



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

Dottorato di ricerca in Scienze della Persona e della Formazione

Ciclo XXXIII

S.S.D: L-FIL-LET/10, L-FIL-LET/11, L-FIL-LET/12

**«Il bello era sentirlo raccontare le sue avventure»:
un romanzo da ascoltare**

Tutor: Ch.mo Prof. Pierantonio Frare

Coordinatore: Ch.ma Prof.ssa Antonella Marchetti

Tesi di Dottorato di: Margherita Borghi

Matricola: 4713199

Anno Accademico 2019/2020

«Il bello era sentirlo raccontare le sue avventure»: un romanzo da ascoltare

Premessa	3
Parte prima: un'opera da ascoltare	8
Breve premessa	9
1. L'oralità e l'ascolto (l'auralità) nel romanzo	13
1.1 Lettura e letture ad alta voce	13
1.1.1 La lettura ad alta voce nel tempo	13
1.1.2 <i>I promessi sposi</i>	24
1.2 Per un libro da ascoltare	31
1.2.1 Quali definizioni per il romanzo?	31
1.2.2 L'importanza della voce	37
1.2.3 Parola scritta e parlata: «un rapporto inquieto»	50
2. Narrazione e ri-narrazione	66
2.1 Narrare per conoscersi	66
2.1.1 Narrazione: l'autoconsapevolezza nella relazione	67
2.1.2 Narrazione come strumento di unità: un romanzo per tutti e la lingua dell'uso	77
2.2 «Osservarne le mosse, ascoltarne i discorsi, poi mettere in carta e rileggere»: il procedimento del racconto nel racconto nei <i>Promessi sposi</i>	85
2.2.1 Una proposta di classificazione	89
2.2.1.1 Gli interventi e le mediazioni del narratore	90
2.2.1.2 Le parole dei personaggi	99
Parte seconda: avvincente e memorabile	107
Breve premessa	108
3. Sul piano della struttura: varietà per l'attenzione e formularità per la memoria	113
3.1 Vario e organico allo stesso tempo	113
3.1.1 «Vincere la noia con la varietà»	113
3.1.2 Per una «metrica del racconto»	119
3.1.2.1 <i>Capitoli 1-10</i> : la prima macrosezione e la digressione su Gertrude	121
3.1.2.2 <i>Capitoli 11-19</i> : la seconda macrosezione e la prima «pausa narrativa»	125

3.1.2.3	<i>Capitoli 20-27</i> : la terza macrosezione e la seconda “pausa narrativa”	129
3.1.2.4	<i>Capitoli 28-38</i> : la quarta macrosezione e l’ultima “pausa narrativa”	134
3.1.3	Le descrizioni paesaggistiche e gli <i>addii</i> ai monti	141
3.2	Ripetizione formulare	149
3.2.1	«Ora mi conosco, comprendo chi sono»: un esempio di “scena tipica”	152
3.2.2	«Così detto, si mosse; e don Abbondio gli andò dietro»: un esempio di formula	173
4.	Sul piano della parola: ritmo per l’attenzione e ripetizione per la memoria	183
4.1	Ritmo, numero e leggibilità	183
4.2	Gli strumenti della retorica	197
4.3	Ripetizione di suoni, di parole, di strutture	202
4.3.1	Figure dell’omofonia	208
4.3.2	Ripetizione di parole e di strutture	215
	Conclusion	229
	Riferimenti bibliografici	230

Premessa

Questo lavoro nasce dalla riflessione su un aspetto della fruizione dei *Promessi sposi* che rende il romanzo un *unicum* nella letteratura italiana: fin dai suoi esordi, il testo è stato letto ad alta voce e ascoltato nelle più svariate occasioni. Esistono numerose testimonianze, sia coeve alla pubblicazione, sia successive, di lettura e di ascolto del romanzo manzoniano, in famiglia, in pubblico, o, con una pratica diffusa ancora oggi, a scuola e in radio. Da qui è nata l'idea di indagare se esistano, e quali siano, aspetti del testo che lo rendono particolarmente adatto all'ascolto. Conseguenza diretta dell'*ascoltabilità* del romanzo può essere, poi, la sua caratteristica *memorabilità*, grazie alla quale episodi e intere porzioni di testo si imprinono facilmente nella mente dei lettori-ascoltatori, e vengono ricordati a lungo.

La tesi si compone, dunque, di due sezioni, tra loro interconnesse, ma dedicate l'una, in modo più specifico, al primo aspetto in questione, l'*ascoltabilità*, l'altra al secondo, la *memorabilità*.

Nel primo capitolo si è posta l'attenzione sul rapporto tra *I promessi sposi* e la lettura ad alta voce. Si è partiti da una breve panoramica sulla storia della letteratura orale e da una riflessione sul forte legame che, in ogni tempo, in ogni società e in ambiti diversi (le piazze, il monastero, le fabbriche, le celebrazioni liturgiche), la lettura ad alta voce ha intrattenuto con la cultura popolare. Osservando, dunque, più da vicino la realtà dei *Promessi sposi*, si sono raccolte alcune testimonianze di lettura ad alta voce del romanzo, sia private sia comunitarie: tra le più significative figurano certamente quelle legate agli intellettuali di Viesseux e alla loro cura per la diffusione della cultura anche tra gli strati più umili della popolazione. Qui emergono fortemente l'adeguatezza del romanzo manzoniano alla lettura a voce alta e la sua facilità all'ascolto, date dalla presenza di una lingua semplice e viva, e da una struttura pensata per essere ricordata da tutti. Non è da escludere che Manzoni, come si vedrà, abbia avuto accesso ad alcuni trattati a lui contemporanei dedicati proprio all'arte declamatoria e alla composizione di testi pensati per la lettura ad alta voce. In effetti, lui stesso pare aver cercato, nella revisione del romanzo, di approdare a una lingua che risultasse più fluida e più efficace se sottoposta a lettura vocale (la riflessione su questo aspetto è scaturita in particolare dalla lettura della lettera ad Alfonso della Valle di Casanova, collocata tra gli scritti linguistici manzoniani editi).

Poste queste premesse, il focus dell'indagine si è spostato sulla presenza e sul ruolo della *viva voce* nel testo del romanzo stesso e nella concezione che il suo autore aveva dell'opera, da lui spesso definita *cantafavola*, *favola*, *filastrocca*, *tiritera*: tutti termini legati alla

dimensione dell'oralità. La voce, poi, è elemento fondamentale nella costruzione del testo, a partire dalle numerose descrizioni che il narratore accosta ai dialoghi dei personaggi sottolineando *come* le parole vengono proferite, con che tono, con che inflessione, con quali aspetti paralinguistici che il testo scritto non può rendere adeguatamente, quasi a fornire a un eventuale lettore le istruzioni interpretative per la messa in voce. Così, si è illustrato il modo in cui anche il narratore spesso si rivolge ai suoi lettori ipotetici come ai partecipanti a un vero e proprio dialogo. Infine, sempre a sottolineare l'importanza fondamentale della voce, si è visto come il suono delle parole pronunciate (o di rumori, intesi come voci) riesca a ottenere effetti forti sui personaggi che le ascoltano, sia concretamente sia in dialoghi interiori.

Non si è potuto omettere, in chiusura di questo primo capitolo, un riferimento al rapporto inquieto tra la parola parlata e quella scritta, che nel romanzo è costantemente messo in evidenza, e al costante invito dell'autore-narratore alla riflessione sull'uso che si adotta per entrambi i mezzi di comunicazione; il quale, in definitiva, può renderli positivi e utili alla crescita e alla comunicazione tra i personaggi, o fuorvianti e dannosi per questi ultimi.

Nel secondo capitolo l'analisi ha cercato di mettere in luce l'importanza della narrazione orale (e dell'ascolto di narrazioni) nel romanzo, come fondamento della sua struttura (la storia stessa è presentata come un insieme di racconti riportati) e come elemento che accompagna le vicende e la crescita dei personaggi. È emersa, così, l'importanza della narrazione come strumento per conoscere meglio sé stessi e per confermare la propria identità e quella della comunità di cui si è parte. Si è approfondito il concetto di *ricoscimento* di sé nella narrazione altrui, con riferimento alle teorie cognitive dello *schema* e dello *script*, che rendono l'uomo un essere narrante e narrativo. D'altra parte narrare sé stessi serve a cercare conferma della propria esistenza e del proprio essere, all'interno di un dialogo, ovvero di una relazione, con l'altro: in un romanzo di formazione di coppia come *I promessi sposi* questa dinamica di conoscenza e di crescita è indispensabile. Così, è ugualmente imprescindibile anche il riferimento all'importanza della lingua scelta da Manzoni per la scrittura del romanzo, poiché esso è stato pensato come strumento di diffusione di una lingua unica per la nazione italiana, un tramite, quindi, per accrescere l'unità nazionale con la padronanza della lingua comune. Emerge, in questo modo, l'immagine di un'opera che non solo è il risultato, nella finzione romanzesca, dell'unione di diverse narrazioni ascoltate; ma che è anche un'opera che si presta all'ascolto, divenendo accessibile a chiunque e proponendo un modello di lingua che sia davvero *per tutti*. Si afferma l'idea di una lingua adatta alla comunicazione in ogni

ambito e tra tutte le persone della nazione, uno strumento che crei e confermi l'identità comunitaria di coloro che l'hanno imparata e che possono usarla consapevolmente.

Nella seconda parte del secondo capitolo, quindi, si è voluto approfondire il meccanismo con cui il procedimento, così importante, del racconto orale nel racconto si attua nel romanzo, proponendo una semplice classificazione di tali narrazioni, diverse per tipologia e per posizione nella gerarchia dei livelli testuali: sulla base della distinzione tra le diverse categorie narratologiche di discorso (diretto, indiretto, indiretto libero), è dunque emersa la complessità dei piani sui quali Manzoni ha disposto e interrelato queste narrazioni nella narrazione, talvolta affidata alla mediazione del narratore, talvolta alla voce diretta dei personaggi nei dialoghi.

Passando alla seconda sezione del lavoro, dedicata alla *memorabilità* dei *Promessi sposi*, dopo numerose letture del romanzo si sono individuate due particolari caratteristiche, opposte e complementari tra loro, che ne faciliterebbero il ricordo: la varietà e la ripetizione, anch'esse diversamente declinate nei vari livelli del testo.

Il capitolo terzo si concentra sulla ricerca di tali caratteristiche a livello testuale più ampio, ovvero nella struttura narrativa del romanzo e nelle connessioni tra le sue parti. Individuato il concetto di «unità minore», relativo all'epica classica, e inerente all'alternarsi di toni e di stili per non perdere l'attenzione del lettore-ascoltatore, si è verificata la presenza di una simile dinamica anche nei *Promessi sposi*. L'attenzione poi si è spostata sui passaggi tra i capitoli del romanzo, nei quali si è individuata la tendenza a lenire le cesure tra un capitolo e l'altro, con una sorta di *enjambement narrativo* che si attua in diverse forme, per far sì che un eventuale ascoltatore possa mantenere saldo il filo della narrazione anche riprendendone l'ascolto a distanza di tempo (e non potendo, in questo caso, tornare indietro a rivedere quanto successo in precedenza). Infine, si è individuato un ulteriore ausilio alla memoria di chi ascolta nella presenza di richiami tra le diverse descrizioni paesaggistiche presenti nel testo, e spesso poste a cavallo tra una sezione e l'altra della narrazione; in particolare, si è parlato di *isotopia dell'addio* in relazione ai numerosi passaggi in cui questa tematica si presenta, con modalità sempre diverse a seconda del personaggio che dice addio, ovviamente, ma anche con evidenti richiami tra un punto e l'altro del romanzo, a supporto della memoria del lettore-ascoltatore.

Un'ulteriore osservazione sugli strumenti della memorabilità si è resa necessaria, in questo capitolo, quando si è individuato il riproporsi, seppur in modo sempre leggermente diverso, di *scene tipiche* all'interno del testo, in una sorta di ripetizione di tipo formulare: la dinamica che si ripresenta a cadenza quasi regolare in ciascuna sezione del romanzo è

quella, basilare del resto anche nel fondamento tematico dei *Promessi sposi*, della conversione, del mutamento interiore che porta un personaggio alla scoperta di un nuovo sé, attraverso la relazione con l'altro: Lodovico-padre Cristoforo, Gertrude (per contrasto, in questo caso), l'innominato, Renzo, affrontano un percorso simile per molti aspetti, che nel testo viene in effetti rappresentato con stilemi comuni. Infine, sempre di formula si tratta (anche se a livello di sintagma e non di scena) riguardo alla ricorrenza di espressioni relative al concetto di «muoversi» e di «seguire», anch'esse strettamente legate al tema del cambiamento nella relazione: di questo tratta il paragrafo conclusivo del terzo capitolo.

Il quarto e ultimo capitolo è dedicato ancora ai concetti di varietà e di ripetizione, ma in questo caso l'analisi si è focalizzata sulle dimensioni morfo-sintattica e retorica del testo. In prima istanza è risultato molto utile il riferimento al concetto di *numero*, che, come il *metro* in poesia, è l'elemento fondativo della presenza di *ritmo* nella prosa: di numero si parla in molte opere della retorica classica, ma anche in alcuni dei trattati coevi a Manzoni (alcuni già incontrati nel primo capitolo), dedicati all'arte oratoria e declamatoria. In questa prima parte dell'analisi, dunque, si è potuto correlare i concetti di *ritmo* e di *numero* al concetto di *leggibilità* del testo, grazie ai lavori di Gian Luigi Beccaria sull'*unità melodica* nella prosa letteraria italiana, anche manzoniana in particolare, e sulla *legge del sette ± due* per la memoria a breve termine formulata da George Miller, e applicata ad alcuni testi della nostra letteratura da Emilio Matricciani: sulla base di questi studi, si è estesa l'analisi ad alcuni specifici brani del romanzo manzoniano, nella sua prima redazione, il *Fermo e Lucia*, e nella Quarantana, indagando una possibile evoluzione della costruzione sintattica in direzione di una maggiore leggibilità e conseguente memorabilità. Ci si è quindi addentrati ancor più nel testo, scegliendo alcuni brani dal carattere più spiccatamente lirico o oratorio, e osservando alcune specifiche figure della ripetizione in essi presenti (facendo riferimento alla classificazione di Heinrich Lausberg). A questo punto, però, prima di procedere, si è resa necessaria una precisazione sulla compatibilità tra il ricorso di Manzoni agli strumenti della retorica nella stesura del romanzo e il suo eterno lavoro sulla lingua dell'Uso: si sono evidenziate, dunque, alcune strategie che lo scrittore adotta per “mediare” il suo ricorso a tali strumenti senza tradire la sua aderenza all'Uso. Si è potuto, così, proseguire, partendo dalle figure relative alla ripetizione di singoli suoni o alla creazione di catene foniche, e in questo contesto si è accennato agli studi di ambito strutturalista e semiologico sulle implicazioni semantiche date dai singoli suoni che compongono le parole, ulteriori rispetto al significato specifico del termine che li contiene. È stato imprescindibile anche, qui, il confronto con le più recenti letture del testo degli *Inni sacri* (quella proposta da Frare, *in primis*), poesia pensata da Manzoni per la recitazione

durante le funzioni liturgiche – e con successo, se si pensa che tutt’oggi alcuni brani degli *Inni* sono inseriti nella liturgia ambrosiana. L’ultima porzione dell’analisi è stata dedicata alle figure relative alla ripetizione di parole e di strutture: qui si sono aperte riflessioni ben più ampie sul significato di fondo del periodare manzoniano, partendo da una apparente concezione dualistica della realtà per giungere alla conferma del suo superamento tramite il riconoscimento del meccanismo, fondamentale per comprendere la visione del mondo di Manzoni, della *correctio*.

La ricerca, come verrà ribadito in sede conclusiva, ha prodotto risultati apprezzabili, utili spunti di riflessione per un approccio nuovo al testo dei *Promessi sposi*. Il romanzo, infatti, si presta da sempre a essere osservato e studiato da innumerevoli punti di vista, e anche quelli della resa del testo se sottoposto all’ascolto e della sua forza sulla memoria, sembrano adattarsi bene all’opera.

Parte prima: un'opera da ascoltare

La sua conversazione era semplice, piacevole, piena di bontà e di arguzia;
a sentirlo parlare pareva di leggere i Promessi Sposi.

(Giovanni Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù*, Milano, Cogliati, 1904, p. 660)

Il sentimento della finitudine è il sentimento di avere una vita soltanto. Ma a questo servono le storie: a moltiplicare la vita, a metterla in relazione con la sua infinità. Sono vascelli per varcare confini. Esse leniscono il sentimento della finitudine perché possono rappresentare ciò che non è più, ciò che è altrove e ciò che è soltanto possibile nel regno della fantasia, e perché di ogni cosa che è raccontata mostrano i nessi con molteplici altre. Ma soprattutto per questo: perché narrare è mettere una storia in comune con altri e narrando, pur senza negarli, trascendiamo i confini che delimitano la nostra singolarità.

(Paolo Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 37)

Consolatoria ha da essere [l'arte] anche nel senso che è il tramite per cui circolano talune verità consolanti, proprio attraverso formule che sono l'espressione del popolo: – il dolore che ce n'è per tutto, ma purifica e redime; il Signore che non turba mai la gioia de' suoi figli se non per darne loro una più grande; i guai che vengono addosso anche a non andarli a cercare, ma la fiducia in Dio li raddolcisce e rende utili per una vita migliore. – E poi tutti gli altri valori, umani e religiosi e morali, e universali pei quali il Manzoni diviene veramente un poeta cattolico – universale – e il suo romanzo un'altra *Divina Commedia*. Sicché, concludendo il discorso, ci auguriamo che questo libro di religione e di popolo, assunto nelle divine trasfigurazioni dell'arte, sia veramente donato al popolo, gli sia distribuito e letto nelle nostre adunanze e scuole e chiese. Il popolo ci sentirebbe dentro la sua voce: s'accorgerebbe che qualcuno gli ha portato via il sentimento del cuore e le parole di bocca; e ci si appassionerebbe. E mi piace pensarla, questa nostra umile gente, pienamente adunata intorno ai pulpiti, nella penombra delle basiliche, intenta alla lettura che solleva e consola.

(Cesare Angelini, *Il dono del Manzoni*, Firenze, Vallecchi, 1924, pp. 93-94)

La narrazione è una pratica che, dagli albori della storia umana, ha contribuito al crearsi e al rinsaldarsi delle prime comunità sociali: non a caso, è una delle prime facoltà che l'*homo narrans*, fin dal Paleolitico, ha sviluppato, parallelamente all'uso del linguaggio e al domesticamento del fuoco, della flora e della fauna. Le prime narrazioni avvenivano per immagini (si pensi all'arte rupestre, per esempio) e attraverso i racconti trasmessi oralmente. Così sono nati i miti e le leggende, con cui gli uomini hanno cercato di rispondere alle loro domande esistenziali e che sono state la base per la creazione di una tradizione, una storia della comunità, e di un insieme di norme che regolassero il vivere sociale. *Narrare* e *narrar-si* sono dunque due azioni radicate in profondità nella storia e nell'essenza umana, poiché sono i principali strumenti grazie ai quali l'uomo può condividere le proprie esperienze e trarre insegnamenti da quelle altrui: grazie alla narrazione è possibile conoscere sé stessi, verificare e confermare la propria identità; ed è possibile diventare e sentirsi parte di una comunità che conosce e tramanda le stesse storie e le stesse memorie. L'importanza della narrazione orale è valida ancora oggi, nonostante con il tempo si sia ormai estesa a tutti, o quasi, la capacità di leggere autonomamente storie e racconti, senza doversi per forza prestare all'ascolto di altri per conoscerli. Come scrive Aidan Chambers, infatti,

Barzellette, aneddoti personali, pettegolezzi, sono tutte narrazioni che raccontano ciò che le persone fanno, come lo fanno e perché lo fanno. Sono parte di una tradizione orale [...] dalla quale si sono sviluppate tutte le diverse forme di letteratura – poesia, racconti in prosa, drammi – come pure la storia e la biografia, la religione e la filosofia: cioè tutti i modi in cui usiamo il linguaggio immaginativo per raccontarci l'un l'altro la storia della vita umana cercando di darle un senso.

