavia giungere che per gradi. Occorre partire da concordanze indipendenti delle tre stesure e relative varianti, che *grosso modo*, e salvo dimostrazione in contrario, possono considerarsi tre fasi della ricerca dello scrittore. Attraverso le concordanze, sicuramente fondabili sull'edizione Chiari e Ghisalberti, sarà facile individuare non solo le successive sincronie, ma una trama di linee diacronicamente moventisi dalla prima all'ultima sincronia, secondo il maturarsi del « senso del vivo e del morto », l'affinarsi del contrappunto semantico e sintattico, l'arricchirsi insomma dell'invenzione verbale; purché mai si perdano di vista le situazioni del racconto, che di necessità condizionano le correlazioni di sincronie sorte da un esercizio poetico. Ci si conceda un esperimento.

« Così si dileguò del tutto quella soave speranza: e, dileguandosi, non solo portò via il conforto che aveva recato, ma, come accade il più sovente, lasciò l'uomo in peggior condizione di prima. Ormai la contingenza più felice era di trovar Lucia inferma » (*I promessi sposi* 1827, p. 627). Considero questo passo della ventisettana per il *soave*, che ricorre anche un po' più avanti nel ritrovamento di Lucia: « Si china a sciorre i laccetti, e stando così col capo appoggiato alla parete di paglia dell'una delle capannucce, gli vien da quella all'orecchio una voce... Oh cielo! è egli possibile? Tutta la sua anima è in quell'orecchio: la respirazione è sospesa... Sì! sì! è quella voce!... "Pau-

ra di che?" diceva quella voce soave: "abbiamo passato ben altro che un temporale. Chi ci ha custodite finora, ci custodirà anche adesso" » (ivi, p. 629). Nel primo passo il Manzoni aveva esitato tra *soave* e *cara* (cfr. le varianti *ad locum*), ma la sostenuta qualità dell'impasto (*si dileguò, dileguandosi, contingenza, inferma*) aveva determinato la preferenza del termine omogeneo. Per la stessa ragione, convalidata dalla liricità della situazione e del tono, il *soave* si era imposto, senza alternativa, nel secondo brano. Due soluzioni comparativamente insoddisfacenti: *ché*, sebbene il secondo *soave* sia esaltato dalla funzione predicativa e dalla posizione in arsi e in cesura, semanticamente e qualitativamente non si differenzia dal primo, il quale, nonostante la funzione attributiva e la posizione ritmicamente subordinata, appare, rispetto alla situazione ed al tono, non meno vago che eccessivo. Con la conseguenza che, per una omogeneità di lega letteraria, si rinuncia ad una gradazione semantica e si sostituisce ad una correlazione che avrebbe accresciuto il valore distintivo dei due termini una equazione che li appiattisce entrambi.

Tutt'altra cosa nella stesura del '40, dove il sistema di correlazioni è sottilmente graduato, la distribuzione e frequenza attentamente sorvegliate, e la sincronizzazione, quasi sempre perfetta, costringe i segni, con o senza blasono, a calibrare le loro risorse espressive entro i rigori del contrappunto. « Così svani affatto quella cara speranza; e, andandosene, non solo portò via il conforto che aveva recato, ma, come accade le più volte, lasciò l'uomo in peggiore stato di prima. Ormai quel che ci poteva esser di meglio, era di trovar Lucia ammalata » (*I promessi sposi* 1840, p. 625). Il *cara*, così domestico e tutto del cuore, è questa volta a casa sua, in un contesto piano, dove la sua carica emotiva, ambientata e direi servita non meno dalla neutralità che dalla affettività dimessa degli altri elementi, risalta nella sua forza elementare. La screziatura, l'appezzatura della prima redazione (*ché* prima deve considerarsi, per questo passo che non ha corrispondente in *Fermo e Lucia*, la ventiseptana) è risolta pienamente nella seconda, dove la materia verbale non fa groppo e nel suo nitido *continuum* è avvertibile la minima variazione di intensità. Torniamo all'episodio del riconoscimento: « Si china per levarsi il campanello, e stando così col capo appoggiato alla parete di paglia d'una delle capanne, gli vien da quella all'orecchio una voce... Oh cielo! è possibile? Tutta la sua anima è in quell'orecchio: la respirazione è sospesa... Sì! sì! è quella voce!... "Paura di che?" diceva quella voce soave: "abbiam passato ben altro che un temporale. Chi ci ha custodite finora, ci custodirà anche adesso" » (ivi, p. 627). Le forme arcaiche o impacciose (*sciorre, dell'una delle capannucce, è egli possibile*) sono espunte; eliminate le suffissazioni caratterizzanti (*laccetti, capannucce*), che quando, come in questo caso, han valore superfluo epitetico, invischiano e sperdono l'attenzione del lettore. In un discorso qualitativamente neutro, tutto sostantivo e verbale, tutto pregnanze e reticenze, l'unico aggettivo, e lirico, *soave*, non può non divenire un armonico a denso cromatismo; denso, ma puro di ogni ozio esornativo, sì da culminare il canto di Lucia ritrovata.