Questo è vero per la storia dell'intera umanità ed è vero anche per ogni singolo essere umano. E ognuno di noi attraverso la storia della propria vita esprime anche la storia dell'intera umanità.

Ognuno di noi arriva alla letteratura attraverso il racconto di storie ad alta voce. [...]

Il nostro approccio alla lettura di letteratura è profondamente radicato in questa esperienza di racconto orale, nel nostro bisogno di storie, nella nostra comprensione dei suoi modi e dei suoi mezzi. Filastrocche e racconti, storie della tradizione popolare e fiabe, miti e leggende si trasmettono da una persona all'altra: tutto questo ci aiuta a formarci come lettori.¹

La pratica della lettura, del resto, che ha preso piede nel tempo con il fissarsi per iscritto delle narrazioni, originariamente si svolgeva prevalentemente ad alta voce, prendendo le forme di una narrazione orale, solo mediata dallo strumento scritto. A voler ben guardare, la lingua reca molte tracce di questo. Il termine italiano *leggere*, ad esempio, deriva dal latino *lego*, ed è affine al suo omofono greco, λέγω. Quest'ultimo è usato nel significato di *raccogliere* o di *dire*: implica un tipo di azione ricettiva nel primo caso ed espressiva nel

¹ AIDAN CHAMBERS, *Il lettore infinito. Educare alla lettura tra ragioni ed emozioni*, Modena, Equilibri, 2015, pp. 64-65.

secondo. La stessa duplice accezione è presente anche in latino, dove, accanto al meno frequente *declamare ad alta voce*, il significato proprio di *legere* è quello di *raccogliere*; e quest'ultimo significato si ripresenta anche in italiano passando per *colligo*, composto di *lego* in latino, da cui il nostro *collezionare*, ovvero appunto *raccogliere e conservare*. Del resto, basta consultare qualche vocabolario della lingua italiana alla voce *leggere*, per accorgersi che sia l'azione di raccogliere con la vista gli elementi di un testo, sia il successivo, eventuale, pronunciarli ad alta voce sono riconducibili alla lettura. Il Vocabolario Treccani, alla prima accezione della parola riporta:

Scorrere con gli occhi sopra un testo scritto o stampato, per riconoscere i segni grafici corrispondenti a determinati suoni, e formare così, mentalmente o pronunciandole, le parole e le frasi che compongono il testo stesso.²

Così, anche il Gradit propone, come prima accezione:

scorrere con la vista i caratteri della scrittura distinguendo i suoni rappresentati dalle lettere e comprendendo più o meno completamente il significato di parole e frasi.³

E più avanti aggiunge anche la possibilità insita nella lettura di «pronunciare a voce alta un testo per comunicare ad altri il contenuto»⁴.

Una riflessione analoga a questa è proposta da Mary Carruthers nel suo lavoro sul rapporto tra lettura, pensiero e memoria:

En latin, le concept même de lecture est fondé sur la notion de «réunion», le verbe latin *legere*, «lire», ayant comme sens de base «ramasser, rassembler en cueillant, en arrachant, en tirant, et ainsi de suite». Le verbe grec *lego* avait une gamme de significations similaire, depuis «poser» quelque chose jusqu'à «mettre en ordre», d'où «réunir, cueillir», «relater», «parler à propos».⁵

È noto che in antichità la pratica della lettura era per lo più svolta ad alta voce (la lettura silenziosa esisteva, ma era scarsamente diffusa) e rivolta quasi sempre a un pubblico che ascoltava. Anche in questo caso, come messo in evidenza da Jesper Svenbro, la lingua lo dimostra:

nella loro maggioranza i verbi greci significanti “leggere” testimoniano con insistenza la prassi di una lettura oralizzata, legata indubbiamente al fatto che si leggeva normalmente poco e senza facilità, ma soprattutto alla valorizzazione estrema del logos sonoro.⁶

² *Lèggere*, in *Vocabolario online*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, voce disponibile all'indirizzo <https://www.treccani.it/vocabolario/leggere/>.

³ TULLIO DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, vol. 3, Torino, UTET, 1999, pp. 918-919.

⁴ *Ivi*, p. 919.

⁵ MARY CARRUTHERS, *In memoriae suæ bibliotheca. Lecteurs et art de la mémoire dans l'Occident médiéval*, in *Des Alexandries*, vol II. *Les métamorphoses du lecteur*, a cura di LUCE GIRARD e CHRISTIAN JACOB, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001-2003, pp. 221-232, qui p. 226.

⁶ JESPER SVENBRO, *La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di GUGLIELMO CAVALLO e ROGER CHARTIER, Bari, Laterza, 2009, pp. 3-36, qui p.

Quindi, necessariamente,

La lettura espressiva condizionava a sua volta la *scrittura* letteraria, che, proprio in quanto destinata ad essere letta abitualmente a voce alta, esigeva pratica e stile propri dell'oralità.⁷

Lo stretto legame che intercorre tra scrittura e oralità, comunque, si è perpetuato nel tempo, anche dopo il tramonto delle civiltà antiche e l'affermazione della lettura silenziosa. Infatti, ancora oggi

La scrittura vive di continui rapporti con l'oralità: da questa attinge in continuazione temi, motivi, moduli, a questa tende in definitiva, in molte sue direzioni, e solo in alcune delle sue rappresentazioni può considerarsi del tutto autonoma: negli aspetti più scritturali, per esempio, la burocrazia, la diegesi. [...] Per altro verso, l'oralità non è categoria autonoma, simmetrica e inversa rispetto alla precedente: "non scrittura" non vuole dire automaticamente "verbalità" senz'altre aggiunte.⁸

Del resto, scrive Walter Ong,

Fin dall'antichità, e ancora per tutto il corso del XVIII secolo, molti testi letterari, anche se composti per iscritto, erano comunemente destinati ad essere recitati in pubblico, in origine dall'autore stesso. Leggere ad alta voce in famiglia o in altri piccoli gruppi era un'attività ancora comune all'inizio del XX secolo, prima che la cultura elettronica mobilitasse questi gruppi intorno alla radio e alla televisione.⁹

Dunque,

La tradizione orale e quella scritta erano dunque da sempre fuse nello spirito dei narratori e delle narratrici in un unico modo di comunicazione.¹⁰

Anche la lettura, specie se ad alta voce, diviene, così, uno strumento di condivisione di esperienze tra uomini al pari della narrazione orale:

La dimensione dell'esperienza umana è, in fondo, al centro di ogni produzione letteraria e, come tale, entra in risonanza con l'esperienza del lettore in un rapporto di scambio: la lettura si serve del mio bagaglio esperienziale per prenderne materiali utili alla comprensione di quello che sto leggendo e allo stesso tempo la lettura arricchisce la mia esperienza di elementi nuovi. [...] Esiste dunque un rapporto dall'esperienza al testo e un rapporto dal testo all'esperienza, ma esiste un terzo tipo di rapporto tra testo narrativo ed esperienza e si ha

12. L'argomento è approfondito da Svenbro anche in *La lecture à haute voix. Le témoignage des verbs grecs signifiant «lire»*, in *Phoinikeia grammata. Lire et écrire en Méditerranée*, a cura di CLAUDE BAURAIN, CORINNE BONNET e VÉRONIQUE CRINGS, Liège-Namur, 1991, pp. 39-48.

⁷ GUGLIELMO CAVALLO, *Tra «volumen» e «codex»*. *La lettura nel mondo romano*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. 37-69, qui p. 49. Sulle tappe del passaggio «da una cultura orale a una cultura compiutamente scritta» (CAVALLO, CHARTIER, p. XV), si può fare riferimento anche a LUIGI ENRICO ROSSI, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di GIUSEPPE CAMBIANO, LUCIANO CANFORA e DIEGO LANZA, vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, cap. 1, *La polis*, Roma, 1992, pp. 77-106.

⁸ GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in "Letteratura italiana. Volume secondo: Produzione e consumo", a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1983, pp. 25-101, qui p. 100.

⁹ WALTER ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 220.

¹⁰ RUDOLF SCHENDA, *Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa* (traduzione dal tedesco di ITALO SORDI), in «La Ricerca Folklorica», n° 36, *Leggende. Riflessioni sull'immaginario*, ottobre 1997, pp. 13-24, qui p. 14.

quando, per una piacevole coincidenza, ciò che viene raccontato “mette in parola” la nostra esperienza, rappresenta cioè qualcosa che abbiamo vissuto o pensato e ce lo “spiega”.¹¹

Inoltre,

Una delle caratteristiche fondamentali della lettura ad alta voce è la condivisione di un’esperienza. Coloro che leggono insieme sentono di appartenere a una specie di comunità, perché non c’è niente che unisca più della condivisione delle proprie esperienze immaginarie. E sperimentano anche una vicinanza fisica, perché la lettura ad alta voce è fondamentalmente un’attività familiare.¹²

Leggendo *I promessi sposi* ci si accorge che il testo è particolarmente connesso ai concetti di *oralità* e di *narrazione*, su due fronti diversi, ma al tempo stesso legati tra loro. In primo luogo, nella finzione romanzesca, la storia nasce come un insieme di racconti che l’Anonimo ha sentito, raccolto e messo per iscritto. La fonte principale è Renzo, ma ce ne sono anche di secondarie, delle quali almeno una è nota (se si pensa al notaio criminale). Inoltre, nel testo, la pratica del racconto è molto presente, in diverse forme: i personaggi si raccontano continuamente (anche scrivendosi, talvolta), ricevono notizie e sentono voci sulle vicende altrui. Si tratta davvero di un continuo raccontare e raccontarsi, ascoltare e ascoltarsi, azioni che contribuiscono in modo decisivo alla formazione interiore dei protagonisti. In secondo luogo, la lingua scelta da Manzoni per l’opera è frutto di un’instancabile e appassionata ricerca: nelle intenzioni dell’autore, essa dev’essere *per tutti*, affinché possa essere adottata concretamente nella comunicazione e possa farsi strumento che crei e confermi l’identità comunitaria di coloro che l’hanno imparata e che possono usarla consapevolmente. Nei due capitoli seguenti si approfondiranno questi aspetti, dando spazio agli snodi complessi che il percorso dell’oralità e della lettura ad alta voce possono mostrare, se accostati alla lettura dei *Promessi sposi*.

¹¹ FEDERICO BATINI, *Leggere ad alta voce. Metodi e strategie per costruire competenze per la vita*, Firenze, Giunti Scuola, 2019, p. 19.

¹² CHAMBERS, *Il lettore infinito*, p. 79.

Capitolo 1

L'oralità e l'ascolto (l'*auralità*) nel romanzo

1.1 Lettura e letture ad alta voce

1.1.1 La lettura ad alta voce nel tempo

La lettura ad alta voce di testi letterari alla presenza di un pubblico parzialmente o totalmente non alfabetizzato era praticata e coltivata fin dall'antichità. A partire dal Rinascimento gli ambienti borghesi di città accolgono l'uso di corte dell'intrattenimento in gruppi amicali e fanno ricorso nei salotti alla lettura ad alta voce dei più recenti prodotti letterari. Gli appartenenti ai ceti inferiori a partire da quest'epoca ma soprattutto nel XVIII e XIX secolo, si incontrano in riunioni serali ("veilleé", "filò", "stalla"), in case private che assumono preferenzialmente il carattere di luogo di diffusione della narrativa popolare. In queste riunioni si leggeva a voce alta [...] sia da almanacchi che da giornali o da testi popolari destinati specificamente alle "veglie". Uno sguardo a qualche autobiografia del XIX secolo mostra che la lettura in comune deve essere considerata come un passatempo molto diffuso. Altrettanto importante per la diffusione di racconti da testi popolari sono le osterie e le locande, che sono il luogo deputato per eccellenza per la diffusione orale di storie lette o sentite leggere.¹³

Così Rudolf Schenda riassume la storia della lettura ad alta voce nel mondo Occidentale, mettendo in evidenza l'importanza fondamentale che l'oralità da sempre riveste nella cultura letteraria. Se in tempi antichi la letteratura si tramandava solo oralmente (basti pensare all'epica classica o alla tradizione biblica), con la nascita della scrittura letteraria si è diffusa la pratica della lettura ad alta voce di numerose opere che erano inaccessibili ai più per la scarsità dei volumi in circolazione e per il diffuso analfabetismo: questo tipo di diffusione e di fruizione della letteratura tramite pubblicazione orale rientra nell'ambito dell'*auralità*. Le prime importanti manifestazioni di questo fenomeno sono già riconducibili alla Grecia antica: «Erodoto», ad esempio, racconta Alberto Manguel, «leggeva i suoi scritti al pubblico che si radunava a Olimpia per le gare atletiche, convenendo da tutta l'Ellade»¹⁴. Le letture pubbliche riguardavano principalmente epica e opere in versi; poi esistevano anche i microtesti delle iscrizioni, trascritti per essere letti ad alta voce. Jesper Svenbro spiega che in quel contesto la scrittura era «posta al servizio della cultura orale»¹⁵:

Nella Grecia degli inizi la parola parlata regna infatti in maniera incontestabile, specie sotto forma di *kleos*, «rinomanza», attribuita agli eroi dell'epos da aedi di tipo omerico. Per i Greci dell'età arcaica il *kleos* è un valore primordiale, un'autentica ossessione. Se l'eroe omerico accetta di morire combattendo è perché spera di guadagnare la «rinomanza imperitura», ed è significativo che il termine tradotto con «rinomanza» o «gloria», vale a dire appunto *kleos*, abbia il senso basilare di «suono» (come indicano le sue parentele etimologiche nelle lingue

¹³ SCHENDA, *Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa*, p. 17.

¹⁴ ALBERTO MANGUEL, *Una storia della lettura*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 218.

¹⁵ *Introduzione*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. V-XLIV, qui p. XI.

germaniche, il tedesco *Laut* ad esempio). La gloria di un Achille è dunque una gloria per l'orecchio, una gloria sonora, acustica. Al plurale, *kleos* è difatti la forma tecnica che Omero adopera per designare la propria poesia epica. Nella sua sonorità la parola è efficace, è lei a far esistere gli eroi.¹⁶

E dunque, prosegue Svenbro,

Che ruolo può avere [...] la “scrittura muta”, in una cultura in cui la tradizione orale si crede in grado di assicurare la propria permanenza senza altro supporto che la memoria e la voce degli uomini? La risposta più semplice sembra essere la seguente: la scrittura servirà precisamente a incrementare la produzione di *kleos* ad esempio grazie alle iscrizioni funerarie, che garantiscono al defunto una nuova forma di posterità. In tal modo, la scrittura sarà stata posta al servizio della cultura orale, in una prospettiva che non le è estranea: non per salvaguardare la tradizione epica (benché abbia finito col farlo), ma per contribuire alla produzione di suono, di parole efficaci, di gloria riecheggiante. [...] Sembra logico pensare che la lettura ad alta voce costituisca la forma originale della lettura.¹⁷

Del resto, la struttura dei testi scritti in quell'epoca, basata sulla *scriptio continua*, sembra essere funzionale più a questo tipo di lettura, che non a quella silenziosa: «l'assenza di uno spazio indicante la separazione fra le parole, oltre che di un'ortografia normalizzata, trasforma ogni lettura in un'esperienza sonora. Questa assenza programma, dunque, per contrasto, la lettura oralizzata, che, di conseguenza, si trova iscritta nel testo». Ecco che il testo si costituisce così nella «relazione dinamica fra scrittura e voce, fra scrittore e lettore», diventando in pratica «la realizzazione sonora dello scritto, questo scritto incapace di distribuirsi o di dirsi senza la voce del lettore»¹⁸.

Anche la lettura silenziosa esisteva, nell'antica Grecia, ma

è rimasta un fenomeno marginale, praticato da professionisti della parola scritta, immersi in letture sufficientemente vaste da favorire l'interiorizzazione della voce lettrice. Per il lettore medio, la maniera normale di leggere è rimasta la lettura ad alta voce, come se fosse impossibile cancellare il movente essenziale della scrittura greca: generare un suono piuttosto che rappresentarlo.¹⁹

Col tempo la scrittura assunse anche l'importante ruolo di conservare il testo nel tempo: «la Grecia antica ebbe netta coscienza che la scrittura era stata “inventata” per fissare i testi e richiamarli, così, alla memoria, in pratica conservarli»²⁰. È dall'età alessandrina, infatti, che i testi, anche quelli normalmente utilizzati per la lettura ad alta voce, vennero trascritti con perizia e fissati nella forma scritta del libro (e, sempre meno, del rotolo), per essere poi riservati a una lettura di tipo silenzioso e individuale. Tuttavia, la pratica della lettura a voce alta non scomparve: le testimonianze mostrano quasi sempre i lettori

¹⁶ JESPER SVENBRO, *La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della scrittura silenziosa*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. 3-36, qui p. 3.

¹⁷ *Ivi*, p. 4.

¹⁸ *Ivi*, p. 13.

¹⁹ *Ivi*, p. 35.

²⁰ *Introduzione*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, p. XI.

impegnati «in contesti rappresentativi di trattenimento e di conversazione, segno che la pratica della lettura era intesa soprattutto come occasione di vita sociale (o associativa)»²¹, e dunque era praticata più ad alta voce e pubblicamente che in modo silenzioso e solitario. Resta quindi traccia di diverse modalità di lettura conviventi in antichità, praticate in diversi contesti e per diversi scopi. Già solo

la varietà dei verbi utilizzati dai Greci per indicare il “leggere” implica significati o sfumature di significato diversi almeno nella prima fase del loro definirsi semantico. Verbi come *nemein* o suoi composti (*ananemein*, *epinemein*) indicano il leggere nel senso prevalente di “distribuire” il contenuto della scrittura, implicando per ciò stesso una lettura vocale; *anagignoskein* focalizza il leggere come momento del “riconoscere”, decifrare le lettere e le loro sequenze in sillabe, parole, frasi: un “riconoscere” che determinazioni avverbiali mostrano a livelli diversi, *tacheos* (“rapidamente”), *bradeos* (“a stento”), *ortos* (“correttamente”), *kata syllaben* (“sillaba dopo sillaba”); mentre verbi che utilizzano metafore spaziali, *dierchomai* e *diekseimi*, “percorrere”, si riferiscono ad un testo “percorso”, “attraversato” dall’inizio alla fine” attentamente e perciò in profondità.²²

[...] tutto questo mostra che la Grecia antica conobbe pratiche di lettura diverse, correlate alla diversità di competenze e di funzioni, a quanto si rileva dall’articolata gamma di possibilità espressive che la lingua documenta, pur se in epoca più tarda certi significati verbali originariamente distinti vennero ad essere usati l’uno per l’altro o vennero ad assumere sfumature di significato non sempre percepibili.²³

In ambito romano l’alfabetizzazione – e quindi la capacità di leggere un testo autonomamente – si diffuse anche tra gli strati inferiori della popolazione, per quanto fosse una competenza ancora poco padroneggiata, rispetto ai più istruiti. Comunque, anche se «in altri casi poteva bastare un qualche livello di alfabetizzazione» (ad esempio per la lettura di manifesti, documenti o messaggi, che era agevolata dalla iterazione di certe formule), «la lettura del libro letterario richiedeva un alto grado di padronanza tecnica e conoscitiva»²⁴. Anche a Roma, quindi, la lettura si svolgeva in diverse modalità a seconda della situazione, dello scopo dell’attività e delle attitudini del lettore:

[...] nell’antichità la lettura silenziosa non indicava una tecnica più avanzata rispetto a una esperta lettura a voce alta; dalle testimonianze che se ne hanno sembra si trattasse di una scelta, sulla quale influivano fattori o condizioni particolari, come lo stato d’animo del lettore.²⁵

In ogni caso, «la maniera più abituale di leggere era comunque, a qualsiasi livello e con qualsiasi funzione, quella a voce alta»²⁶. Manguel racconta che

Nelle corti, e talvolta anche nelle case, i libri venivano letti ad alta voce a familiari e amici, sia per istruzione sia per divertimento. Le letture durante i pranzi non intendevano distogliere dai piaceri della tavola; al contrario, erano destinate a esaltarli, e l’usanza risaliva ai tempi

²¹ *Ivi*, p. XII.

²² *Ivi*, p. XIV.

²³ *Ivi*, p. XIV.

²⁴ CAVALLO, *Tra «volumen» e «codex»*, p. 45.

²⁵ *Ivi*, p. 51.

²⁶ *Ivi*, p. 47.

dell'Impero romano. Plinio il Giovane narra in una delle sue lettere di compiacersi, pranzando con la moglie o pochi amici, di ascoltare un libro divertente.²⁷

Chi sapeva leggere aveva appreso le regole della dizione e dell'elocuzione durante la formazione retorica e letteraria:

La lettura poteva essere diretta o anche fatta da un lettore interposto tra il libro e chi lo ascoltava, uditorio o individuo; nel caso di certi componimenti poetici, più voci lettrici si alternavano, secondo la struttura del testo. Queste pratiche spiegano anche l'interazione assai stretta tra scrittura letteraria e lettura. La prima era dominata dalla retorica, che imponeva le sue categorie anche alle altre forme letterarie, poesia, storiografia, trattazioni filosofiche e scientifiche; essa perciò richiedeva, soprattutto nel caso di letture davanti a un pubblico, una lettura espressiva, modulata da toni e cadenze di voce aderenti al carattere specifico del testo e alle sue movenze formali. Non a caso il termine che indica il leggere la poesia è sovente *cantare* e canora, dunque, è la voce che la interpreta. Leggere un testo letterario era, insomma, quasi eseguire una partitura musicale. Già la lettura scolare a Roma prevede che il *puer*, il giovinetto, impari "dove trattenere il fiato, in che punto dividere il rigo con una pausa, dove si concluda il senso e dove cominci, quando sia da alzare e quando da abbassare la voce, con quale inflessione si debba articolare con la voce ciascun elemento, che cosa con più lentezza o con più rapidità, con più impeto o con più dolcezza". Si iniziava questo tipo di esercizio con la lettura di Omero e Virgilio; si passava quindi ai lirici, ai tragici e ai comici [...]; letti erano anche poeti e prosatori arcaici; infine, nelle scuole di retorica, si leggevano gli oratori e gli storici, sia in silenzio, seguendo sul libro la lettura del maestro, sia, a turno, ad alta voce [...].²⁸

Viceversa, componendo un testo per la declamazione o un'opera letteraria, occorreva tener presente la loro destinazione alla lettura ad alta voce, e di conseguenza corredarli di tutte le caratteristiche necessarie a renderli efficaci in tal senso:

La lettura espressiva condizionava a sua volta la scrittura letteraria, che, proprio in quanto destinata ad essere letta abitualmente a voce alta, esigeva pratica e stile propri dell'oralità. Le frontiere tra il libro e la parola si dimostrano, così, assai sfumate. E quindi, la composizione del testo accompagnata dal sussurro della voce se autografa, o attraverso la dettatura, o ancora la lettura-saggio del testo fatta dall'autore agli amici, anche questa molto attestata, erano funzionali ad uno scritto che, sostanzialmente destinato all'ascolto, poteva risentire delle deroghe alle rigorose norme stilistico-retoriche. La voce dunque entrava a far parte del testo scritto in ogni fase del suo percorso, dall'emittente al destinatario. "Si dovrà sempre comporre nello stesso modo in cui si dovrà dare voce allo scritto" teorizza Quintiliano.²⁹

Spesso, le letture pubbliche erano compiute dagli autori stessi delle opere. Come testimonia Plinio il Giovane, infatti,

[...] le letture eseguite in pubblico dagli autori erano diventate una cerimonia sociale di moda; e come per ogni cerimonia comportavano il rispetto di regole non scritte da parte sia dei lettori sia degli ascoltatori. Questi ultimi erano tenuti a esprimere un giudizio critico, in base al quale l'autore avrebbe corretto e migliorato il testo.

[...] Plinio allega una quantità di motivi a sostegno della lettura pubblica. Senza dubbio uno dei fattori più importanti era la ricerca della celebrità; ma c'era anche il piacere di ascoltare la propria voce. Egli giustificava siffatta autoindulgenza sottolineando che l'ascolto di un testo induce lo spettatore soddisfatto ad acquistare poi il libro, gonfiando così una domanda

²⁷ MANGUEL, *Una storia della lettura*, p. 108.

²⁸ CAVALLO, *Tra «volumen» e «codex»*, p. 48.

²⁹ *Ivi*, p. 49.

benedica sia per gli autori sia per gli editori. A suo modo di vedere, era quella la maniera migliore per conquistarsi un pubblico. E in effetti era una rudimentale forma di pubblicità. Come faceva notare Plinio, leggere in pubblico era una forma di spettacolo eseguita non solo con la voce ma con tutto il corpo. L'autore che legge in pubblico – allora come oggi – pronuncia le parole con una certa intonazione e le sottolinea con certi gesti, dando del testo un'interpretazione che si presume sia quella che egli aveva in mente scrivendolo; il che dà all'ascoltatore una sorta di garanzia di capire meglio le intenzioni dell'autore; dà al testo un sigillo di autenticità. Ma nel contempo la lettura dell'autore distorce il testo, arricchendolo (o impoverendolo) con la sua propria interpretazione.³⁰

Successivamente, in epoca medioevale, con il freno alla diffusione della cultura, anche la pratica della lettura ad alta voce si fa meno diffusa. Manguel scrive che

[...] nel VI secolo della nostra era l'uso di leggere in pubblico venne meno, perché a quanto pare non esisteva più un "uditorio istruito". L'ultima testimonianza che ci resta in proposito si trova nelle lettere del poeta cristiano Sidonio Apollinare, scritte nella seconda metà del V secolo. A quell'epoca, lamenta Sidonio, il latino era diventato una lingua straniera, specialistica: "la lingua della liturgia, delle cancellerie e di pochi studiosi". Ironicamente, la Chiesa cristiana, che aveva adottato il latino per diffondere il Vangelo "a tutti gli uomini in tutti i luoghi", scoprì che quella lingua era divenuta incomprensibile alla maggior parte dei fedeli.³¹

Eppure la lettura comunitaria non sparisce del tutto: se ne parla, ad esempio, proprio in ambito religioso, nella Regola del monastero di Benedetto da Norcia, che prescrive questa pratica durante i pasti. Nel paragrafo 38 sono ben ribaditi la necessità di benedire il lettore scelto, perché legga con concentrazione e attenzione, la sacralità della parola letta, che non deve essere disturbata dalle parole degli altri fratelli, e l'importanza della scelta del libro da leggere, che deve arricchire spiritualmente e culturalmente gli uditori:

Durante i pasti dei fratelli, si dovrà sempre leggere; ma nessuno osi scegliere un libro a caso e cominciare la lettura; invece, colui cui spetta di leggere per l'intera settimana darà inizio al suo compito di domenica. E assumendo l'incarico dopo la messa e la comunione, chiederà a tutti di pregare per lui, affinché Dio allontani dalla sua mente lo spirito di esaltazione. E questo versetto, iniziato da lui, sarà recitato tre volte da tutti: "O Signore Iddio, apri Tu le mie labbra, e dalla mia bocca possa uscire la Tua preghiera". E così, avendo ricevuto la benedizione, egli assumerà il suo incarico di lettore. E dovrà regnare il più assoluto silenzio nel refettorio, affinché nessun bisbiglio o voce impedisca di udire la lettura. E i fratelli dovranno passarsi ogni vivanda di mano in mano, cosicché nessuno abbia bisogno di chiedere alcunché.³²

Nel Basso Medioevo la lettura ad alta voce torna a diffondersi anche tra i laici: «sappiamo comunque con certezza», scrive Manguel, «che nel Trecento e nel Quattrocento le letture degli autori ridivennero abituali»³³. I libri, comunque, continuavano a essere pochi e la popolazione era ancora per la maggior parte analfabeta: «chi desiderava conoscere un

³⁰ MANGUEL, *Una storia della lettura*, pp. 214-218.

³¹ *Ivi*, p. 218.

³² *Regola di San Benedetto*, par. 38, in *La regola di San Benedetto e le regole dei Padri*, Mondadori, Milano, 1995.

³³ MANGUEL, *Una storia della lettura*, p. 219.

certo libro o autore aveva più possibilità di sentirlo leggere ad alta voce che di sfogliare quei preziosi volumi con le proprie mani»³⁴. In quell'epoca, dunque, si assisteva agli spettacoli dei giullari, «che vagavano per le fiere, i mercati e le corti recitando o cantando versi, immagazzinati nella loro prodigiosa memoria, composti da loro stessi o dai loro maestri, i trovatori»³⁵; e parallelamente si ascoltavano letture pubbliche vere e proprie, nelle quali era sempre fondamentale «la capacità del lettore di “recitare”, ma il testo aveva un'importanza primaria»³⁶. Anche in questo caso Manguel riporta alcune testimonianze:

I genitori colti leggevano per i figli. Nel 1399 il notaio toscano Ser Lapo Mazzei scriveva a un amico, il mercante Francesco di Marco Datini, chiedendogli in prestito i Fioretti di San Francesco per leggerli ai suoi figli. “I bambini ne trarranno diletto nelle sere d'inverno”, spiegava, “perché, come ben tu sai, è di facile lettura”. A Montailou, nei primi anni del Trecento, il parroco Pierre Clergue leggeva ad alta voce il cosiddetto *Libro della fede degli Eretici* ai compaesani radunati attorno al fuoco; più o meno nello stesso periodo, nel villaggio di Aix-les-Thermes, il contadino Guillaume Andorran fu sorpreso mentre leggeva un Vangelo eretico alla madre, e venne processato dall'Inquisizione.³⁷

Come si è già visto per la Roma antica, talvolta capitava che fosse l'autore stesso a leggere la propria opera: in questo contesto si collocano le notizie sulle letture di Chaucer dei suoi scritti in pubblico, a partire dalle quali certamente l'autore ha poi ridefinito e corretto i propri testi, «cosicché al lettore, a distanza di tanti secoli, sembra di sentirlo mentre lo legge»³⁸.

Proseguendo poi ben oltre il Medioevo, e arrivando al Seicento, la pratica della lettura ad alta voce in pubblico non si esaurisce ancora:

Letture pubbliche durante riunioni occasionali erano cosa frequente nel Seicento [...]. “Nella stagione del raccolto”, dice [un locandiere], “durante le feste, molti mietitori si radunano qui, e c'è sempre tra loro qualcuno che sa leggere. Allora apre un libro, noi ci stringiamo intorno a lui in una trentina, e lo ascoltiamo con un piacere tale che i nostri capelli bianchi ritrovano la loro giovinezza”.³⁹

Le letture pubbliche proseguono ancora per tutto il XVIII e il XIX secolo, come si legge ad esempio nelle parole dell'editore inglese William Chambers, che racconta le esperienze di ascolto della sua infanzia nel suo paesino natale, per opera di un certo giovanotto, che possedeva una copia della storia di Giuseppe Flavio:

trovando poca soddisfazione nel suo lavoro, si era creato una sorta di mestiere alternativo girando di sera per il paese con il suo Giuseppe Flavio e leggendolo come se si trattasse di notizie fresche; spesso come unica fonte di luce aveva i deboli bagliori di un fuoco o di una

³⁴ *Ivi*, p. 108.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, pp. 108-109

³⁸ *Ivi*, p. 220.

³⁹ *Ivi*, pp. 109-110.

carbonella. Era sua abitudine non leggere più di due o tre pagine alla volta, intercalate con i suoi sagaci commenti a mo' di note a piè di pagina, e così manteneva vivo uno straordinario interesse per quella sua narrazione. Distribuendo con grande equità le letture serali di casa in casa, Tam portava tutti i suoi compaesani allo stesso livello di informazione, nonché alla stessa ansia di sapere come andasse a finire questo o quell'episodio degli annali ebraici. E benché egli ricominciasse da capo il suo Giuseppe nel giro più o meno di un anno, la sensazione della novità non si perdeva mai⁴⁰

Nell'Ottocento assistere a una lettura ad alta voce diventa anche «una maniera di studiare socialmente accettata»⁴¹ per le donne, che ancora non potevano godere di un'istruzione completa in totale libertà. E questa abitudine si diffonde anche in ambienti familiari dove la cultura era più diffusa: è il caso ad esempio di casa Austen, dove «i membri della famiglia leggevano ciascuno per gli altri tutto il giorno, discutendo opportunamente sui libri da affrontare»⁴².

Sempre a partire dall'Ottocento, poi, è rappresentativo il diffondersi delle letture pubbliche negli ambienti di lavoro, e soprattutto in fabbrica: Manguel riporta la storia del quotidiano cubano «La Aurora», fondato nel 1865 dal poeta e sigaraio Saturnino Martinez, che ospitava articoli e testi politici, scientifici, artistici e letterari rivolti alla classe operaia.⁴³ Poiché solo il 15 per cento della popolazione operaia cubana era in grado di leggere, Martinez riuscì ad avviare un progetto di letture pubbliche nei luoghi di lavoro, partendo dalla fabbrica di sigari «El Figaro». E scrive così sul numero de «La Aurora» del 7 gennaio 1866:

la lettura nelle fabbriche ha avuto inizio per la prima volta tra noi; l'iniziativa spetta ai bravi lavoratori di «El Figaro». È questo un passo da gigante sulla via del progresso e della generale avanzata dei lavoratori, che in tal modo si familiarizzeranno con i libri, fonte di eterna amicizia e di grande divertimento.⁴⁴

⁴⁰ WILLIAM CHAMBERS, *Memoir of Robert Chambers with Autobiographic Reminiscences*, Edimburgo, 1880 (la citazione è così riportata da MANGUEL, in *Una storia della lettura*, a p. 110).

⁴¹ MANGUEL, *Una storia della lettura*, p. 111.

⁴² *Ivi*, p. 112.

⁴³ Nell'editoriale del primo numero, il 22 ottobre 1865, Martinez scrive che «lo scopo di questa pubblicazione è di illuminare in ogni maniera possibile la classe sociale cui è destinata. Faremo tutto ciò che è in nostro potere per renderci universalmente accetti» (cfr. MANGUEL, *Una storia della lettura*, p. 103). È interessante l'affinità di questa affermazione con quella contenuta nella *Premessa* al primo numero di un'altra rivista, italiana questa volta e il cui esordio è precedente a quello de «La Aurora»: si tratta de «Il Politecnico», diretto da Carlo Cattaneo, periodico che Manzoni conosceva e il cui primo numero uscì nel 1839. Qui Cattaneo afferma la volontà di «appianare ai nostri concittadini con una raccolta periodica la più pronta cognizione di quella parte di vero che dalle ardue regioni della Scienza può facilmente condursi a fecondare il campo della Pratica, e crescere sussidio e conforto alla prosperità comune ed alla convivenza civile» («Il Politecnico. Repertorio mensile di studj applicati alla prosperità e cultura sociale», I (1839), Milano, E. Stamm, p. 3). E poco più avanti afferma: «Precipua nostra cura sarà promuovere i metodi dell'Educazione, massime in quanto esercita ed avvalorare le naturali attitudini» (*Ivi*, p. 5).

⁴⁴ JOSÉ ANTONIO PORTUONDO, «*La Aurora*» y los comienzos de la prensa y de la organización en Cuba, Havana, 1961 (la citazione è riportata in italiano da MANGUEL, in *Una storia della lettura*, p. 104).

Osteggiate dal governo, le letture pubbliche a Cuba diventano clandestine, ma ricompaiono poco dopo nel nord America, con i lavoratori cubani emigrati a causa della guerra dei Dieci anni, e proseguono a lungo. Come riporta Manguel, secondo la testimonianza del figlio di un lettore di fabbrica, al mattino venivano letti i quotidiani, nel pomeriggio un romanzo, e chi leggeva «doveva dar vita ai personaggi imitando le loro voci, proprio come un attore»⁴⁵. Le testimonianze raccontano che, grazie a questa pratica,

gli operai che avevano passato molti anni in fabbrica erano in grado di citare a memoria lunghi brani di poesia, e anche di prosa. [...] Ascoltando quelle letture, gli operai scacciavano la noia dei gesti meccanici eternamente ripetuti con cui arrotolavano le foglie di tabacco, divagando la mente con avventure da seguire, idee da considerare, riflessioni da assimilare. Non sappiamo se nelle lunghe ore di lavoro rimpiangessero che il loro corpo fosse escluso dal rituale della lettura; non sappiamo se le dita di coloro che ascoltavano desiderassero voltare una pagina, seguire una riga; non sappiamo se coloro che non avevano mai imparato a leggere provassero la tentazione di farlo.⁴⁶

Certamente, come si è visto, emergono, insieme ai pregi della lettura ad alta voce, anche alcuni limiti, dettati dalla necessità dell'ascoltatore di subordinare le sue esigenze a quelle di chi conduce la lettura. Tuttavia questa modalità di fruizione rende il testo patrimonio comune e lo arricchisce nella sua unicità:

Ascoltare una lettura per elevare la mente a Dio, per diletto o per istruzione, oppure per il puro piacere di sentire il suono delle parole, è in ogni caso un rituale che esalta e limita nello stesso tempo l'atto di leggere.

[...] la lettura ad alta voce spesso costringe l'ascoltatore a una maggior attenzione, privandolo della possibilità di saltare o tornare indietro per rileggere un brano, fissando il testo in una sorta di rigidità rituale. Sia nei monasteri benedettini che nelle sale dei castelli medioevali, nelle locande e nelle cucine del Rinascimento o nei salotti e nelle fabbriche di sigari dell'Ottocento, e anche oggi, quando ascoltiamo il nastro con la voce di un attore che ci legge un libro mentre corriamo sull'autostrada, la cerimonia della lettura pubblica priva l'ascoltatore di alcune delle libertà inerenti all'atto di leggere: scegliere il ritmo, soffermarsi su un punto, ritornare a un brano particolarmente piacevole. Ma dona anche al testo una sua precisa identità, un senso di unità nel tempo e di esistenza nello spazio che raramente assume nelle mani di un lettore solitario.⁴⁷

Si è già accennato al fatto che «la lettura pubblica eseguita dall'autore significava sottoporre il testo all'esame non solo del pubblico, ma dell'autore stesso»⁴⁸. Manguel racconta, a questo proposito, che

In Europa fu l'Ottocento l'epoca d'oro delle letture eseguite dagli autori. E in Inghilterra la grande star fu Charles Dickens. Come quelle di Plinio, anche le sue letture erano di due tipi: intime, fra amici, per limare i libri in lavorazione e verificarne l'effetto sui presenti; e pubbliche recitazioni per le quali divenne famoso in tarda età.

⁴⁵ MANGUEL, *Una storia della lettura*, p. 105.

⁴⁶ *Ivi*, p. 106.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 113-114.

⁴⁸ *Ivi*, p. 221.