5. Dall'esperimento fatto risulta (e da qualsiasi altro non risulterebbe diversamente) quanto lessico e sintassi si coimplichino e condizionino in una unica linea sintagmatica. Coimplicazione e condizionamento che non pertengono solo alla concretezza dell'enunciato, ma si proiettano su uno sfondo

di normalità astratta, sia che questa preceda l'enunciato, sia che scaturisca, per invenzione analogica, dalle esigenze espressive della situazione. Certo è che l'analista del linguaggio manzoniano non può trascurare questo legame né per l'esame stilistico di singoli passi né per la descrizione astratta delle sincronie e degli stilemi; come non può condurre la comparazione tra le successive stesure e le successive sincronie, al fine di creare una prospettiva diacronica e ricostruire lo sviluppo della ricerca manzoniana, senza riguardo, generale o puntuale, alle situazioni. Le fluttuazioni, insomma, in alcuni settori del lessico e della sintassi, e certe sottrazioni, addizioni o mutazioni debbono spiegarsi con mutamenti situazionali nel senso più lato, attinenti cioè alla forma non tanto "esterna" quanto "interna" del romanzo. Ciò è ben più percepibile nel campo della sintassi e nel passaggio da *Fermo e Lucia* ai primi *Promessi sposi*, che costituiscono due opere per molti rispetti diverse. Un caso esemplare possiamo trarlo dallo stesso episodio del ritrovamento di Lucia, che basterà esaminare nella catastrofe.

« Le capanne in quel luogo eran tutte abitate da donne; ed egli procedeva lentamente d'una in altra, guardando. Or mentre passando, come per un vicolo, tra due di queste, l'una delle quali aveva l'apertura sul suo passaggio, e l'altra rivolta dalla parte opposta, egli metteva il capo nella prima, senti venire dall'altra, per lo fesso delle assacce ond'era connessa, senti venire una voce... una voce, giusto cielo! che egli avrebbe distinta in un coro di cento cantanti, e che con una modulazione di tenerezza e di confidenza ignota ancora al suo orecchio, articolava parole che forse in altri tempi erano state pensate per lui, ma che certamente non gli erano state mai proferite: "Non dubitate: son qui tutta per voi: non vi abbandonerò mai" » (*Fermo e Lucia*, p. 643). È giusto, si domanda, confrontare quest'ampia struttura parabolica tutta incastri e riprese, di cui neppure l'interiezione riesce a rompere la legatissima sequenza, col ritmo staccato della stesura ventisettesima? « Quando gli parve d'essere abbastanza lontano, pensò anche a levarsi d'attorno la causa dello scandalo; e, per far quella operazione senza essere osservato, andò a porsi in una stretta fra due capannucce, che avevano i dorsi volti l'una all'altra. Si china a sciorre i laccetti, e stando così col capo appoggiato alla parete di paglia dell'una delle capannucce, gli vien da quella all'orecchio una voce... Oh cielo! è egli possibile? Tutta la sua anima è in quell'orecchio: la respirazione è sospesa... Sì! sì! è quella voce!... "Paura di che?" diceva quella voce soave: "abbiamo passato ben altro che un temporale. Chi ci ha custodite finora, ci custodirà anche adesso" » (*I promessi sposi* 1827, p. 629). Qui non si tratta di correzione; si tratta di conversione in qualcosa d'altro. Sono, si può dire, due mani, due artisti diversi; che in *Fermo e Lucia* si avvicendano ancora, non più nella ventisettesima. Il Manzoni dei *Promessi sposi* è diventato l'uomo di garbo che non era, l'uomo di garbo che stende periodi con molte idee sottintese e preferisce raccontare fatti che dare giudizi. Quante cose suggestive, temerarie, vertiginose egli si è ringoiate, fino a diventare enigmatico, fino a farsi « delicato come un predicatore di corte », in quel processo di riassorbimento che lo ha condotto dalla narrazione *engagée* alla rappresentazione commentata.