[...] “Potere sugli altri”, aggiunge uno dei suoi biografi. “Potere di commuovere e di divertire. Il Potere della sua scrittura. Il potere della sua voce”.⁴⁹

Ma anche un autore come Molière, che leggeva ad alta voce le sue commedie alla sua domestica, utilizzava questo metodo per autocorreggersi; lo annota Samuel Butler, scrittore d’epoca vittoriana, nei suoi *Notebooks*, riferendosi tra l’altro anche a sé stesso lettore delle proprie opere:

Se è vero che Molière gliel’aveva letta, era perché il fatto stesso di leggere i suoi scritti ad alta voce glieli presentava in una luce diversa, e costringendolo a concentrare la sua attenzione su ogni riga lo rendeva un giudice di se stesso molto più rigoroso. Io cerco sempre di leggere a qualcuno ad alta voce ciò che scrivo, e in genere lo faccio. E allora scopro punti deboli di cui invece non mi ero accorto leggendo da solo.⁵⁰

Una pratica di cui l’analisi di Manguel non tiene conto, poi, ma che è imprescindibile in questo lavoro, se si pensa in particolare al contesto italiano, è quella liturgica: a messa, come anche durante le celebrazioni liturgiche e i riti religiosi popolari, si legge e si ascolta. Senza dimenticare, poi, che la Bibbia stessa è un testo, come si è già accennato, che deriva dalla tradizione orale:

ai fini di chi si propone di indagare quanta parte abbia avuto la Chiesa nella diffusione della lingua, è necessario ricordare che fin dalle origini il Cristianesimo nasce come «religione della parola», rivelata tanto nella scrittura quando nell’oralità, e che ha indicato sempre nella chiarezza e nella semplicità i modi della sua diffusione.⁵¹

Sono utili a questo proposito alcune riflessioni di Michele Colombo e alcune analisi di Gian Luigi Beccaria: in esse si mette in luce l’importanza della predicazione e dell’ascolto del testo biblico per la diffusione della lingua nazionale, e dunque per l’alfabetizzazione tramite l’acquisizione di una «competenza passiva». Colombo introduce le proprie riflessioni con queste parole:

Il nesso tra cattolicesimo e promozione dell’idioma nazionale è attivo già da molto tempo – al di là ma soprattutto al di qua delle Alpi – ed è stato parte non piccola del “grande contributo che la Chiesa e i cattolici hanno dato, spesso pagandone alti prezzi, alla storia d’Italia e alla crescita civile del Paese”, sia prima sia dopo l’Unità, “sia pure non senza momenti d’attrito e di difficile confronto”⁵². [...] Nella nostra storia linguistica, una parte fondamentale di tale

⁴⁹ *Ivi*, p. 222.

⁵⁰ SAMUEL BUTLER, *The Notebooks of Samuel Butler*, London, 1912 (la citazione è trascritta, in traduzione italiana, da MANGUEL, in *Una storia della lettura*, a p. 221).

⁵¹ RITA LIBRANDI, *L’italiano nella comunicazione della Chiesa e nella diffusione della cultura religiosa*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di LUCA SERIANNI e PIETRO TRIFONE, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 335-381, qui p. 336.

⁵² Le parole citate qui da Colombo sono state rivolte dall’allora Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano al card. Angelo Bagnasco, durante il convegno di studi per la 46^a Settimana Sociale dei Cattolici Italiani, sul tema *L’unità nazionale: memoria condivisa, futuro da condividere*.

contribuito fu giocata dalla traduzione in italiano della Bibbia e dalla predicazione tra sette e ottocento [...].⁵³

E, più avanti, aggiunge che

Se pure la Bibbia in italiano ebbe una buona circolazione, non bisogna dimenticare che la maggioranza della popolazione, costituita da analfabeti, restava esclusa dalla lettura diretta del testo sacro. In alcuni casi, certo, la presenza in famiglia o in paese di persone alfabetizzate – a volte i bambini che frequentavano la scuola – poteva dar luogo a pratiche di lettura comunitaria ad alta voce; ma il momento privilegiato per la trasmissione al popolo della storia sacra, come già nei secoli precedenti della storia della Chiesa, era costituito da predicazione e catechesi. Tanto più in un quadro come quello delineatosi tra sette e ottocento, quando potevano ormai dirsi realizzate le indicazioni del concilio di Trento sull'attività pastorale dei vescovi e sulla necessità che non solo gli ordini religiosi ma anche i parroci predicassero con frequenza. Spesso – soprattutto nei paesi – il sermone costituiva una delle poche occasioni di istruzione popolare, religiosa e non solo. Spesso era inoltre l'ambito principale in cui persone che usavano abitualmente il dialetto erano esposte all'ascolto dell'italiano: una lingua dunque che, pur inutilizzata, poteva ciò nonostante far parte della competenza passiva della gente.⁵⁴

Beccaria, invece, nella sua indagine sulla permeabilità dell'italiano e dei dialetti al linguaggio liturgico e al latino ecclesiastico, nota a più riprese che, nella nostra lingua, «le funzioni liturgiche, la messa innanzitutto, sono state il grande serbatoio da cui le generazioni dei nostri padri hanno tratto espressioni latine, in parte comprese, in parte incomprese, stravolte»⁵⁵. Infatti, seppur non sempre comprendendo ciò che sentivano, è proprio grazie all'ascolto ripetuto che le persone del popolo hanno potuto memorizzare e riutilizzare queste espressioni:

l'apporto maggiore di forme latine avviene appunto attraverso il linguaggio liturgico: la messa, gli inni, le formule di fede, il latino del Vecchio e del Nuovo Testamento, promosso dai passi letti nelle funzioni sacre. E si dovrebbero tenere in conto inni e preghiere recitate durante processioni e viae crucis, e le novene, e le missioni, la pratica delle rogazioni nelle campagne per invocare buoni raccolti, le varie benedizioni rituali, le preghiere per ottenere la pioggia, allontanare tempeste e alluvioni. Col morire di quelle pratiche sono cadute alla memoria le parole.⁵⁶

Le generazioni successive, dunque, non più sottoposte all'ascolto ripetuto di tali espressioni, ne hanno perso il ricordo e l'utilizzo. Il fattore *ripetizione*, infatti, si rivela fondamentale nell'attuarsi del meccanismo di memorizzazione, perché, come sottolinea anche Beccaria, affinché

certi micro-segmenti attecchiscano nel linguaggio colloquiale conta molto la frequenza con cui ricorrono. Prese di peso dal consueto e ritornante attacco dei passi biblici letti durante la messa sono per l'appunto quelle espressioni un tempo assai comuni nel parlare familiare

⁵³ MICHELE COLOMBO, *Dio in italiano. Bibbia e predicazione nell'Italia moderna*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2014, pp. 8-9.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 35-36.

⁵⁵ GIAN LUIGI BECCARIA, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti, 2002, p. 99.

⁵⁶ *Ivi*, p. 14.

come *in illo tempore* («in illo tempore dixit Iesus... ecc.»), o *in diebus illis* («In diebus illis: dixit Isaias... ecc.»), da cui *busillis* ‘rompicapo’ [...]»⁵⁷.

Dunque, il fedele sente e risente durante le funzioni una determinata espressione, e per la ricorrenza quella finisce per imporsi.⁵⁸

Tornando alla lettura pubblica ad alta voce in senso più ampio, nel contesto italiano la situazione fu, dunque, molto simile al resto dell'occidente. Giorgio Raimondo Cardona e Isotta Piazza con Michele Colombo hanno dedicato alcune indagini a questo tema, mostrando che la lettura ad alta voce è sempre stata presente anche nel nostro paese⁵⁹. Cardona, ad esempio, spiega che

Una lunga tradizione ha la lettura ad alta voce, per cui chi legge percepisce più attraverso quel che sente che non attraverso quel che legge. [...] molto diffuso è stato anche l'ascolto della lettura ad alta voce compiuta da altri. In Italia come in Europa in genere per molti secoli – anche se non sapremmo porre dei confini di tempo – è stato corrente l'uso – borghese come contadino – di riunirsi in uno stesso locale ad accudire alle faccende minute (filatura, lavori di cucito, ecc.) o semplicemente a riposare, mentre qualcuno che sapeva leggere – il prete, il maestro, il capofamiglia, uno scolaro – leggeva ad alta voce da qualche libro, o foglio volante. Queste letture collettive, che avvenivano in casa, o nei locali delle filatrici, o nelle stalle (i filò), assicuravano la circolazione, la memorizzazione quasi, di testi che noi troviamo estremamente diffusi, come il *Bertoldo*.⁶⁰

Questo aspetto di unicità e spazialità che la lettura ad alta voce conferisce al testo è strettamente legato al rafforzamento del gruppo che lo ascolta, che si tratti di operai, di compaesani, di amici, di membri della stessa famiglia: attivando la memoria aurale degli ascoltatori, essi inconsapevolmente diventano depositari di cultura e di un patrimonio comune. Nel prossimo capitolo verrà approfondito il tema della lettura ad alta voce che *unisce e istruisce*, nell'ottica generale dell'autoconsapevolezza e dell'identità di gruppo, e, in particolare, dell'importanza dei *Promessi sposi* nel raggiungimento di questi scopi. Nei seguenti paragrafi, invece, poste queste premesse, sarà possibile focalizzare il discorso su alcune reali esperienze di lettura ad alta voce e di ascolto del romanzo manzoniano, per poi indagare nel testo stesso la presenza e l'importanza dell'oralità e il suo rapporto con la scrittura.

⁵⁷ Beccaria ha approfondito il tema della creatività linguistica popolare anche in *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Torino, Einaudi, 2000 (nuova ed. riveduta). È, del resto, la stessa dinamica notata da Manzoni in PS XIV: «Tanto quel guastamestieri del volgo è ardito a manomettere le parole, qui, della stessa abilità del volgo a manometter le parole».

⁵⁸ *Ivi*, p. 108.

⁵⁹ Cfr. CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, ID. *La linea d'ombra dell'alfabetismo. Ai confini tra oralità e scrittura*, in *Sulle vie della scrittura. Alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno di Salerno (10-12 marzo 1987), a cura di MARIA ROSARIA PELLIZZARI, Napoli, Est, 1987, pp. 39-54 e MICHELE COLOMBO, ISOTTA PIAZZA, *La lettura comunitaria nell'Italia dell'Ottocento*, in «Studi Linguistici Italiani», vol. XXXIV, I/2006, pp. 62-96.

⁶⁰ CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, p. 70.

1.1.2 *I promessi sposi*

Pensando alla lettura ad alta voce dei *Promessi sposi* è immediato il riferimento al contesto scolastico, l'unico, fatta eccezione per gli ambienti accademici e talvolta i teatri, dove questa pratica sopravvive ancora oggi (se ne parlerà nel capitolo seguente). In realtà il romanzo fu letto ad alta voce fin dai suoi esordi, già con la Ventisettana, in famiglia e in diversi contesti pubblici, dimostrandosi un testo particolarmente adatto ad essere ascoltato e ricordato. Indubbiamente, oltre alle caratteristiche testuali che facilitavano l'ascoltabilità e la memorabilità, e sulle quali si concentrerà questo lavoro,

al centro dell'attenzione non era un racconto orale ripetuto da tempo, ma un libro moderno stampato, ricco di figure che sollecitavano l'attenzione dei giovani ascoltatori. Le voci narranti potevano quindi affidarsi non solo a dettagli incisivi che si imprimevano nella memoria, ma anche al sussidio delle illustrazioni; perciò, nella percezione di chi ascoltava, il romanzo davvero si manifestava, tra voce, ascolto e figure, in tutta la sua valenza audiovisiva.⁶¹

Giancarlo Alfano, nel saggio *Il sistema delle illustrazioni*⁶², riflette proprio sul ruolo della visualità nei *Promessi sposi*, nel testo e nelle immagini che li corredano: cita i titoli di alcuni manuali dedicati all'arte declamatoria che fanno la loro comparsa in Europa e in Italia tra la fine del 1700 e i primi decenni del 1800, «in conseguenza della discussione sul teatro e sulla figura dell'attore che animò la stagione romantica». «Visti i luoghi di pubblicazione», scrive, «non è impossibile che Manzoni abbia letto alcuni di questi trattati durante la preparazione del romanzo»⁶³: le istruzioni in essi contenute, riguardo alla gestualità e alla mimica con cui le declamazioni e le letture pubbliche vanno accompagnate, possono aver influenzato in Manzoni «la descrizione di gesti e posture, la cui icasticità appare funzionale alla caratterizzazione dei personaggi e allo sviluppo della storia»⁶⁴. Benché questo lavoro non sia dedicato tanto all'attenzione alla visualità, quanto all'ascoltabilità del testo, tra i titoli a cui si riferisce Alfano alcuni saltano all'occhio e sembrano poter essere ricondotti al tema che qui interessa: sono quelli che, oltre alla teatralità dei gesti e alla mimica, trattano le modalità della lettura, della declamazione o della recitazione del testo, a seconda del genere di riferimento. In particolare si possono nominare il trattato di Giuseppe Compagnoni, pubblicato nel 1827 da Stella, a Milano, e intitolato *Dell'arte della parola considerata ne' varii modi della sua espressione sia che si legga sia che in qualunque maniera si reciti* (qui, nel quarto capitolo, si farà nuovamente

⁶¹ NICOLA DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO et al., Milano, BUR, 2014, pp. 1285-1315, qui p. 1309.

⁶² In MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. DE CRISTOFARO et al., pp. 1257-1284.

⁶³ GIANCARLO ALFANO, *Il sistema delle illustrazioni*, p. 1281.

⁶⁴ *Ivi*, p. 1278.

riferimento a quest'opera), quello di Giovanni Bidera, *L'arte di declamare ridotta a principii per uso del foro, del pergamo e del teatro* (Tipografia Palma, 1828-1829), e le *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* di Antonio Morrocchesi, pubblicate a Firenze dalla Tipografia all'insegna di Dante nel 1832. Non è certo che Manzoni abbia letto o consultato questi testi, naturalmente, ma la loro comparsa nel panorama tipografico italiano dimostra l'interesse crescente, a quel tempo, per l'arte declamatoria. È emblematico di tutto ciò un passaggio dell'opera di Morrocchesi, in cui l'autore afferma che

Lo studio di quest'arte non serve unicamente all'oratore, all'attore di professione, e a tutti quelli, che debbono in pubblico comparire; ma serve ancora a chiunque vuol leggere i buoni autori, senza di che giammai potrà arrivare a gustarne le talvolta ascose bellezze. I libri, che leggonsi altro non sono, come ben riflette un celebre letterato oltramontano, che ombre vane e fantasmi privi di sangue, ed il lettore ravvivar gli dee, se conoscer ne vuole chiaramente l'effigie; fa d'uopo che loro presti e la sua voce, e i suoi gesti; vegga Edipo che si percuote la fronte e lo senta urlare pel dolore; conviene che oda il tuono di Demostene, che s'infiamma con Cicerone contro i Clodi, e i Catilinj, e che intorno a se fremer senta gli ascoltatori; senza di ciò i migliori scritti son figure fredde, sono disegni abbozzati, sono leggiere linee sebbene tirate da un celebre ed eccellente pennello.⁶⁵

In effetti, *I promessi sposi* sono stati letti ad alta voce in innumerevoli occasioni e in infiniti modi, fin dalla pubblicazione della Ventisettana. «Sembra», scrive De Blasi, «che il romanzo rientrasse a volte tra le letture di pastori della transumanza, già avvezzi ai romanzi cavallereschi o, secondo un ricordo di Francesco Torraca, perfino alla lettura dell'*Arcadia* di Sannazzaro»⁶⁶. A questo proposito, come riportano Piazza e Colombo, un sorprendente commento «sulle letture dei contadini a veglia» si trova in una relazione del 1882 compilata dalla prefettura di Verona sulle condizioni del ceto agricolo. In essa figurano anche i *Promessi sposi*, considerati peraltro come una delle letture più edificanti tra quelle scelte dai contadini:

nelle sere d'inverno passate a filò nelle stalle «gli uomini o attendono a qualche facile industria, come sarebbe la costruzione di cesti di vimini, di sedie, ecc. o più spesso stanno disoccupati divagando in oziose conversazioni o ascoltando la lettura del *Guerrino*, del *Bertoldo*, dei *Reali di Francia*, delle *Mille e una notte*. Notiamo però con piacere che da ultimo va diffondendosi la lettura di migliori e più sani libri, in causa specialmente delle annuali dispense che se ne fanno a titolo di premio ai giovanetti nelle scuole. I *Promessi sposi* sono fra questi ed oramai sono giunti ad occupare uno dei primi posti nelle biblioteche di quelle riunioni serotine».⁶⁷

⁶⁵ ANTONIO MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, pp. 31-32.

⁶⁶ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, p. 1310

⁶⁷ COLOMBO, PIAZZA, *La lettura comunitaria nell'Italia dell'Ottocento*, p. 77.

Anche Cardona rintraccia una testimonianza nei racconti del pastore abruzzese Francesco Giuliani, e riporta direttamente le sue parole:

I nostri vecchi pastori in tutto che vivevano otto mesi nelle Puglie e il resto dell'anno sulla montagna, pure non erano tutti analfabeti. Nelle sere d'inverno, riuniti attorno a un gran foco si leggeva e tutti ascoltavano attentamente, e i libri preferiti erano l'*Orlando furioso*, la *Gerusalemme liberata*, i *Reali di Francia*, il *Guerrino Meschino* e la storia dei paladini di *Francia e Paris e Vienna*. Dal 1890 per un ventennio fra i pastori che tutti sapevano leggere, si contavano molti lettori dei romanzi di Carolina Invernizio. Anche la *Divina Commedia* contava molti lettori fra i pastori parlando – chi aveva letto i poemi d'Omero e l'*Eneide* riusciva a capire qualche terzina dell'*Inferno*, il resto era come non averlo letto. Erano molto letti anche i romanzi storici. *I promessi sposi*, *Margherita Pusterla*, *Marco Visconti*, la *Battaglia di Benevento* ed altri.⁶⁸

Numerose sono anche le testimonianze autorevoli di quanto la pratica della lettura in pubblico dei *Promessi sposi* sia stata diffusa. Giovanni Sforza ne raccoglie alcune nel suo volume del 1905⁶⁹, a partire da quelle di Tommaseo e di Rosmini: Sforza racconta che «[il Tommaseo] ne lesse anche de' tratti al Rosmini, "che, passeggiando la sua stanza, sorrideva e ammirava"»⁷⁰. E più avanti riporta le parole dello stesso Tommaseo:

Io confesso di aver pianto anch'io al terzo tomo: e un giorno dell'anno passato che fummo da Manzoni a Brusuglio e ch'io leggeva quella medesima conversione del tomo secondo, la trepidazione si leggeva chiara nel volto di tutti gli udenti e del medesimo autore. Quest'è il caso in cui un autore può senza orgoglio lodare sé stesso. Ma se volete un giudizio d'altro genere, e non meno onorevole: un vecchio, letto il primo tomo, trovava piacere a riportare le cose lette, e narrarle anche a chi le sapea: e prima che il libro uscisse, il legatore (poiché Manzoni si fece legare le copie in casa) il legatore veniva congratulandosi con lui del merito di quell'opera, e gliene ripeteva alcun passo nel suo dialetto, mostrando d'averlo tutto inteso benissimo⁷¹

Manzoni, racconta Tommaseo, assisteva alla lettura del proprio romanzo: in questo modo l'autore, come visto in precedenza, ascolta e subisce in prima persona l'effetto della lettura ad alta voce della propria opera. Essa poi risulta comprensibile anche a chi non possiede la stessa preparazione culturale dell'autore o dei suoi amici: sempre Sforza racconta che un anziano lettore e il legatore del romanzo comprendono e ricordano il testo così bene da essere in grado di riformulare gli avvenimenti narrati e ripeterli con parole proprie, addirittura in una lingua (il dialetto, la loro lingua madre) diversa da quella del romanzo.