Questo capitale mutamento della forma interna è particolarmente evidente nel nostro brano, tanto più che la situazione, a considerarla nel suo aspetto obbiettivo, resta identica. Si guardi come dall'iniziale « Or mentre », macroscopico annunzio della catastrofe, il moto sintattico incalzi ansiosa-

mente verso di essa, e gli stessi incastri e le stesse riprese non facciano che accrescere, rallentando e frastagliando il ritmo, quella tensione; sì che tutto è atteso, tutto è previsto in virtù di una tessitura linguistica anticipante, psicologicamente, le significazioni noetiche. Struttura periodica sì, ma tutt'altro che solenne e complessa, come l'attributo, convenzionalmente, ci fa pensare; sintetica in apparenza, in realtà analitica, e fatta vibrante per ossimoro sintattico; struttura nuova, più nuova, malgrado le apparenze, della *coupée* settecentesca, perché capace di articolazioni, modulazioni, profondità ignote alla secchezza di quella. Or che cos'è questo procedere legato, anzi costretto, per grandi benché mosse campate psicologico-sintattiche, su un unico piano del discorso, se non la presenza dell'autore, che narra, interpreta e tutto richiama ad un fuoco unico, esterno alla scena? Ne è riprova il fatto che il culmine melodico e lirico del brano non sta, in questa prima stesura, nelle parole di Lucia, ma in quelle che immediatamente le precedono e sono l'accordo intonante dello scrittore: «... una voce, giusto cielo! che egli avrebbe distinta in un coro di cento cantanti, e che con una modulazione di tenerezza e di confidenza ignota ancora al suo orecchio, articolava parole che forse in altri tempi erano state pensate per lui, ma che certamente non gli erano mai state proferite...».

Si guardi la versione dei *Promessi sposi*. Il fuoco, il centro di gravità del brano non è fuori della scena e dell'azione, ma dentro; e non è unico, ma si pluralizza nei vari momenti di essa. Al "legato" della prima partitura si sostituisce uno "staccato". Se qui la catastrofe non è anticipata sintatticamente né annunciata da richiami vistosi, è perché ogni fase dell'azione esiste in sé, anche se non solo per sé. D'altronde, la sapiente arte dell'interpungere e dell'andare a capo costituisce, nel Manzoni dei *Promessi sposi*, una chiara riprova del bisogno di scandire la rappresentazione nei suoi tempi, in modo che nessuno stinga sull'altro e ne resti contratto o appiattito. Ma questa puntualità, questo — come è stato equivocamente battezzato — realismo non implica un frammentismo tradotto in una tecnica divisionistica. Anche dove l'azione è più suddivisa, dove i processi interiettivi e di segmentazione sono più frequenti, le cellule sintattiche si compongono in un discorso organizzante, ricco di contrappunto ma privo di vulcanismi, e la rappresentazione, o i suoi episodi, entro una prospettiva giudicante. Si veda com'è annunciata la catastrofe del ritrovamento di Lucia: col mutamento, appena avvertibile, del tempo verbale dal passato al presente, logoro stilema del discorso narrativo, qui fattosi chiave per forza di contrappunto: « Si china a sciorre i laccetti... ». L'andante staccato dei *Promessi sposi* è una partitura armonizzata dall'alto, da un punto all'infinito, sì che tutte le parti compaiono in luce equa e si corrispondono provvidamente. Non per nulla a quel realismo si è dato l'attributo di "metafisico".

6. Sarebbe un peccato se il nuovo interesse per la forma esterna portasse a trascurare la forma che si dice interna. Sarebbe rinnegare, col negativo, l'apporto positivo della critica di contenuto: quel vichiano svisceramento della favola per estrarne l'etimo umano, quella storia ideale eterna condotta attraverso la poesia. L'antropologia desanctisiana o crociana non basta più a darci conto del fatto artistico; e respingiamo — anche a dispetto di reali coincidenze — la confusione tra tema poetico e biografia. Ma la critica stilistica più matura afferma e pratica — come suo fine pieno — l'analisi congiun-

ta delle due forme, proclamandosi critica integrale. Ebbene: anche rispetto alla forma interna il confronto delle tre redazioni conferma il processo evolutivo di quella esterna; con la differenza che la grossa, la vera conversione è una: da *Fermo e Lucia* ai primi *Promessi sposi*, *idest* dalla profusione di sé alla dissimulazione onesta. Si direbbe che *Fermo e Lucia*, oltre che un abbozzo, costituiscono anche il *journal dei Promessi sposi*; perché alla sua pagina par consegnato ciò che al poeta a tu per tu col suo lavoro veniva in mente, sia che attenesse all'opera organicamente, sia che l'opera stessa, potentemente viva, reagendo sull'autore, glielo suscitasse dentro. Una partita doppia in cui l' "avere" ci sembra raccolto in quelle digressioni o persecuzioni amare, ora mordenti ora solenni, dove traluce la scuola dei moralisti e degli oratori sacri francesi. Ma tutto ciò che i *Promessi sposi* potevano essere e non sono stati si può mieterne con larghezza. Brani di crudo, magari sguaiato realismo (Renzo gridante con la bava alla bocca [*Fermo e Lucia*, p. 110]; la cena della vecchia dell'Innominato [ivi, p. 349 seg.]; per non citare quello truce, tenebroso della storia di Geltrude), talvolta tuffato in atmosfere da romanzo nero, talvolta trasposto in chiave di compiaciuto tecnicismo (la specificazione della flora comasca nell'apertura del romanzo [*Fermo e Lucia*, p. 18], propagginata poi nella vigna di Renzo); psicologismo aggressivo, chirurgico (il rimprovero del padre guardiano al padre Cristoforo « balordo » [*Fermo e Lucia*, p. 115 seg.]); velati approcci con la passione e con la cattiveria; umorismo facile, quasi faceto, come nell'addio di Ludovico alle *ruvide lane*, al *mondo* e al *barbiere* (ivi, p. 68); *confessioni autobiografiche*; resti di antiche pompe; gusto insistente della notazione di costume, del ritratto, del colore. Per ognuno dei quali aspetti è stata trovata o può trovarsi una fonte, magari su indiscrezione dello stesso autore, magari in quel tristo Seicento da cui il Manzoni ha preso, se non altro, il gusto della citazione peregrina; e ne è stata indicata o può indicarsene la ripresa o lo sviluppo nella nostra letteratura posteriore. Il ritratto di don Valeriano-Ferrante: « ... capo di casa, ultimo rampollo di una famiglia illustre, che purtroppo terminava in lui, uomo tra la virilità e la vecchiezza, era di mediocre statura, e tendeva un pochetto al pingue, portava un cappello ornato di molte ricche piume, alcune delle quali spezzate al mezzo cadevano penzolini e d'altre non rimaneva che un tórso: sotto a quel cappello si stendevano due folti sopraccigli, due occhi sempre in giro orizzontalmente, due guancie pienotte per sé, e che si enfiavano ancor più di tratto in tratto e si ricomponevano mandando un soffio prolungato, come se avesse da raffreddare una minestra: sotto la faccia girava intorno al collo un'ampia lattuga di merletti finissimi di Fiandra lacerata in qualche parte e lorda da per tutto: una cappa di... sfilacciata qua e là gli cadeva dalle spalle, una spada col manico di argento mirabilmente cesellato, e col fodero spelato gli pendeva dalla cintura; due manichini della stessa materia, e nello stesso stato della gorgiera uscivano dalle maniche strette dell'abito, e un ricco anello di diamanti sfolgorava talvolta, nell'una delle due sudicie sue mani: talvolta; perché quell'anello passava anche una gran parte della sua vita nello scrigno d'un usuraio; e in quegli intervalli, Don Valeriano gestiva alquanto meno del solito » (*Fermo e Lucia*, p. 495); e il ritratto di donna Prassede « seduta su una gran seggiola con le mani posate e distese sui braccioli di qua e di là dei quali pendevano le maniche della zimarra di un damasco rabescato a fiori,... col volto imprigionato tra un cappuccio di taffetà nero che copriva la fronte, e una enorme lattuga che girava intorno alla gola e sul mento » (ivi,