I racconti delle esperienze raccolte da Sforza mettono in luce anche gli effetti della lettura ad alta voce sugli ascoltatori e sui lettori stessi. Lapo de' Ricci, ad esempio, il 4 gennaio del

⁶⁸ CARDONA, *La linea d'ombra dell'alfabetismo*, pp. 48-49.

⁶⁹ GIOVANNI SFORZA (a cura di), *Bрани inediti dei Promessi Sposi di Alessandro Manzoni*, parte II, seconda edizione accresciuta, Milano, Hoepli, 1905.

⁷⁰ *Ivi*, p. XIV.

⁷¹ *Ivi*, pp. XVI-XVII.

1828 scrive a Gino Capponi per manifestargli «l'impressione profonda» che lui ed altri avevano ricevuto dalla lettura e dall'ascolto dei *Promessi sposi*:

Non mi riesce di levarmi dal tavolino quel diavolo di Manzoni. [...] Scrisi a Viesseux che leggendo quel tratto al mio curato, per quanto più giocatore che leggitore, più bevitore che uditore, lo feci piangere; ho anche sentito soffiarsi il naso, ho veduto far contorcimenti ad alcuno dei miei contadini (e non sono più dei delicati campagnoli), mentre glielo leggeva. Qualcheduno, che aveva sentito leggere i *Promessi Sposi*, una sera ha lasciato la partita dei quadrigliati per venire alla panca di cucina che è la sala di riunione, per sentirmi leggere. Hanno tutti riso a Don Abbondio, ed hanno trovato il confronto subito: fra Galdino è *tale quale fra Bonaventura di Radda*, diceva un altro: *certi miracoli senza sugo*; ma sentito il pane del perdono di fra Cristoforo, silenzio, e pianto nascosto: perché un contadino, che piange raramente, e soltanto perché gli è morto il bue o l'asino, trova impossibile che si deva piangere sentendo leggere. Ho sempre in idea di dar conto nel nostro giornale di questa meravigliosa lettura [...]. Quel libro mi pare che non possa appartenere alla parte letteraria: è un gran libro di morale; e tale, io crederei, da fare una rivoluzione come il *Don Quichotte*, se un libro potesse far cambiare gl'istinti del cuore umano”.⁷²

La testimonianza di De' Ricci rientra, tra l'altro, nel clima dell'attività degli intellettuali di Viesseux, i cui collaboratori si interrogarono a lungo «sulla opportunità di promuovere la cultura anche presso quei ceti che erano rimasti fino ad allora esclusi dal circuito letterario e da quello dell'informazione»⁷³, promuovendo progetti e iniziative volti a questo scopo:

in una lettera a Gino Capponi, ad esempio, Lapo de' Ricci informa dettagliatamente l'amico di alcune lunghe veglie d'inverno trascorse a Grignana nell'alto fiorentino, durante le quali lo stesso de' Ricci intratteneva i contadini del luogo leggendo loro *I Promessi sposi*. In quegli stessi anni, del resto, Lambruschini andava progettando una «specie di compendio» del romanzo manzoniano, per facilitarne la lettura che comunque, a suo dire, già andava diffondendosi presso gli strati popolari.⁷⁴

Lambruschini, a proposito di questo suo progetto, nella lettera del 10 settembre 1827, anch'essa destinata a Capponi, scrive:

Io pensavo questi giorni che con somma facilità si potrebbe rendere questo romanzo adatto a divenire una lettura popolare, nel mentre che si farebbero sparire i suoi difetti. Sopprimere un certo lusso di riflessioni un poco metafisiche, restringere certe parti troppo lunghe e di poco interesse nel popolo; cambiare certe parole non toscane e imprimere a certi tratti un andamento più snello di stile, nell'atto che si conservasse religiosamente tutto il piano e la disposizione dell'azione e tutto il brio e la verità del dialogo: insomma farne una specie di compendio, in cui si mettesse del proprio il puro necessario per renderne lo stile del tutto intellegibile al popolo e per tutto toscano. I cambiamenti sarebbero leggerissimi e non si tratterebbe che di troncature con giudizio. Cosa che non offenderebbe punto l'autore trattandosi appunto d'un *compendio*; e che (a quel ch'io credo) migliorerebbe l'opera invece di guastarla. Ma ci vorrebbe tempo, quiete, e un'infinita perizia della lingua *parlata*.⁷⁵

⁷² *Ivi*, pp. XXXIX-XLI.

⁷³ COLOMBO, PIAZZA, *La lettura comunitaria nell'Italia dell'Ottocento*, p. 83.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 85-86.

⁷⁵ UMBERTO CARPI, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'“Antologia”*, De Donato, Bari, 1974, p. 314.

È molto interessante l'accento che Lambruschini pone sulla lingua parlata, sul toscano in particolare, e sulla necessità di avvicinarvi il testo di un eventuale compendio del romanzo: essendo la lettera del 1827, e facendo dunque riferimento all'edizione Ventisettana dei *Promessi sposi*, l'idea di Lambruschini sembra quasi collimare con il progetto che Manzoni stesso intraprende in questo periodo, di rivedere per la seconda volta la dicitura del romanzo, per accostarla sempre più alla lingua del popolo toscano.

Pietro Giordani, invece, scrivendo a Francesco Testa il 22 ottobre e il 25 dicembre del 1827, riflette sull'accessibilità del testo manzoniano per ogni tipo di lettore e di ascoltatore, sottolineando la portata degli effetti che il romanzo suscita sul pubblico (lo definisce anche come «catechismo messo in dramma») e quindi l'importanza di conoscere a fondo il testo, rileggerlo e riascoltarlo fino persino a ricordarlo a memoria (e proprio della memorabilità dei *Promessi sposi* si tornerà a trattare nella seconda parte di questo lavoro):

A me i difetti paion pochi e leggieri: i pregi moltissimi e non piccoli. E poi è il primo romanzo leggibile che sia sorto in Italia: è adatto a molte sorte di lettori: s'insinua nelle menti: vi germoglierà qualche buon pensiero⁷⁶

Non mi maraviglio che in tutta Europa piaccia molto il libro di Manzoni; e ne godo. In Italia vorrei che fosse letto *a Dan usque a Nephtali*: vorrei che fosse riletto, predicato in tutte le chiese e in tutte le osterie, imparato a memoria.⁷⁷

Sforza offre anche la testimonianza di Giacomo Leopardi che, parlando delle opinioni correnti sui *Promessi sposi* al libraio milanese Stella, il 23 agosto del 1827, racconta di averne ascoltate alcune parti, ma non si sbilancia in giudizi estetici:

Del romanzo di Manzoni (del quale io solamente ho sentito leggere alcune pagine) le dirò in confidenza che qui le persone di gusto lo trovano molto inferiore all'aspettazione. Gli altri generalmente lo lodano.⁷⁸

Anche Ruggiero Bonghi, in *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*⁷⁹, riporta questa stessa testimonianza, nell'ambito di una riflessione sulle opinioni che il romanzo ha suscitato nei dotti e nel popolo, annoverando Manzoni (e lo stesso Leopardi) tra i pochi autori italiani ancora leggibili secondo lui anche a livello popolare, nonostante i giudizi negativi di molti dotti:

Ma – dunque – non c'è scrittori moderni italiani, i quali per questa parte si possano paragonare a' buoni francesi e inglesi, senza che però trascurino le altre? Scrittori che badino a non inserire nel loro discorso ragioni che non collimino, frasi vaghe che distolgano, concetti volgari e comuni che non calzino? Scrittori che curino insieme le altre qualità d'una buona

⁷⁶ G. SFORZA (a cura di), *Brani inediti dei Promessi Sposi*, p. XXX.

⁷⁷ *Ivi*, p. XXXII.

⁷⁸ *Ivi*, pp. XIX-XX.

⁷⁹ RUGGERO BONGHI, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia. Lettere critiche*, Milano, Colombo-Perelli, 1856.

prosa, dalla prima fino all'ultima, senza scambiare la dignità ed il valore rispettivo? Io non conosco se non due scrittori di questa fatta: il Manzoni e il Leopardi. Quantunque, rispetto allo stile e alla lingua abbiano scelte vie diverse, - e ti dirò poi quale a me paia la più feconda - hanno però posta un'ugual cura nella composizione. [...] E mi par curioso, di unire qui i luoghi dell'*Epistolario* del Leopardi, in cui questi parla del Manzoni. Il primo credo che sia in una lettera del 23 agosto 1827, e vi dice allo Stella: 'del romanzo di Manzoni (del quale io ho sentito solamente leggere alcune pagine) le dirò in confidenza che qui le persone di gusto lo trovano molto inferiore all'aspettazione. Gli altri generalmente lo lodano.' Ecco i letterati e il pubblico: i primi, che di certo non volevano correggere nel romanzo quello che ha poi corretto l'autore, o almeno, non come l'ha corretto, giudicano male: il secondo bene: il Leopardi si scansa.⁸⁰

Già all'inizio del volume, nella lettera del 9 marzo 1855 a Celestino Bianchi, Bonghi aveva introdotto la sua argomentazione riguardo alla riluttanza degli italiani (le donne in particolare, che vengono qui poste come effettive e reali giudici dell'efficacia della letteratura per il popolo) a leggere le opere nazionali, preferendo quelle straniere; Manzoni compare, però, tra le poche eccezioni:

I libri italiani hanno in Italia molto minor numero di lettori che non i francesi in Francia, i tedeschi in Germania, e gl'inglesi in Inghilterra. E i libri, intendo, di qualunque genere: gravi e leggieri sono letti meno; e meno in quale proporzione gli uni verso gli altri, non lo so, né m'importa dire. E non è già che in Italia si legga assolutamente meno che altrove; si leggono meno i libri nostri; e a quel di più di lettori a cui i libri nostri o non bastano o non piacciono, suppliscono quelle tre altre letterature. [...] Ci pare, con un libro francese o inglese, di trovarci più a casa in compagnia d'amici che con un libro nostro. Almeno, questo è il sentimento della maggior parte dei lettori, e soprattutto delle leggatrici. [...] I nostri libri dunque, privati dalle altre letterature del più gran numero de' lettori, restano quasi circoscritti tra quelli che fanno professione di lettere, e che leggono per scrivere, a fine di esser letti da altri come loro. [...] Non so se ti sia mai accaduto d'esser dimandato da una forestiera, quali libri italiani potrebbe leggere. Tu avrai risposto: i *Promessi Sposi*, le *Mie Prigioni*, forse il *Marco Visconti*, forse l'*Angiola Maria*, forse qualche scritto del d'Azeglio; e fermi là. Almeno, io non so se ci siano parecchie altre opere da proporre. A qualcheduno parrà che se la forestiera legge storia, ci sia da poterle indicare qualcun altro; ma chi lo credesse, aspetti a sentire più in là certe mie ragioni. Ora, badi a un altro fatto. Quegli stessi che t'ho citati, e che tu proponesti con franchezza, tu sai che non a tutti i letterati piacciono in Italia; e se mentre tu parli colla tua signora, un letterato ti sta a sentire, bisogna che tu sia pronto a entrare con lui in una questione sul merito letterario del Manzoni, del Pellico e del Grossi.⁸¹

Prima di concludere questo paragrafo, si possono citare ancora alcune testimonianze, già novecentesche, di letture dei *Promessi sposi* in famiglia. La prima è affidata da Rita Valentino Merletti al suo libro *Leggere ad alta voce*, dedicato appunto all'importanza di questa pratica per l'apprendimento linguistico e per la socialità e ricco di suggerimenti su come e che cosa leggere ad alta voce:

Mio fratello li stava studiando [i *Promessi sposi*] al liceo e, nei pomeriggi trascorsi insieme, mi leggeva i brani che più lo appassionavano dandomi in precedenza qualche ragguaglio sulla vicenda. Ricordo come fosse ora il modo in cui mi presentava i personaggi in cui via via si imbatteva: l'incontro di don Abbondio con i Bravi, i battibecchi con Perpetua, gli arzigogoli

⁸⁰ *Ivi*, pp. 48-50.

⁸¹ *Ivi*, pp. 1-3

di Azzecagarbugli... si divertiva un mondo a parlarmene e io, se pure un po' disorientata, mi divertivo con lui. Molti anni dopo, studiandoli io stessa a scuola, mi sono ritrovata a sovrapporre alle dotte disquisizioni dell'insegnante le immagini che mi ero formata da piccola. E ho amato i *Promessi Sposi* come nessun altro libro studiato a scuola. Li "conoscevo" già e non c'è quasi nulla nella vita che dia più gioia di imbattersi in qualcosa o qualcuno che in un passato lontano ci ha procurato emozione e felicità.⁸²

Altre due, particolarmente autorevoli, sono state raccolte da De Blasi:

Anche in un ambiente extra-scolastico il romanzo si presentava come lettura ad alta voce, come suggeriscono per esempio i ricordi di Maria Romana De Gasperi, che con le sorelle ascoltava il padre Alcide che leggeva loro *I Promessi Sposi* e la *Divina Commedia*. Un'altra testimonianza personale è quella di Francesco Sabatini che riporta a un ambiente familiare in cui, negli anni Trenta, il padre Gaetano leggeva ai figli il romanzo [...]. Questi ricordi, che riconducono al Trentino e all'Abruzzo nei decenni tra le due guerre mondiali, troverebbero riscontri in altre memorie di famiglie in cui si coltivava l'amore per la cultura (si pensi al dipinto, realizzato da Emilio De Amenti su commissione, *La lettura in famiglia di un brano commovente dei Promessi Sposi*). La lettura serale intorno al caminetto assumeva probabilmente modalità non molto diverse da quelle che in passato aveva la narrazione di fiabe e di conti tradizionali.⁸³

Dunque, conclude De Blasi, «forse non è una forzatura immaginare che anche una fruizione di questo tipo rientrasse tra le attese di Manzoni»⁸⁴. E in effetti, a questo proposito, la testimonianza più importante tra quelle fin qui raccolte, è dell'autore stesso del romanzo: si trova nella lettera ad Alfonso della Valle di Casanova del 30 marzo 1871, l'ultimo scritto sulla lingua composto da Manzoni e che avrebbe dovuto essere pubblicato, se nel frattempo non fosse sopraggiunta la morte dell'autore nel 1873. Nella lettera Manzoni riporta un episodio avvenuto alla presenza di Giuseppe Giusti e di Giovanni Battista Giorgini: il primo, non capendo il motivo della revisione della Ventisettana e della preferenza manzoniana per la Quarantana, ne chiede spiegazioni all'autore; questi, in risposta invita lui e il genero a leggere ad alta voce alcuni passi corrispondenti delle due edizioni, dimostrando la maggior scorrevolezza della definitiva. La differenza tra le due versioni del testo viene percepita dal Giusti (che, evidentemente, conosceva entrambe) più con le orecchie che con gli occhi: in questo modo viene confermata la cura di Manzoni nel rendere il testo efficace se letto ad alta voce, e quindi l'attenzione per la sua ascoltabilità.

Il Giusti, dunque, in uno de' nostri colloqui famigliari, che sono per me un caro ricordo e un mesto desiderio, mi disse: Che estro t'è venuto di far tanti cambiamenti al tuo romanzo? Per me stava meglio prima. – Questa volta, dissi tra me, per Giusti che tu sia, e in casa tua, hai parlato in aria; ma se mi riesce di tirarti dove voglio, t'accomodo io. – E a lui risposi: A dirti i perchè che tu mi domandi, ci sarebbe da stancarne i miei polmoni, non che i tuoi orecchi. Ma se ti dura codesta povera curiosità, credo che, con un breve esperimento, qui tra di noi tre (c'era presente il mio genero, Bista Giorgini), si potrà venirne in chiaro. Prendiamo le due edizioni; se ne apra una a caso, si cerchi nell'altra il luogo corrispondente; si leggano da voi

⁸² RITA VALENTINO MERLETTI, *Leggere ad alta voce*, Milano, Mondadori, 1996, p. 53.

⁸³ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, pp. 1309.

⁸⁴ *Ibidem*.

altri, a vicenda, alcuni brani; e dove s'incontreranno delle differenze, giudicherai tu. Detto fatto: il Giusti prese per sè la sua protetta; e mentre leggeva, era facile l'accorgersi che biasciava certi vocaboli e certe frasi, come uno che assaggi una vivanda, dove trovi un sapore strano. Al sentirne poi le varianti, faceva certi atti involontari del viso, che volevano dire: Oh così sì; e qualche volta, lasciava anche sfuggire, a mezza bocca, un: sta bene. Ma ecco che, dopo alcuni periodi, s'imbattè in uno lungo, avviluppato, bistorito,

Nexantem nodis, seque in sua membra plicantem,

come la serpe della magnifica, al solito, similitudine di Virgilio; e finitolo, con una repugnanza crescente, gli scappò detto, a voce spiegata: Oh che porcheria! e rimase lì con la bocca aperta, non so se perchè mortificato d'avermi data troppa ragione, o per che altro; ma sentendo subito una mia gran risata, e leggendomi in viso un'aria di gran soddisfazione, uscì d'impiccio, e stendendo il dito verso di me, disse, ridendo anche lui: Vedi com'è contento! – Che ti par poco, risposi, l'averti ridotto a disdirti in una forma tanto solenne?

Fu poi letto il periodo riformato; e lì tutto scorreva, e, dirò così, sgusciava a meraviglia, di maniera che ci rimesse lo stomaco a tutti e tre.

Quel giorno più non vi leggemmo avante;

e non ce ne fu più bisogno in avvenire. Qual trionfo! non è vero?⁸⁵

1.2 Per un libro da ascoltare

1.2.1 Quali definizioni per il romanzo?

Manzoni nelle sue lettere utilizza diversi appellativi per il romanzo, spesso in espressioni di modestia nei confronti dei destinatari. È curioso, però, notare come tutte queste espressioni siano in qualche modo legate all'ambito dell'oralità, e della ripetitività che la contraddistingue, diventando quasi una spia della presenza delle stesse caratteristiche anche nei *Promessi sposi* (corsivi miei, nelle citazioni che seguono).

Per cominciare, in più di una lettera Manzoni definisce il romanzo *cantafavola*. Nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia (*GDLI* da qui in avanti), con questo termine si intende un «racconto lungo e inverosimile, pieno di sciocchezze e di fandonie tediose», una «ciancia»⁸⁶: questo aspetto rientra nella modestia, reale o formale, con cui Manzoni si riferisce alla propria opera. Ma *cantafavola* è anche un «racconto con andamento ritmico a domande e risposte, misto di prosa e di verso (nell'antico francese)»⁸⁷: che sia noiosa e sciocca, oppure no, una *cantafavola* è comunque un racconto dall'andamento ritmico, costruito su stili e toni diversi; è un racconto che, seppur scritto, è anche *cantato* e cantilenante, e dunque conserva aspetti che lo legano strettamente all'oralità e all'ascolto. Anche il *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (d'ora in poi

⁸⁵ ALESSANDRO MANZONI, *Ad Alfonso della Valle di Casanova*, in ID. *Scritti linguistici editi*, a cura di ANGELO STELLA e MAURIZIO VITALE, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000, pp. 313-325, qui pp. 321-323.

⁸⁶ SALVATORE BATTAGLIA, *cantafavola*, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. II, Torino, UTET, 1961, p. 649.

⁸⁷ *Ibidem*.