p. 506); due ritratti come questi, tra la caricatura di un picaresco e la malizia di un Fra Galgario, sono stati, aimè, soppressi nella conversione, quando la sublimata tipicità dei personaggi li ha fatti parere un divertimento indebito.

Ma basterebbero questi due ritratti e l'esaminato ritrovamento di Lucia a farci sospettare che *Fermo e Lucia* non siano soltanto l'abbozzo e il *journal* dei *Promessi sposi*, ma anche un'opera a sé — non importa se incompiuta — da quelli diversa e scritta da un diverso artista; e a farci esprimere il rammarico già espresso a proposito della ventisetтана: che *Fermo e Lucia* siano stati considerati troppo poco per se stessi e troppo in funzione dei *Promessi sposi*. Neppur qui intendo negare il diritto alla comparazione; sostengo anzi che la comparazione, a cui, data la natura una e trina del romanzo, è difficile sottrarsi, dovrebbe, se condotta in modo rigoroso ed esauriente, individuare e porre nella giusta luce tanto i caratteri propri di ogni stesura quanto i mutamenti avvenuti nel passaggio dall'una all'altra. Ciò che impedisce una obbiettiva ricognizione in questi due sensi — statico e dinamico — dell'opera manzoniana è il non concepire il confronto che come gara eliminatória; conseguenza di una dicotomia estetica eretta a rigido principio critico.

Un esauriente confronto tra la forma interna di *Fermo e Lucia* e della ventisetтана porterebbe, credo, a conclusioni analoghe a quelle che scaturiscono dalla comparazione linguistica. Intanto i motivi fondamentali della ricerca e quindi dell'evoluzione manzoniana sui due piani non sembrano eterogenei. Al fastidio della parola *qua talis*, dell'oreficeria verbale, che condusse il Manzoni alla elaborazione di un sistema di segni funzionali, corrispose il fastidio del romanzo, dell'arte come finzione; il bisogno di uscire dalla favola e dal suo futile piacere, restando nella poesia; la volontà di sciogliersi da temi, modi, canoni secolari e prestigiosi (« Se noi inventassimo ora una storia a bel diletto, ricordevoli dell'acuto e profondo precetto del Venosino, ci guarderemmo bene dal riunire due immagini così disparate come quelle che si associavano nella mente di Fermo; ma noi trascriviamo una storia veridica; e le cose reali non sono ordinate con quella scelta né temperate con quella armonia che sono proprie del buon gusto; la natura e la bella natura sono due cose diverse » [*Fermo e Lucia*, p. 491]), di rompere con la tradizione, di espungere ciò che, con una presenza centrifuga e porosa, arrestasse l'attenzione del lettore, e far sì che ogni elemento corresse, ovvio ed essenziale, al suo centro di verità. Una conversione siffatta doveva trasporre in tutt'altra chiave la primitiva partitura: dal senso, potremmo dire, al *sop* senso; così come la progressiva convenzionalizzazione del linguaggio ne esaltava l'acme simbolica e noetica a spese della preziosità. Caso esemplare (e direi limite) di ciò è la biblioteca di don Ferrante; la quale in *Fermo e Lucia*, intonata dal suo pittoresco ritratto, che la precede immediatamente, si riduce, nonostante le intenzioni, ad un quadro di costume e quasi di genere, con solo qualche sentore d'equivoco e qualche scoperto intervento dell'autore. Tant'è vero che questi, alla fine, non bastandogli un don Ferrante macchietta e volendo elevarlo ad archetipo, ha sentito il bisogno di dichiararne il significato ideale in una postilla accolta tra le varianti: « Don Ferrante era quello che doveva essere, quello che sono sempre stati e saranno sempre gli uomini provetti i quali già da gran tempo hanno veduto dove stia la perfezione del sapere, hanno adottato un sistema e chiuso il numero delle loro idee. La loro avversione, i loro sospetti, le loro ire non sono già contra gli uomini nuovi, ma contra le idee nuove... » (*Fermo e Lucia*, p. 852). Postilla che non è interpretazione au-

tentica del don Ferrante presentato, ma proponimento di rimpastare un personaggio di alta tipicità: il nuovo don Ferrante, privo di ritratto e manovrato a doppio filo, dall'Anonimo e dall'Autore, cui il lettore può dare tutti i volti e tutti i significati, fuorché quello letterale.

La biblioteca convertita di don Ferrante è, nei *Promessi sposi*, 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. Un lettore sensibile avverte subito che non si tratta, non può trattarsi di una semplice canzonatura del peripateticismo seicentesco; che il senso vero è qui il soprasenso, ammiccato dall'autore con un mezzo tecnico che in questo brano ha la sua applicazione più concertata: un'ironia seria ed ilare, senza precedenti nella nostra tradizione, neppure in *Fermo e Lucia*, dove è acre, sanguinosa. Quell'ironia agisce sul piano tanto della forma interna che dell'esterna, con effetto analogo d'aggiungere le cose e puntare oltre le parole, portando temi e stilemi tradizionali scelti, come tali, di proposito, a risultati che li smentiscono. Ecco un altro aspetto della ricerca manzoniana: il nuovo ottenuto senza l'abolizione del vecchio, usando anzi il vecchio, ma guardandolo dall'altra sponda. È, tutto sommato, una sincronizzazione indiretta, che si attua senza sostituzione o alterazione di materia, mediante un mutamento di prospettiva, cioè del rapporto tra i motivi o stilemi traditi e il "fuoco" dell'autore. Si legga, in *Fermo e Lucia*, il noto passo sulla dottrina magica di don Ferrante: « Della magia aveva pure una cognizione più che mediocre, acquistata non già colla rea intenzione di esercitarla, ma per ornamento dell'ingegno, e per conoscere le arti così dannose dei maghi e delle streghe e potere così entrare a parte della guerra che tutti gli uomini probi e d'ingegno facevano a quei nemici del genere umano. Il suo maestro e il suo autore era quel Martino del Rio il quale nelle sue Disquisizioni magiche aveva trattata la materia a fondo, aveva sciolti tutti i dubbi e stabiliti i principj che per quasi due secoli divennero la norma della maggior parte dei letterati e dei tribunali, quel Martino del Rio che con le sue dotte fatiche ha fatto ardere tante streghe e tanti stregoni, e che ha saputo col vigore dei suoi ragionamenti dominare tanto sulla opinione pubblica, che il metter dubbio sulla esistenza delle streghe era diventato un indizio di stregoneria. A un bisogno don Valeriano sapeva parlare ordinatamente e anche luculentamente del maleficio amatorio, del maleficio ostile e del maleficio sonnifero, che sono i cardini della scienza, e conosceva i segreti dei consessi delle streghe, come se vi avesse assistito » (*Fermo e Lucia*, p. 497). La prima parte è un quadretto di costume, se non di genere, intonato su un'ironia elementare che non vale, nella seconda, a filtrare lo sprezzante giudizio sul secolo « professore d'ignoranza e dilettante d'enciclopedia » con cui l'autore entra in scena; giudizio non meno aperto, per quell'ironia posticcia, della condanna del popolo che promuoveva o tollerava i processi agli untori (*Fermo e Lucia*, p. 583). A che giova poi riprendere l'intonazione prima? A far sentire ancora di più il logoro di quei modi impiegati con sì indifesa confidenza, la durezza di quella modulazione; a scadere nel comico più ordinario, servito, com'era inevitabile, da una materia verbale non meno stanca e vischiosa, che sornuotano, per colmo di disgrazia, tessere dantesche.