DELI) definisce la *cantafavola* un «racconto lungo, inverosimile e noioso»⁸⁸, riportando la prima attestazione del termine alla fine del XIII secolo (nella *Storia di fra Michele minorita* dell'Anonimo Trecentista). Il *Devoto-Oli*, invece, a quest'ultima accezione, aggiunge nuovamente quella di «fiaba poetica»⁸⁹, richiamando l'andamento ritmico e la natura fondamentalmente orale del racconto, già vista nel *GDLI*.

Le prime due occorrenze del termine risiedono, dunque, in due lettere del 1827, vicinissime alla pubblicazione della *Ventisetтана*:

Questa *cantafavola* vi doveva esser presentata costì, senza parole e con molto rossore, dalla Giulietta mia, e, dirò anche, un po' vostra per ammirazione e per riconoscenza: e io mi godeva tutto nell'immaginarvi un così caro pudore dinanzi a una fama pur tanto cara. Ma una incomodissima flussione alla gola mi tiene la poverina in letto, già da due giorni, e, quantunque declinata, mostra di volerla tenere per più altri in casa. Abbiatemi dunque per ora la *cantafavola* sola: non già ch'io intenda di condannarvi a leggerla; ma Voi la dovete pur tenere da me. E tosto che il male e il medico lo consentano, verremo a ringraziarvi dell'averla ricevuta.⁹⁰

Quanto alle correzioni ch'Ella ha la bontà di fare alla mia *cantafavola*, non vorrei però ch'Ella si desse troppo fretta, e si pigliasse una indigestione di noia. Pigli le cose con comodo, che c'è tempo.⁹¹

Nella prima lettera, con la quale l'autore invia a Vincenzo Monti una copia del romanzo, la definizione è chiaramente usata da Manzoni come espressione di modestia; lo stesso vale per la seconda, in cui lo scrittore ringrazia l'amico Gaetano Cioni per il proposito di aiutarlo a conferire all'opera una veste linguistica migliore. L'appellativo, però, accompagna il romanzo negli anni, ripresentandosi in altre tre lettere, di molto successive a queste due. La prima è indirizzata al compositore Errico Petrella, che nel 1869 mise in musica il libretto di Antonio Ghislanzoni, basato sul testo dei *Promessi sposi*, facendone un melodramma semiserio⁹²:

⁸⁸ MANLIO CORTELAZZO, PAOLO ZOLLI, *cantàre*, in *DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999 (seconda edizione in vol. unico), p. 287.

⁸⁹ GIACOMO DEVOTO, GIAN CARLO OLI, *cantafavola*, in *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, a cura di LUCA SERIANNI e MAURIZIO TRIFONE, Milano, Le Monnier, 2017, p. 353

⁹⁰ Lettera a Vincenzo Monti del 15 giugno 1827, 1-4, in ALESSANDRO MANZONI, *Carteggi letterari*, vol. II.1, a cura di SERENA BERTOLUCCI e GIOVANNI MEDA-RIQUIER, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro nazionale di Studi Manzoniani, 2010, pp. 217-218.

⁹¹ Lettera a Gaetano Cioni del 10 ottobre 1827, 22, in A. Manzoni, *Carteggi letterari*, II.1, p. 272.

⁹² È, questa una delle numerose testimonianze di riproduzione scenica dell'opera, che nel tempo si è prestata a rifacimenti teatrali e cinematografici di ogni genere. È interessante ciò che Ghislanzoni premette al testo del libretto (cfr. *I Promessi sposi: melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni; posto in musica dal Maestro Cav.re Errico Petrella; canto con accomp. di pianoforte, riduzione di R. Lucarini*, Milano, Fratelli Lucca, 1869), affermandosi convinto che il pubblico conosca già bene il romanzo, tanto da ricordare anche le parti che, per ragioni di spazio e di stile, egli non ha potuto inserire nell'opera; e aggiunge anche di essersi attenuto il più possibile all'originale, per ottenere un testo naturale e semplice, dunque ascoltabile e comprensibile, come già è quello manzoniano: «Prendendo a svolgere in forma di melodramma *I promessi sposi* di A. Manzoni, non credo essermi affidato ad una ipotesi troppo ardita supponendo che tutti quanti gli spettatori recheranno in teatro la piena conoscenza del romanzo. Questa convinzione mi ha dato coraggio e

Non si tratta di adesione, ma bensì di ringraziamenti che Le devo per l'onore ch'Ella si propone di fare alla *cantafavola* dei Promessi Sposi. Possano le due arti che concorreranno alla trasformazione del soggetto, dargli del loro quell'effetto drammatico, del quale non ho mai creduto che potesse avere il germe in sè!⁹³

In questo caso il termine *cantafavola* si dimostra davvero appropriato, poiché riesce a richiamare il duplice aspetto del canto e della narrazione semplice, favolistica appunto, che il genere melodrammatico tiene uniti in sé.

La seconda è la lettera ad Alfonso della Valle di Casanova del marzo 1871, già citata in precedenza. Qui la parola *cantafavola* ricorre per ben tre volte, nel contesto della riflessione sulla revisione del romanzo e sulla necessità di diffondere tra gli Italiani l'unità linguistica:

[...] le lodi che ci ho trovate per me, e che sono troppo evidentemente dovute a un eccesso d'indulgenza, perchè io me le possa godere. Alcune però ho dovuto trovarle giustissime; e sono quelle che riguardano le correzioni fatte alla *cantafavola* de' Promessi Sposi, nella seconda edizione illustrata.

[...] Ora, per venire al punto, cioè a dirle il perchè e il come io abbia, e voluto prendere e preso, per quanto ho potuto, un tal popolo per correttore della mia *cantafavola*, m'è necessario premettere due parole intorno allo stato miserabile, in cui essa si trovava nella prima edizione, riguardo alla dicitura, che è qui la sola cosa in discorso, e intorno alla cagione d'un tale stato.

[...] E ciò, non solo per un mio piccolo e privato motivo, che era quello di rendere un po' più simile al vero il linguaggio de' personaggi della *cantafavola*, ma anche, e molto più, perchè tali maniere di dire erano manifestazioni di quella, tanto poco osservata, e tanto preziosa parte d'unità di linguaggio, che già possediamo; e per profittarne, e negli scritti e nei discorsi tra Italiani di diverse provincie, non ci manca altro, che di conoscerla.⁹⁴

Infine, l'ultima e più recente ricorrenza del termine si ha nella lettera del 13 luglio 1871 a Gianbattista De Capitani, autore del saggio *Voci e maniere di dire più spesso mutate da Alessandro Manzoni nell'ultima ristampa de' Promessi Sposi*, edito nel 1842 e ristampato nel 1871 (la lettera di Manzoni risponde appunto alla richiesta di un'opinione, da parte di Capitani, su questa pubblicazione):

In quanto al parere che, in termini eccessivamente indulgenti, Ella mi chiede intorno a una ristampa delle dotte sue Note ad alcune varianti della mia *cantafavola*, non potrei meglio spiegarvi che col comunicarle ciò che, poco prima della sua proposta, ebbi a rispondere a un

mi ha, in certa guisa, appianata la via. Il pubblico (mi son detto) riempirà co' le proprie reminiscenze le inevitabili lacune del melodramma, e sulle poche scene, sui pochi quadri che io gli andrò esponendo, ricostruirà tutto intero il romanzo. Ho dunque curato, nei tratti che mi fu dato riprodurre, di attenermi fedelmente all'originale; ho fatto quanto era da me acciò le situazioni e i personaggi non apparissero falsati. Qualche volta ho copiato quasi testualmente; e sempre, poi, mi sono studiato di imitare, fin dove i versi lo consentono, quella naturalezza e semplicità di linguaggio, di che il Manzoni è maestro insuperabile».

⁹³ Lettera a Errico Petrella del 7 maggio 1869, in ALESSANDRO MANZONI, *Lettere*, a cura di CESARE ARIETI, Milano, Mondadori, 1970, vol. III, pp. 785 e sgg.

⁹⁴ A. MANZONI, *Ad Alfonso della Valle di Casanova*, in ID. *Scritti linguistici editi*, pp. 313-319.

mio amico di Napoli, il quale, con una bontà e una pazienza ancora più eroica, avendo fatto uno stesso lavoro sul testo intero, desiderava il mio assenso per pubblicarlo.⁹⁵

Manzoni, per il romanzo, utilizza anche il solo termine *favola*, ma in abbinamento con *storia* e in un'unica occorrenza:

Le rendo nuove grazie dell'onore che Ella mi fa coll'occuparsi della mia *favola-storia*; e sento lietamente la speranza che Ella mi dà di potere presto aver quello di conoscerla personalmente e di esprimerle a viva voce la mia riconoscenza, e i sentimenti dell'alta stima, coi quali mi pregio di rassegnarmele.⁹⁶

L'accostamento tra i due termini fa sì che la parola *storia* sia arricchita dai richiami alla ritmicità e all'oralità che *favola* porta con sé. Le accezioni riportate dai dizionari sono simili tra loro. Il *DELI* alla voce *favola* riporta: «breve narrazione in prosa o in versi, di intento morale, avente per oggetto un fatto immaginario» e «cosa non vera, frutto di fantasia»⁹⁷. Nel *Devoto-Oli* si leggono le due definizioni «breve vicenda, narrata in versi o in prosa, i cui protagonisti possono essere persone, animali o cose, e il cui fine è di far comprendere in modo facile e piano una verità morale» e «qualsiasi narrazione fantastica, mito o leggenda»⁹⁸. Il *GDLI* infine offre un'ampia varietà di significati, tra cui i principali sono, anche in questo caso, «breve racconto fantastico (originariamente in versi), contenente un insegnamento morale, in cui agiscono e interloquiscono soprattutto animali, piante o altri esseri inanimati; apologo» e «ogni narrazione di fatti inventati; racconto fondato su avvenimenti e personaggi di fantasia; vicenda, storia, episodio fantastico». Dal *Battaglia* si può citare anche una terza accezione interessante, ovvero quella di «cosa frivola, vana, priva d'importanza, di valore; futilità, sciocchezza, bagattella, inezia; ciancia, discorso inutile»⁹⁹.

In generale, quindi, si può ricondurre anche *favola* alle espressioni di modestia che Manzoni adotta abitualmente nelle sue lettere; tuttavia, non va sottovalutato che il termine, come anticipato, abbia un forte legame anche con il concetto di oralità: come tutti e tre i dizionari sottolineano, infatti, *favola* ha origine diretta dalla voce semidotta latina *fabula*, derivata a sua volta da *fari*, «parlare».

Un terzo appellativo che vale la pena di esaminare è *filastrocca*, utilizzato da Manzoni in tre lettere, tutte del 1827:

⁹⁵ Lettera a Giovanni Battista De Capitani del 13 luglio 1871, 2, in A. MANZONI *Carteggi letterari*, vol. II.2, p. 1463.

⁹⁶ Lettera a Charles Swan del 25 gennaio 1828, 19, in A. MANZONI *Carteggi letterari*, vol. II.1, p. 344.

⁹⁷ M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *fàvola*, in *DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, p. 566.

⁹⁸ G. DEVOTO, G. C. OLI, *favola*, in *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, p.839.

⁹⁹ S. BATTAGLIA, *Favola*, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. V, p. 747.

L'onore che mi viene da una così graziosa domanda mi tornerebbe, a dir vero, troppo in rimprovero, se, dopo l'accoglienza da Lei fatta a' miei poveri lavori, dopo d'essere io medesimo stato favorito del dono dei nobilissimi suoi, avessi veramente dato fuori qualche cosa senza valermi tosto del vantaggio, già acquistato, di poter farlene omaggio. La *filastrocca* della quale Ella ha la bontà di richiederne, è bensì stampata in gran parte, ma nulla ne è ancor pubblicato, nè sarà che ad opera compiuta.¹⁰⁰

Se l'autore di questa *filastrocca* avesse potuto immaginarsi che il chiarissimo Cav. Dott. De Filippi volesse dare alla lettura di essa una parte del suo tempo prezioso, non avrebbe certamente indugiato fin ora a pregarlo di gradirne una copia, e a cogliere una opportunità così fortunata di attestargli la sua distintissima considerazione.¹⁰¹

Gradisca i miei più vivi ringraziamenti e del presente, e della benignissima lettera con cui s'è compiaciuta d'accompagnarlo, e del troppo indulgente giudizio di che Ella onora la mia *filastrocca*.¹⁰²

È chiaro che il termine, anche in questo caso, è inserito in espressioni di modestia da parte dell'autore; in effetti, l'uso di *filastrocca* con l'accezione di elenco sconclusionato o di narrazione lunga e noiosa, inventata, talvolta creata per accontentare un interlocutore in cerca di risposte, torna in Manzoni anche in altri contesti:

- Nel *Fermo e Lucia* Agnese, per difendersi dal pressante interrogatorio della fattora, in attesa di essere chiamata con Lucia al cospetto di Geltrude, «andava già componendo una filastrocca nella sua mente, perchè vedeva di non potersi sbrigare senza raccontar qualche cosa» (FL II I 37).
- nel testo della Quarantana si trova la «filastrocca di persone e di famiglie intere» (Q XXXIII 56) che don Abbondio nomina a Renzo per elencare, «cominciando da Perpetua», i morti in paese a causa della peste.
- nella *Storia della colonna infame* è definita «indegnissima *filastrocca*» «quella pazza novella, anzi quelle due»¹⁰³, che vengono riferite in supporto ai capi d'accusa per don Giovanni de Padilla.
- nella quinta redazione del trattato *Della lingua italiana* Manzoni conclude un elenco di modi di dire affermando che «per un saggio, ce n'è già più del bisogno, e voi vedete quanto sarebbe facile allungar la *filastrocca*»¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Lettera a Diodata Saluzzo di Roero del 12 marzo 1827, 2, in A. MANZONI, *Carteggi letterari*, vol. II, tomo 1, p. 210.

¹⁰¹ Lettera a Giuseppe de Filippi del 18 giugno 1827, in *Tutte le lettere di Alessandro Manzoni*, vol. I, a cura di CESARE ARIETI e DANTE ISELLA, Milano, Adelphi, 1996, p. 418.

¹⁰² Lettera a Luigi Guicciardi del 10 dicembre 1827, 2, in ALESSANDRO MANZONI, *Carteggi familiari*, vol. I, tomo 1, a cura di MARIELLA GOFFREDO DE ROBERTIS e EMANUELA SARTORELLI, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2006, p. 13.

¹⁰³ ALESSANDRO MANZONI, *Storia della colonna infame*, VI 33, a cura di CARLA RICCARDI, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2002, p. 140.

¹⁰⁴ ALESSANDRO MANZONI, *Della lingua italiana. Quinta redazione*, I 369, in ID. *Scritti linguistici inediti*, vol. I, a cura di ANGELO STELLA e MAURIZIO VITALE, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000, p. 404.

In ogni caso, la parola rimanda anche agli aspetti di ripetitività, ritmicità e semplicità che caratterizzano una narrazione orale come quella tipica della filastrocca.

Del resto, in corrispondenza di questa voce, tutti i vocabolari riportano definizioni coerenti con entrambe le accezioni. Nel *GDLI* si legge: «discorso prolisso, sconclusionato e poco costruttivo; chiacchierata o racconto particolarmente lungo sugli argomenti più disparati, senza una struttura unitaria; sproloquio. – Discorso ripetuto con monotona insistenza. – Tiritera»; «formula cadenzata, generalmente in metri brevi, costruita con rime facili, talvolta anche senza senso; poesiola o canzonetta infantile. Litania; serie di brevi preghiere, di invocazioni (o anche di bestemmie, di imprecazioni)»; il vocabolario indica che per estensione *filastrocca* può significare anche «Elenco prolisso, numerazione interminabile» e, in senso figurato, «serie, filza, assortimento di cose o persone disposte in fila; serie di fatti che si susseguono l'uno all'altro»¹⁰⁵. Anche il *DELI* definisce la filastrocca un «componimento in versi brevi, con ripetizioni di sillabe e parole», o un «discorso prolisso, sconclusionato»¹⁰⁶. Infine, il Devoto Oli riporta entrambe le accezioni, di «successione lunga e fastidiosa di parole» e di «composizione cadenzata, discorsiva o in versi, svolta secondo assonanze o accostamenti meramente occasionali»¹⁰⁷. Aggiunge anche (in linea con quanto riportato dal *DELI*) che l'etimologia del termine, pur non essendo del tutto chiara, risiede probabilmente nell'unione di due voci di origine settentrionale: l'imperativo di *filare* e un «adattamento del veneto *strucar* 'spremere, stringere', con riferimento alle due operazioni successive di tirare il filo e di stringerlo tra le dita, che si ripetono nella filatura»; ed è importante, qui, portare l'attenzione proprio sui rimandi alla ripetitività e alla ritmicità insiti anche in questo termine.

Un ultimo appellativo simile ai precedenti per significato, anche se con sfumature proprie, è *tiritera*. Manzoni lo accosta al romanzo, anche in questo caso, in tre lettere:

Le rendo poi molte grazie, col rossore d'averle tanto ritardate, dell'avermi Ella procurato ricapito in Firenze, per la vendita della mia nuova *tiritera* presso il signor Vieusseux, col quale non mancherò di prendere le opportune intelligenze.¹⁰⁸

Ho trovate persone che riuniscono in sommo grado la scienza e la compiacenza; e quantunque io ne usi e ne abusi principalmente per la revisione della mia *tiritera*, pure ne hanno abbastanza anche per soddisfare alle mie richieste intorno alle cose generali della lingua.¹⁰⁹

¹⁰⁵ S. BATTAGLIA, *filastrocca*, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. V, pp. 986-987.

¹⁰⁶ M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *filastrocca*, in *DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* p. 580.

¹⁰⁷ G. DEVOTO, G. C. OLI, *filastrocca*, in *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, p. 859.

¹⁰⁸ Lettera ad Alessandro Torri del 5 novembre 1826, 10, in A. MANZONI, *Carteggi letterari*, vol. II.1, p. 198.

¹⁰⁹ Lettera a Tommaso Grossi del 17 settembre 1827, 15, in A. MANZONI, *Carteggi letterari*, vol. II.1, p. 253.

Vi ringrazio del benevolo giudizio che portate della mia *tiritera*, e dell'egualmente benevolo desiderio che mostrate, di sapere s'io abbia in pronto qualche altro lavoro.¹¹⁰

Il *GDLI* definisce la *tiritera*, a seconda dei casi, come «discorso o scritto lungo, prolisso, noioso e ripetitivo (anche in espressioni di modestia)», come «lunga sequela di espressioni, lodi, insulti, ecc.», come «cantilena, filastrocca. – anche: poesia recitata con tono cantilenante», o come «componimento in versi alquanto lungo, insulso e prolisso»¹¹¹. Nel *DELI* alla voce *tiritera* si legge «cantilena, filastrocca», o, per estensione, «discorso prolisso e noioso»¹¹². Similmente, nel *Devoto-Oli* la *tiritera* è definita come «filastrocca, cantilena, o discorso che noiosamente insiste sulle medesime cose», e si riconduce l'etimologia del termine a «*sicutera* con sostituzione della parte iniziale con *tiri*, tratto da *tiri eleison* 'tiritera noiosa' (dal gr. *Kýrie eléēson* 'Signore, abbi pietà')»¹¹³.