La conversione è invece condotta con procedimento coperto, diffidente: i mezzi sono gli stessi, ma sapientemente graduati e scalati entro una prospettica distanza. È la tecnica dell'ironia concertata. Proprio a proposito della dottrina magica di don Ferrante, sentendo che l'argomento non offre margine

di sicurezza ad un'ironia metafisica in proprio, il Trascrittore l'affida all'Anonimo: se la veda lui, che vive nel mondo di don Ferrante. E l'Anonimo fa il dover suo, dandoci un impassibile sorriso sul volontario e frivolo asservirsi dell'umano sapere: « [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. Non c'è bisogno di dire che, in un tale studio, non aveva mai avuto 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. Ugualmente vaste e fondate erano le cognizioni di don Ferrante in fatto di storia... » (*I promessi sposi* 1840, p. 471 seg.). « Ugualmente vaste e fondate... »: l'ironia passa ora nelle mani del Trascrittore, conseguendovi la più divertita malizia; come in quel perfido passo sulla filosofia antica, che manca in *Fermo e Lucia*: « 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... » (ivi, p. 470); 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, se altre spie non bastassero, da quel *belli*, così felicemente (per chi sa che cosa *bello* può significare per il Manzoni) preferito, fin dalla prima edizione, alla variante *ingegnosi*. Ma subito dopo, scendendo da quel culmine, il Trascrittore passa le redini dell'ironia nelle mani di 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 » (ivi, p. 471). Ognuno vede quanto siamo lontani dalla grezza ironia che nell'abbozzo tiene tutto l'episodio sotto una luce fissa.

Questa tecnica permette al Manzoni d'impiegare impunemente i più consacrati stilemi; 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 si prenda l'elencazione, scandita dall'anafora e dal parallelismo, a conclusione dell'architettatissimo periodo sulle cognizioni di don Ferrante in fatto di filosofia naturale: cose che avrebbero mandato in visibilio il più arcigno maestro di retorica. L'interessante è che nell'abbozzo la *climax* è assai meno spericolata, l'elencazione contratta, minimizzata o (per rettificare il senso del tempo) in germe. Se, per un momento, ci immedesimiamo nell'arcigno maestro di retorica, non dirò entrambi, ma il secondo brano non può apparirci. Vediamo le premesse di quell'ottima *dispositio*, e non le troviamo mantenute; pregustiamo i *flexus* e i *nexus*, le iterazioni, gl'incisi, le riprese nell'ascesa della parabola; e quel digradare a cascata, attraverso una variante isocolia, di cui abbiamo nell'orecchio modelli egregi; ma deploriamo l'occasione sciupata. « Quanto alla storia naturale, non aveva a dir vero attinto alle fonti, e non teneva nella sua biblioteca, né Aristotele, né Plinio, né Dioscoride;

giacché come abbiám detto Don Valeriano non era un professore, ma un uomo colto semplicemente: sapeva però le cose 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» (*Fermo e Lucia*, p. 498). Tutt'altra cosa, ineccepibile, la conversione definitiva, che, lungi dal mutare lo schema della prima stesura, sretoricizzandolo, svolge tutte le risorse della sua *dispositio*. « 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... ». L'avvio par quasi lo stesso, con due invece di tre coordinate, che però là, stipate di notazioni pedanti e impacciate di adipe verbale, avevano una funzione logica, qui iterano uno stesso ritmo, come a prendere più forte lo slancio e a dirigere oltre l'attenzione del lettore. « ... Non di meno, con questa lettura, con le notizie raccolte incidentemente 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 nuovo crescendo a ritmo ternario, oltre che creare, con lo spiegamento di citazioni prestigiose, il clima del *parturient montes* mancato nell'abbozzo, inarca l'accumulato slancio, così superbamente da reggere, nella discesa epifanica, 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 » (*I promessi sposi* 1840, p. 471).

Ma, gettata la toga di Cornificio, dobbiamo domandarci perché il Manzoni, invece di dissolvere lo schema rettorico dell'abbozzo, lo ha portato alla fioritura estrema; perché lui, che tollerava la rettorica a patto che fosse « discreta, fine, di buon gusto », si è compiaciuto di questa, indiscretissima. Dove se n'è andato l'ideale della lingua parlata (sia pure dalle persone colte), della lingua non letteraria? O forse, nella biblioteca di don Ferrante, a fianco dell'Astrologia, della Magia e della Scienza cavalleresca, la Rettorica rivendicava un seggio? Qui, mi pare, sta la risposta: don Ferrante, letterato del secolo suo ed epistolografo all'Achillini, non poteva esser presentato che con la tecnica della sincronizzazione indiretta; quella stessa che consente al Manzoni di usare i luoghi più comuni, le frasi più fatte, isolandole dal contesto entro un castone di distacco o d'ironia. Nella biblioteca di don Ferrante la Rettorica, malgrado le apparenze, non regna; serve il ritmo, non rettorico ma poetico, che incalza oltre le clausole, i capiversi, i paragrafi, in riprese e concatenazioni maliziosissime; serve di veicolo a un'ilarità così eterea, così libera, che gode financo, preziosamente, di sé e della propria concertazione.