Per concludere, anche questo termine viene utilizzato da Manzoni in un altro scritto, in questo caso nella conclusione del breve dialogo *Sopra la staffilata del Monti ai romantici*, dove assume la medesima accezione di discorso ripetitivo e prolisso vista finora:

– [...] Ho gittata quella parola tanto per dir qualche cosa, non mai credendo di tirarmi addosso tutta questa *tiritera*. I letterati se la sbrighino tra loro che a me non fa nulla. E parliamo d'altro. – *Tiritera!* dicevo io tra me, mentre egli andava cercando in suo cuore l'appiccio d'un altro discorso. *Tiritera?* scriverò queste belle ragioni che ho dette, le manderò al giornale, e il pubblico dirà poi s'ella è stata una *tiritera*.¹¹⁴

1.2.2 L'importanza della voce

Leggendo o ascoltando i *Promessi sposi* ci si rende conto che Manzoni

dimostra di avere osservato a fondo le specificità comunicative e pragmatiche della lingua parlata, che segue modalità diverse rispetto alle regole della norma ed entra nel romanzo come un elemento costitutivo della sua verosimiglianza.¹¹⁵

De Blasi riporta una serie di elementi che rispecchiano questa tendenza, come l'uso dei modi di dire e del discorso segmentato, mostrando con alcuni esempi l'andamento della sintassi, talvolta «non organizzato in una subordinazione gerarchica»¹¹⁶. Dunque, come è ben descritto da Enrico Testa,

l'apparato dei procedimenti dello "stile semplice" non si risolve qui nell'inserimento nelle battute dei personaggi di sporadiche marche di oralità [...], ma si dispiega in una partitura

¹¹⁰ Lettera a Francesco Mami del 22 luglio 1829, in *Tutte le lettere di Alessandro Manzoni*, vol. I, a cura di CESARE ARIETI e DANTE ISELLA, pp. 558-559.

¹¹¹ S. BATTAGLIA, *tiritera*, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. XX, p. 1076.

¹¹² M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *tirare*, in *DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, pp. 1698-1699.

¹¹³ G. DEVOTO, G. C. OLI, *tiritera*, in *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, p. 2313.

¹¹⁴ ALESSANDRO MANZONI, *Sopra una staffilata del Monti ai romantici*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di ALBERTO CHIARI e FAUSTO GHISALBERTI, vol. V, tomo III, *Scritti letterari*, a cura di CARLA RICCARDI e BIANCAMARIA TRAVI, Milano, Mondadori, 1991, p. 218

¹¹⁵ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, p. 1289.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 1293.

che ha alla propria base, in sintonia con la consapevolezza metalinguistica del Manzoni, la costante messa in rilievo del carattere strutturale del parlato e dei legami che intercorrono tra i suoi principî costitutivi.

[...] Il parlato-scritto manzoniano, lungi dall'esaurirsi – come era avvenuto in passato e come avverrà in seguito – in punte stilistiche slegate dal cotesto autoriale e dal limitrofo spazio discorsivo del personaggio, si basa insomma su una radicale messa in scena della comunicazione orale come realtà strutturale e complessa e, quindi, sulla mimesi della dimensione macrosintattica del parlato, dei suoi caratteri di frammentazione e di coinvolgimento, del suo ridotto grado di pianificazione testuale e delle sue particolari modalità di connessione (o di assenza di legami).¹¹⁷

Tra i molteplici aspetti che possono essere considerati e approfonditi in questa tematica, ai fini di questo lavoro riveste particolare importanza la modalità con cui il narratore si rivolge ai propri lettori. Infatti, anche il discorso del narratore, e non solo quello dei personaggi,

è spesso caratterizzato da pause e ripetizioni come nei cambi di progetto frequenti nella comunicazione parlata non pianificata. La ripetizione da un lato apporta *pathos* partecipativo al racconto¹¹⁸ [...], ma d'altro canto [...] dà alla narrazione un tono discorsivo, perfino aperto a scelte apparentemente estemporanee [...].

Trasferiti idealmente in una esecuzione parlata, gli incisi comporterebbero un diverso tono, soprattutto quando comprendono il verbo *dire* con cui è sottolineato il momento dialogico tra narratore e lettore [...].

In altri casi un accenno chiama in causa i destinatari, sollecitando un parere o rivolgendo domande o perfino verificando l'attenzione del lettore [...].

Con gli espedienti ora visti è messo in risalto il momento comunicativo dell'enunciazione, tanto che gli stessi lettori sembrano trattati come ascoltatori presenti. Pertanto sembra che i dialoghi tra i personaggi siano inseriti all'interno di un dialogo tra narratore e lettori (ascoltatori). Alla luce di questo aspetto si comprende meglio l'esigenza di una lingua unica per la comunicazione scritta e per quella parlata, come se questo testo fosse stato appunto congegnato per scorrere dalla scrittura all'oralità.¹¹⁹

De Blasi cita diversi esempi (per i quali si rimanda alle pagine del saggio), ma nel testo del romanzo compaiono numerose altre occorrenze significative; di seguito se ne riporta una rassegna (di queste, alcune verranno riprese nel corso del lavoro), senza, naturalmente, alcuna pretesa di esaustività.

Don Abbondio (*il lettore se n'è già avveduto*) non era nato con un cuor di leone. (Q I 40)

Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato. Lo spavento di que' visacci e di quelle parolacce, la minaccia d'un signore noto per non minacciare invano, un sistema di quieto vivere, ch'era costato tant'anni di studio e di pazienza, sconcertato in un punto, e un passo dal quale non si poteva veder come uscirne: tutti questi pensieri ronzavano tumultuariamente nel capo basso di don Abbondio. (Q I 60)

¹¹⁷ ENRICO TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 26-28.

¹¹⁸ A questo ruolo della ripetizione sarà in effetti dedicata gran parte della seconda sezione di questo lavoro (cap. 3 e 4).

¹¹⁹ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, pp. 1294-1296.

Lascio poi pensare al lettore, come dovessero stare in viaggio quelle povere bestie, così legate e tenute per le zampe, a capo all'in giù, nella mano d'un uomo il quale, agitato da tante passioni, accompagnava col gesto i pensieri che gli passavan a tumulto per la mente. Ora stendeva il braccio per collera, ora l'alzava per disperazione, ora lo dibatteva in aria, come per minaccia, e, in tutti i modi, dava loro di fiere scosse, e faceva balzare quelle quattro teste spenzolate; le quali intanto s'ingegnavano a beccarsi l'una con l'altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura. (Q III 13)

Questo termine è rimasto e vive tuttavia, con significazione più mitigata, nel dialetto: *e non ci sarà forse nessuno de' nostri lettori milanesi*, che non si rammenti d'aver sentito, nella sua fanciullezza, o i parenti, o il maestro, o qualche amico di casa, o qualche persona di servizio, dir di lui: è un ciuffo, è un ciuffetto. (Q III 31)

Tutt'e due camminavan rasente al muro; ma Lodovico (*notate bene*) lo strisciava col lato destro; e ciò, secondo una consuetudine, gli dava il diritto (*dove mai si va a ficcare il diritto!*) di non istaccarsi dal detto muro, per dar passo a chi si fosse; cosa della quale allora si faceva gran caso. (Q IV 21)

Quell'uomo era stato a sentire all'uscio del suo padrone: aveva fatto bene? E fra Cristoforo faceva bene a lodarlo di ciò? Secondo le regole più comuni e men contraddette, è cosa molto brutta; ma quel caso non poteva riguardarsi come un'eccezione? E ci sono dell'eccezioni alle regole più comuni e men contraddette? *Questioni importanti; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia*. Noi non intendiamo di dar giudizi: ci basta d'aver dei fatti da raccontare. (Q VI 25)

Noi tralasciamo di riferir que' concerti, perché, *come il lettore vedrà*, non son necessari all'intelligenza della storia; e siam contenti anche noi di non doverlo trattener più lungamente a sentir parlamentare que' due fastidiosi ribaldi. (Q VII 54)

Quando fu vicino alla porta del borgo, fiancheggiata allora da un antico torraccione mezzo rovinato, e da un pezzo di castellaccio, diroccato anch'esso, *che forse dieci de' miei lettori possono ancor rammentarsi d'aver veduto in piedi*, il guardiano si fermò, e si voltò a guardar se gli altri venivano [...]. (Q IX 17)

Ma, *come il lettore sa*, ciò che la rendeva imbrogliata agli altri, era appunto il più chiaro per lui: servendosene di chiave per interpretare le altre notizie raccolte da lui immediatamente, o col mezzo degli esploratori subordinati, poté di tutto comporne per don Rodrigo una relazione bastantemente distinta. (Q XI 33)

Non bisogna però che, a questo nome, il lettore si lasci correre alla fantasia l'immagini che ora vi sono associate. (Q XI 58)

Noi ci rallegriamo, non senza invidia, con que' nostri lettori che non han visto le cose in quello stato: ciò vuol dire che son molto giovani, e non hanno avuto tempo di far molte corbellerie. (Q XI 71)

Don Gonzalo, ingolfato fin sopra i capelli nelle faccende della guerra, *fece ciò che il lettore s'immagina certamente* (Q XII 15).

Pensando al buon frate, sentiva più vivamente la vergogna delle proprie scappate, della turpe intemperanza, del bel caso che aveva fatto de' paterni consigli di lui; e contemplando l'immagine di Lucia! non ci proveremo a dire ciò che sentisse: il lettore conosce le circostanze; se lo figuri (Q XVII 24).

Perché la così pronta e discreta cortesia di costui verso uno sconosciuto non faccia troppo maravigliare il lettore, dobbiamo informarlo che quell'uomo, pregato spesso d'un simile

servizio da contrabbandieri e da banditi, era avvezzo a farlo; non tanto per amore del poco e incerto guadagno che gliene poteva venire, quanto per non farsi de' nemici in quelle classi. (Q XVII 36)

Notizie più positive intorno a' suoi guai, nessuna; perché, *come abbiám detto al lettore*, il cappuccino aveva sperato d'averle dal suo confratello di Milano, a cui l'aveva raccomandato; e questo rispose di non aver veduto né la persona, né la lettera; che uno di campagna era bensì venuto al convento, a cercar di lui; ma che, non avendocelo trovato, era andato via, e non era più comparso. (Q XVIII 26)

Se il lettore si ricorda di quello sciagurato Egidio che abitava accanto al monastero dove la povera Lucia stava ricoverata, *sappia ora* che costui era uno de' più stretti ed intimi colleghi di scelleratezze che avesse l'innominato: perciò questo aveva lasciata correre così prontamente e risolutamente la sua parola. (Q XX 12)

Noi abbiamo riferito come la sciagurata signora desse una volta retta alle sue parole; e *il lettore può avere inteso che quella volta non fu l'ultima*, non fu che un primo passo in una strada d'abbominazione e di sangue. (Q XX 21)

Non è certamente fare ingiuria ai nostri lettori il supporre che qualcheduno di loro domandi se di tanto ingegno e di tanto studio quest'uomo abbia lasciato qualche monumento. Se n'ha lasciati! [...]

— E come mai, *dirà codesto lettore*, tante opere sono dimenticate, o almeno così poco conosciute, così poco ricercate? Come mai, [...] in cento opere, non ne ha lasciata neppur una di quelle che son riputate insigni anche da chi non le approva in tutto, e conosciute di titolo anche da chi non le legge? Come mai, tutte insieme, non sono bastate a procurare, almeno col numero, al suo nome una fama letteraria presso noi posteri? —

La domanda è ragionevole senza dubbio, e la questione, molto interessante; perché le ragioni di questo fenomeno si troverebbero con l'osservar molti fatti generali: e trovate, condurrebbero alla spiegazione di più altri fenomeni simili. Ma sarebbero molte e prolisse: *e poi se non v'andassero a genio? se vi facessero arricciare il naso?* Sicché sarà meglio che riprendiamo il filo della storia, e che, in vece di cicalar più a lungo intorno a quest'uomo, andiamo a vederlo in azione, con la guida del nostro autore. (Q XXII 45-47)

Ma, *come il lettore sa*, era una storia che nessuno la conosceva tutta; e per Lucia stessa c'eran delle parti oscure, inesplicabili affatto. (Q XXIV 57)

Da questo passa poi alle lettere amene; *ma noi cominciamo a dubitare se veramente il lettore abbia una gran voglia d'andar avanti con lui in questa rassegna* [...] Però, lasciando scritto quel che è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada: tanto più che ne abbiamo un bel pezzo da percorrere, senza incontrare alcun de' nostri personaggi, e uno più lungo ancora, prima di trovar quelli ai fatti *de' quali certamente il lettore s'interessa di più, se a qualche cosa s'interessa in tutto questo.* (Q XXVII 56)

La moltitudine aveva voluto far nascere l'abbondanza col saccheggio e con l'incendio; il governo voleva mantenerla con la galera e con la corda. I mezzi erano convenienti tra loro; *ma cosa avessero a fare col fine, il lettore lo vede: come valessero in fatto ad ottenerlo, lo vedrà a momenti.* (Q XXVIII 9)

Volle poi accompagnar tutti e tre gli ospiti, fino alla carrozza. I ringraziamenti umili e sviscerati di don Abbondio e i complimenti di Perpetua, *se l'immagini il lettore.* (Q XXX 38)

Così il Ripamonti, il quale aveva spogliati i registri della Sanità, e conferito col Tadino, incaricato specialmente della missione: era la seconda, *se il lettore se ne ricorda*, per quella causa, e con quell'esito. (Q XXXI 15)

Del resto, dal riscontro d'altre date che ci paiono, come abbiám detto, piú esatte, risulta che fu, prima della pubblicazione della grida sulle bullette; e, se ne mettesse conto, si potrebbe anche provare o quasi provare, che dovette essere ai primi di quel mese; ma certo, *il lettore ce ne dispensa*. (Q XXXI 26)

Ma non è cosa da uscirne con poche parole; e non è qui il luogo di trattarla con l'estensione che merita. E oltre di ciò, dopo essersi fermato su que' casi, *il lettore non si curerebbe piú certamente di conoscere ciò che rimane del nostro racconto*. Serbando però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli, torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli piú, fino alla fine. (Q XXXII 69)

Con una tale sicurezza, *temperata però dall'inquietudini che il lettore sa*, e contristata dallo spettacolo frequente, dal pensiero incessante della calamità comune, andava Renzo verso casa sua [...]. (Q XXXIII 40)

S'immagini il lettore il recinto del lazzeretto [...]. Tale fu lo spettacolo che riempì a un tratto la vista di Renzo, e lo tenne lì, sopraffatto e compreso. Questo spettacolo, noi non ci proponiam certo di descriverlo a parte a parte, *né il lettore lo desidera*; solo, seguendo il nostro giovine nel suo penoso giro, ci fermeremo alle sue fermate, e di ciò che gli toccò di vedere diremo quanto sia necessario a raccontar ciò che fece, e ciò che gli seguì. (Q XXXV 1)

Ma forse il lettore domanda dal canto suo chi fosse costei; e, per soddisfarlo, non ci vorranno, né anche qui, troppe parole. (Q XXXVI 50)

Pensi il lettore che suono facessero all'orecchio di Renzo tali parole. Ringraziò vivamente con gli occhi colui che le aveva proferite; e cercò subito, ma invano, quelli di Lucia. (Q XXXVI 66)

Era ancor presto quando ci arrivò: *ché non aveva meno fretta e voglia di finire, di quel che possa averne il lettore*. (Q XXXVII 22)

Renzo andò a mettersi a sedere sur una: un momento dopo, Agnese si trovò lì sull'altra: *e son certo che, se il lettore, informato come è delle cose antecedenti, avesse potuto trovarsi lì in terzo, a veder con gli occhi quella conversazione così animata, a sentir con gli orecchi que' racconti, quelle domande, quelle spiegazioni, quell'esclamare, quel condolarsi, quel rallegrarsi, e don Rodrigo, e il padre Cristoforo, e tutto il resto, e quelle descrizioni dell'avvenire, chiare e positive come quelle del passato, son certo, dico, che ci avrebbe preso gusto, e sarebbe stato l'ultimo a venir via. Ma d'averla sulla carta tutta quella conversazione, con parole mute, fatte d'inchiostro, e senza trovarci un solo fatto nuovo, son di parere che non se ne curi molto, e che gli piaccia piú d'indovinarla da sé*. (Q XXXVII 26-27)

Al lettore noi lo faremo passare in un momento tutto quel tempo [...]. Potremmo anche soggiunger subito: partirono, arrivarono, e quel che segue; *ma, con tutta la volontà che abbiamo di secondar la fretta del lettore, ci son tre cose appartenenti a quell'intervallo di tempo, che non vorremmo passar sotto silenzio; e, per due almeno, crediamo che il lettore stesso dirà che avremmo fatto male* (Q XXXVII 42)

Una sera, Agnese sente fermarsi un legno all'uscio. — È lei, di certo! — Era proprio lei, con la buona vedova. *L'accoglienze vicendevoli se le immagini il lettore*. La mattina seguente, di buon'ora, capita Renzo che non sa nulla, e vien solamente per isfogarsi un po' con Agnese su quel gran tardare di Lucia. *Gli atti che fece, e le cose che disse, al trovarsela davanti, si rimettono anche quelli all'immaginazione del lettore*. (Q XXXVIII 1-2)

Talvolta, poi, il narratore agisce interpellando, oltre al lettore, anche gli stessi personaggi, come a creare un dialogo *a tre componenti*, tutte appartenenti a livelli diversi del testo, ma

tutte potenzialmente presenti nello stesso momento; sembra quasi voler spingere il lettore a immaginare una rappresentazione teatrale che si svolge proprio davanti ai suoi occhi:

Va a dormire, povero Griso, che tu ne devi aver bisogno. Povero Griso! In faccende tutto il giorno, in faccende mezza la notte, senza contare il pericolo di cader sotto l'unghie de' villani, o di buscarti una taglia *per rapto di donna honesta*, per giunta di quelle che hai già addosso; e poi esser ricevuto in quella maniera! Ma! così pagano spesso gli uomini. Tu hai però potuto vedere, in questa circostanza, che qualche volta la giustizia, se non arriva alla prima, arriva, o presto o tardi anche in questo mondo. Va a dormire per ora: che un giorno avrai forse a somministrarcene un'altra prova, e più notevole di questa. (Q XI 12)

Inoltre, tra le altre modalità con cui il narratore mette in risalto alcuni aspetti del parlato nel dialogo tra i personaggi, alcuni possono essere colti a pieno solo se il testo è pronunciato ad alta voce e con una certa cura per l'espressività: sono molti i passaggi, ad esempio, dove ci si sofferma su *come* le parole vengono proferite, con quale tono e con quali significati sottostanti al livello letterale delle espressioni. La stessa parola «voce» ricorre oltre duecento volte nel romanzo, 70 delle quali solo nei primi otto capitoli. Talvolta, soprattutto nella sezione di Renzo a Milano, in cui è forte la presenza della folla, il termine è usato per indicare «la personificazione della voce pubblica, che rapidamente si diffonde»¹²⁰ (si tornerà su questo particolare tipo di “voce” nel successivo paragrafo), alla stregua della Fama classica: l'esempio più evidente è quello della «voce», che corre velocissima e si moltiplica, sulle peripezie della notte degli imbrogli (cap. XI) e su quelle di Renzo a Milano (cap. XVIII); ma ce ne sono numerosi altri, come quello della «nuova» della conversione dell'innominato, che «l'aveva preceduto nella valle; vi s'era subito sparsa, e aveva messo per tutto uno sbalordimento, un'ansietà, un cruccio, un susurro» (Q XXIV 84). Nella maggior parte dei casi, però, come nella sezione iniziale, in cui le scene dialogate prevalgono sulle descrizioni e sulle digressioni, si fa riferimento proprio alla voce dei singoli personaggi, al tono e alla modalità con cui essi pronunciano le loro parole: si tratta innanzitutto di una delle strategie con cui chi scrive tenta di colmare il divario tra parola scritta e parola pronunciata, provando a trascrivere i tratti della comunicazione che si possono cogliere solo dal vivo; in aggiunta a questo, però, sembra quasi che il narratore fornisca indicazioni utili per riprodurre efficacemente i dialoghi a voce viva, durante un'eventuale lettura o una rappresentazione teatrale. Eccone gli esempi (la gran parte, almeno), raggruppati per capitolo, o per gruppi di capitoli, e per scena:

- capitolo I:

Dialogo tra don Abbondio e i bravi

- «con voce tremolante» (don Abbondio)

¹²⁰ NICOLA TURCHI, *Fama*, in Enciclopedia Treccani, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1932.