Questo, diciamo pure, preziosismo manzoniano è una conferma che la

prosa dei *Promessi sposi* costituisce un frutto letterario; letterario, anche se istituzionalizzato. Aveva ragione il Caix negando la fondatezza teorica del sistema della *tabula rasa*; aveva ragione di affermare che « la lingua, come l'arte, la scienza, la religione ed ogni manifestazione dello spirito umano, ha una tradizione, un'eredità che s'ingrandisce, si eleva, si perfeziona per il lavoro delle generazioni, e che noi possiamo svolgere, ampliare e modificare, ma non disconoscere, se non vogliamo tornare nell'infanzia ». Ma in pratica neppure il Manzoni, nonostante certi rigori della teoria, aveva applicato quel sistema; né certo era suo proposito, neppure in teoria, di impoverire e municipalizzare la cultura e la lingua italiana. Tanto poco municipale è la sua prosa, che in un linguaggio che avrebbe voluto coincidere con un dialetto i modi più municipali, se non siano, come accade soprattutto per quelli lombardi, ironizzati dallo scrittore, sanno troppo di natura. A malgrado o meglio in virtù delle sue contraddizioni il Manzoni è giunto al nuovo e importante risultato di creare una lingua letteraria che, sincronizzata direttamente o indirettamente con la norma istituzionale contemporanea e, per lo più, sovramunicipale, feconda l'attualità di questa con la tradizione e l'invenzione dell'autore, conseguendo una unità a più dimensioni.

— 7. È forse maturo il tempo per un commento stilistico dei *Promessi sposi*; per fare, con criteri odierni, ciò che Policarpo Petrocchi fece con la filologia manzonistica dell'età sua. Certo, poiché a tale commento occorre una accumulazione di reperti oggettivi, non fossero che statistici, attraverso ricerche meticolose e resistenti alla tentazione delle immersioni simpatetiche (che paiono e non sono l'“aperti sesamo” della difficile porta), non mancherà chi gridi al nuovo positivismo. Ma, a parte il fatto che tra la critica letteraria ed una filologia e linguistica capaci non solo di rispettare, ma di servire la poesia, corre oggi una collaborazione vitale, gli esemplari saggi stilistici sui *Promessi sposi* di un nostro eminente critico, né positivista né alunno delle scuole di stilistica anagrafate, e fra di essi — giacché parliamo di accertamenti positivistici — quello appunto sulle scelte manzoniane tratte dal vocabolario milanese del Cherubini, ci additano quali frutti, a saper fare, può produrre questo nuovo senso di indagine.

Personalmente io ritengo che una analisi stilistica integrale, cioè della forma interna ed esterna, e diacronica oltre che sincronica, sia oggi la più idonea a farci ripercorrere la via del formale trovarsi del Manzoni, a darci ragione di tutto ciò di cui si può chiedere ragione, fino al punto senza condizioni, fino al *nefas* della Grazia. Diacronica, ho detto, oltre che sincronica; e penso che un commento anche diacronico non può sorprendere oggi che l'opera d'arte è vista non solo come motore immobile, come stella polare dell'interprete, ma come essenza germinativa che cerca la propria forma o, se si vuole, come forma che si cerca dentro il suo tempo; oggi che la filologia testuale è giunta ad ammettere un apparato che serva a ricostruire non solo il testo originale, ma le fasi del suo farsi: apparato che Lanfranco Caretti ha proposto appunto di chiamare diacronico. E tale è quello dei *Promessi sposi* editi da Chiari e Ghisalberti.

GIOVANNI NENCIONI