- «in tono solenne e di comando» (bravi)
- «con la voce mansueta e gentile» (don Abbondio)
- «con un riso tra lo sguaiato e il feroce» (bravi)

Dialogo tra don Abbondio e Perpetua

- «con voce commossa e da commovere» (Perpetua)
- «con voce stizzosa» (don Abbondio)

- capitolo II:

Dialogo tra Renzo e don Abbondio

- «con voce più alta e stizzosa» (Renzo)
- «con la voce d'un uomo ch'è risoluto d'ottenere una risposta precisa» (Renzo)
- «con voce quasi sdegnosa» (don Abbondio)
- «con voce raddolcita» (Renzo)
- «con voce tremolante e stizzosa» (don Abbondio)
- «con voce fioca» (don Abbondio)

- capitolo III:

Renzo dall'azzecagarbugli

- «e qui la voce di Renzo si commosse» (Renzo)

Dialogo tra Renzo, Lucia e Agnese

- «con voce rotta dal pianto» (Lucia)
- «con un accento soave di scusa» (Lucia)
- «con quella voce che vuol far riconoscere a un amico che ha avuto torto» (Lucia)

- Capitolo IV:

Lodovico-padre Cristoforo

- «col cipiglio imperioso, gli disse, in un tono corrispondente di voce» (nemico)
- «con voce alterata» (fratello dell'ucciso)

- Capitolo V:

Dialogo tra padre Cristoforo e Renzo

- «con voce commossa» (Renzo)
- «la voce divenne lenta e come sotterranea» (padre Cristoforo)

- Capitolo VI:

Dialogo tra padre Cristoforo e don Rodrigo

- «quando furon lì, gli disse sotto voce» (padre Cristoforo)
- «proferendo sottovoce queste parole» (padre Cristoforo)

- Capitolo VII:

Dialogo tra padre Cristoforo e Renzo

- «gridò, digrignando i denti, e alzando la voce, quanto non aveva mai fatto prima» (Renzo)
- «con una voce grave e pietosa» (padre Cristoforo)

Dialogo tra Renzo, Agnese e Lucia

- «abbassando la voce» (Agnese)
- «con voce accorata, ma risoluta» (Lucia)
- «con una voce ch'esprimeva un'ira ben diversa, ma un'ira tuttavia» (Renzo)
- «con una voce e con un viso divenuto, tutt'a un tratto, più umano» (Renzo)

All'osteria: Renzo, con Tonio e Gervaso, e i bravi

- «gli domandò poi a voce bassa» (Renzo)
- «e gli disse sottovoce» (bravo)
- «con voce alquanto sgarbata» (bravo)
- «rispose l'oste, pur sottovoce» (oste)
- «Si parlava sottovoce, per causa loro; ed eran parole tronche e svogliate» (Renzo e i fratelli)
- «si fermarono anch'essi, si parlaron sottovoce, e tornarono indietro» (bravi)
- «dando sottovoce ora un ricordo, ora un altro, ora all'uno, ora all'altro fratello» (Renzo)
- «e, detto sottovoce a Lucia» (Renzo)

- Capitoli VIII-IX:

In canonica

- «a voce chiara» (Tonio)
- «ripetendo a viva voce le parole» (don Abbondio)
- «con quella sua voce soave, e allora tutta tremante» (Lucia)
- «Lucia chiamava Renzo, con voce fioca, e diceva, pregando» (Lucia)

Alla partenza

- «con voce mezza fioca» (Menico)
- «con voce accorata» (Lucia)
- «con voce sommessa, ma distinta» (padre Cristoforo)
- «con voce alterata» (padre Cristoforo)
- «con la voce alterata anche lui» (padre Fazio)
- «con voce soffogata» (Renzo)

- Capitoli IX-X:

Gertrude

- «disse sottovoce alle donne» (guardiano)
- «con voce raddolcita» (Gertrude)
- «e continuò sottovoce» (Gertrude)
- «con una voce poco atta a rincorare» (principe padre)
- «raddolcendo a grado a grado la voce e le parole» (principe)
- «con voce fiacca» (Gertrude)

- Capitoli XIV-XV:

Le vicende di Renzo a Milano

- «ad alta voce» (oste)
- «ad alta voce e ridendo» (Renzo)
- «con una voce e con un fare tutto gentile» (oste)

- Capitoli XX-XXI

Rapimento di Lucia

- «con la voce più umana che sapessero formare» (bravi)
- «con la voce interrotta dal pianto» (Lucia)
- «riferì sottovoce gli ordini del padrone» (vecchia)

Dialogo tra Lucia e l'innominato

- «con voce tremante» (Lucia)
- «con voce risoluta» (innominato)
- «tonò poi quella voce, sdegnata d'aver due volte comandato invano» (innominato)
- «con voce mitigata» (innominato)

- «con una voce, in cui, col tremito della paura, si sentiva una certa sicurezza dell'indegnaione disperata» (Lucia)

Lucia e la vecchia

- «con voce raddolcita» (vecchia)
- «con una voce, suo malgrado, stizzosa» (vecchia)
- «con voce fiacca e come sonnolenta. Poi, con più risolutezza» (Lucia)

- Capitoli XXII-XXIII

Verso la liberazione di Lucia

- «sotto voce» (innominato)
- «sottovoce» (innominato)
- «ancora sotto voce» (innominato)
- «a voce bassa bassa» (don Abbondio)
- «con quella voce forzatamente umile» (vecchia)

- Capitolo XXIV

Lucia, appena liberata

- «abbassando la voce» (Lucia)
- «con voce fioca» (Lucia)
- «facendo il viso rosso, ma con voce sicura» (Lucia)

- Capitoli XXV-XXVI:

Colloquio tra don Abbondio e il cardinale

- «con voce e con aria grave fuor del consueto» (cardinale)
- «con una voce che, in quel momento, veniva proprio dal cuore» (don Abbondio)

- Capitolo XXIX:

Don Abbondio e Perpetua, preparandosi alla fuga

- «borbottava poi, a voce più bassa» (don Abbondio)
- «con voce bassa ma iracunda» (don Abbondio)
- «l'interruppe aspramente, sempre però a voce bassa» (don Abbondio)
- «gridò sottovoce» (don Abbondio)

- Capitolo XXXIV:

Renzo a Milano

- «con voce non troppo sicura» (Renzo)

- Capitoli XXXV-XXXVI:

Renzo nel lazzeretto, confronto con padre Cristoforo

- «la sua voce era fioca, cupa, mutata come tutto il resto» (padre Cristoforo)
- «con una voce che aveva ripresa tutta l'antica pienezza e sonorità» (padre Cristoforo)
- «con voce non meno severa» (padre Cristoforo)
- «con voce cupa e lenta» (padre Cristoforo)
- «con voce bassa e grave» (padre Cristoforo)
- «con voce tremante» (Renzo)

Osservando questi esempi, si può notare che la voce di ciascun personaggio presenta alcuni tratti ricorrenti: anche il tono e il modo di parlare sono funzionali alla caratterizzazione dei personaggi e li rendono più vivi. Don Abbondio, ad esempio, è il

personaggio della stizza: borbotta spesso tra sé e sé, sovente parla a bassa voce, per paura di farsi sentire da altri, e quando alza la voce quasi sempre ha un tono infastidito. Lucia, invece, è colei che ha una voce soave, dolce, spesso impaurita e rotta dal pianto, ma sempre sincera. O, ancora, padre Cristoforo usa quasi sempre toni gravi e solenni, pacati ma incisivi; poi, quando si adira in nome della verità, allora la sua voce si fa «alterata», imponente e sonora.

A volte il tono dei dialoghi e delle parole aiuta anche a scandire la narrazione, contribuendo a caratterizzare l'atmosfera degli episodi e creando contrasti che delineano meglio i confini tra una scena e l'altra. Questo è molto evidente, ad esempio, nei capitoli VII e VIII, con la notte degli imbrogli e dei sotterfugi: nel primo predominano le parole dette a bassa voce¹²¹, mentre si ordiscono le trame del matrimonio a sorpresa e del rapimento di Lucia; nel secondo si torna a parlare a voce alta, tra la «voce chiara» di Tonio, la «viva voce» di don Abbondio, quella, seppur «fioca», di Lucia, e le grida di scompiglio dei bravi e della folla; per concludere poi il capitolo con i toni commossi e accorati dei saluti e degli addii che chiudono la prima parte del romanzo. In modo simile è accompagnato il percorso di conversione dell'innominato, che nel primo incontro con Lucia grida, impera e parla sempre a voce alta, per poi arrivare, dopo l'incontro con Borromeo e in prossimità della liberazione di lei, a parlare con tutti in tono più mansueto e gentile, spesso «sotto voce».

La descrizione della voce assume quindi un ruolo fondante, a supporto di un'eventuale lettura a voce alta del testo che sia il più possibile chiara, arricchita dagli adeguati effetti sonori e, quindi, *ascoltabile*.

Un'ultima modalità di valorizzazione della parola udita è la dimostrazione, messa in atto in molti punti del romanzo, del fortissimo potere che essa può esercitare su chi la sente: sono numerosi i casi in cui un personaggio, all'udire una voce familiare o anche al solo ricordo di una parola o del nome di un'altra persona, cambia i propri pensieri e le proprie azioni e reazioni; anche molti incontri tra personaggi avvengono in un primo momento «*per vocem*»¹²², come scrive Testa, e solo poi di persona. Le parole pronunciate possono modificare la realtà: sono così forti da essere in grado, se ascoltate, anche se involontariamente, di contrarre un matrimonio, se si pensa al tentativo di Renzo e Lucia nel capitolo VIII. Come scrive Paolo Giovannetti,

¹²¹ A questo proposito si veda, GIUSEPPE POLIMENI, *Il sottovoce dei bravi. Note sul parlato* (I Promessi sposi VII, 76), in *La grammatica del parlato. Fra attualità e storia*, Atti delle giornate di studio (Pavia, 19-20 marzo 2015), a cura di Vera Cantoni, Pavia, Ibis, 2015, pp. 123-136.

¹²² L'espressione è usata da ENRICO TESTA in *Lo stile semplice: discorso e romanzo*.

Vale a dire: la parola detta come *problema etico*, azione pragmatica che non può non agire su un'altra persona. Anche nel dialogo più semplice, è necessario enfatizzare l' "interesse", la risonanza in chi ascolta delle frasi enunciate dall'interlocutore.¹²³

E talvolta non è necessario che le parole vengano concretamente pronunciate: spesso, infatti, tali incontri «*per vocem*» avvengono anche solo a livello interiore, tramite il ricordo del nome di una persona, che, udito dal personaggio dentro di sé, condiziona le sue azioni e i suoi pensieri. Si tratta di alcuni dei passi in cui è rappresentato

un vero e proprio udito interiore. La parola pensata si rivela essere parola ascoltata, anche se con modalità differenti.

[...] Manzoni imposta la restituzione della parola *pensata* come emanazione di un dialogo di tipo intimo, in cui il personaggio rimugina con se stesso, udendo se stesso. E ciò sembra abolire il confine tra esterno e interno, in funzione appunto di una vocalità fisicamente risonante.¹²⁴

Gli esempi non mancano:

Questo nome fu nella mente di don Abbondio come nel forte d'un temporale notturno, un lampo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e cresce il terrore. (Q I 35)

– E Lucia? – *Appena questa parola si fu gettata a traverso di quelle bieche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v'entrarono in folla. Si rammentò degli ultimi ricordi de' suoi parenti, si rammentò di Dio, della Madonna e de' santi, pensò alla consolazione che aveva tante volte provata di trovarsi senza delitti, all'orrore che aveva tante volte provato al racconto d'un omicidio; e si risvegliò da quel sogno di sangue, con ispavento, con rimorso, e insieme con una specie di gioia di non aver fatto altro che immaginare. Ma il pensiero di Lucia, quanti pensieri tirava seco! Tante speranze, tante promesse, un avvenire così vagheggiato, e così tenuto sicuro, e quel giorno così sospirato! (Q II 50-51)*

Renzo le raccontò brevemente la storia di quella mattina: ella ascoltava con angoscia: *e quando udì il nome di don Rodrigo, "ah!" esclamò, arrossendo e tremando, "fino a questo segno!" (Q II 59)*

Al nome riverito del padre Cristoforo, lo sdegno d'Agnese si raddolcì. (Q III 6)

"Renzo," disse Lucia, con un'aria di speranza e di risoluzione più tranquilla: "voi avete un mestiere, e io so lavorare: andiamo tanto lontano, *che colui non senta più parlar di noi.*" (Q III 9)

Quel prepotente di don Rodrigo... "Eh via!" interruppe subito il dottore, aggrottando le ciglia, aggrinzando il naso rosso, e storcendo la bocca, "eh via! Che mi venite a rompere il capo con queste fandonie? Fate di questi discorsi tra voi altri, che non sapete misurar le parole; e non venite a farli con un galantuomo che sa quanto valgono. Andate, andate; non sapete quel che vi dite: io non m'impiccio con ragazzi; *non voglio sentir discorsi di questa sorte, discorsi in aria.*" (Q III 39)

¹²³ PAOLO GIOVANNETTI, *Ascoltare nei romanzi. Verifiche su Manzoni e De Roberto*, in *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*, a cura di FABIO VITTORINI, Bologna, Pàtron Editore, 2019, p. 113.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 98-99.

<p>Questo, per corrispondere alla celia, senza la minima ombra di malizia, proprio col candore d'un bambino, rispose: "eh! io fo l'orecchio del mercante." Egli stesso <i>fu subito colpito dal suono della parola che gli era uscita di bocca</i>: guardò, con faccia incerta, alla faccia del padrone, che s'era rannuvolata: l'uno e l'altro avrebber voluto riprender quella di prima; ma non era possibile. (PS IV 10-11)</p>
<p><i>Questa parola fece rinvenire affatto il povero Lodovico, e gli risvegliò più vivamente e più distintamente i sentimenti ch'eran confusi e affollati nel suo animo</i>: dolore dell'amico, sgomento e rimorso del colpo che gli era uscito di mano, e, nello stesso tempo, un'angosciosa compassione dell'uomo che aveva ucciso. (Q IV 34)</p>
<p>Così, a trent'anni, si ravvolse nel sacco; e, <i>dovendo, secondo l'uso, lasciare il suo nome, e prenderne un altro, ne scelse uno che gli rammentasse, ogni momento, ciò che aveva da espiare</i>: e si chiamò fra Cristoforo. (Q IV 45)</p>
<p>Un suo confratello ed amico, che lo conosceva bene, l'aveva una volta paragonato a quelle <i>parole troppo espressive nella loro forma naturale</i>, che alcuni, anche ben educati, pronunziano, quando la passione trabocca, smozzicate, con qualche lettera mutata; <i>parole che, in quel travisamento, fanno però ricordare della loro energia primitiva</i>. (Q IV 65)</p>
<p><i>Ma quella parola, carestia</i>, che il dottore aveva buttata fuori a caso, <i>rivolse in un punto tutte le menti a quel tristo soggetto</i>; e tutti parlarono della carestia. (Q V 63)</p>
<p><i>Questa parola fece venir le fiamme sul viso del frate</i>: il quale però, col sembiante di chi inghiottisce una medicina molto amara, riprese [...]. (Q VI 8)</p>
<p>"Parlo come si parla a chi è abbandonato da Dio, e non può più far paura. La vostra protezione! Sapevo bene che quella innocente è sotto la protezione di Dio; ma voi, voi me lo fate sentire ora, con tanta certezza, che non ho più bisogno di riguardi a parlarvene. <i>Lucia, dico: vedete come io pronunzio questo nome con la fronte alta, e con gli occhi immobili.</i>" <i>"Come! in questa casa....!"</i> (Q VI 13)</p>
<p>"Ascoltate e sentirete. Bisogna aver due testimoni ben lesti e ben d'accordo. Si va dal curato: il punto sta di chiapparlo all'improvviso, che non abbia tempo di scappare. L'uomo dice: signor curato, questa è mia moglie; la donna dice: signor curato, questo è mio marito. <i>Bisogna che il curato senta, che i testimoni sentano; e il matrimonio è bell'e fatto, sacrosanto come se l'avesse fatto il papa. Quando le parole son dette, il curato può strillare, strepitare, fare il diavolo; è inutile; siete marito e moglie.</i>" (Q VI 32)</p>
<p><i>Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei, qualunque cosa avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre nell'intimo dell'orecchio mentale il susurro fantastico di quella stessa voce</i>, e sentirne parole ripetute con una pertinacia, con un'insistenza infaticabile, che nessuna persona vivente non ebbe mai! (Q X 90)</p>
<p>Renzo aveva parlato tanto di cuore, che, fin dall'esordio, <i>una gran parte de' radunati, sospeso ogni altro discorso, s'eran rivoltati a lui</i>; e, a un certo punto, <i>tutti erano divenuti suoi uditori</i>. (Q XIV 15)</p>
<p>Verso Milano non vo di certo; dunque vo verso l'Adda. Cammina, cammina, o presto o tardi ci arriverò. <i>L'Adda ha buona voce</i>; e, quando le sarò vicino, non ho più bisogno di chi me l'insegni.</p>

[...] Nella strada fuor dell'abitato, si soffermava ogni tanto; *stava in orecchi, per veder se sentiva quella benedetta voce dell'Adda*; ma invano. Altre voci non sentiva, che un mugolio di cani, che veniva da qualche cascina isolata, vagando per l'aria, lamentevole insieme e minaccioso. (Q XVII 4-10)

E stando così fermo, sospeso il fruscio de' piedi nel fogliame, tutto tacendo d'intorno a lui, cominciò a sentire un rumore, un mormorio, un mormorio 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, sentì il sangue scorrer libero e tepido per tutte le vene, sentì crescer la fiducia de' pensieri, e svanire in gran parte quell'incertezza e gravità delle cose; e non esitò a internarsi sempre più nel bosco, dietro all'amico rumore. (Q XVII 17)

Dico misurava, perché, ogni mezz'ora, sentiva in quel vasto silenzio, rimbombare i tocchi d'un orologio: m'immagino che dovesse esser quello di Trezzo. E la prima volta che gli ferì gli orecchi *quello scocco*, così inaspettato, senza che potesse avere alcuna idea del luogo donde venisse, *gli fece un senso misterioso e solenne, come d'un avvertimento che venisse da persona non vista, con una voce sconosciuta*. (Q XVII 27)

Ma un discorso! un discorso, dicono, da dare alle stampe. *Cosa vuol dire avere un uomo che sappia parlare!* (Q XVII 53)

Al suono d'una voce di donna, la poverina provò un conforto, un coraggio momentaneo; ma ricadde subito in uno spavento più cupo. (Q XXI 3)

"Chi è? perché? che vuol da me? Io non son sua. Ditemi dove sono; lasciatemi andare; dite a costoro che mi lascino andare, che mi portino in qualche chiesa. Oh! voi che siete una donna, in nome di Maria Vergine...!"

Quel nome santo e soave, già ripetuto con venerazione ne' primi anni, e poi non più invocato per tanto tempo, né forse sentito proferire, faceva nella mente della sciagurata che lo sentiva in quel momento, un'impressione confusa, strana, lenta, come la rimembranza della luce, in un vecchione accecato da bambino. (Q XXI 6)

"Non dico chi sa qualche cosa; ché allora uno è obbligato a intendere; *ma anche i più duri di testa, i più ignoranti, andavan dietro al filo del discorso*. Andate ora a domandar loro se saprebbero ripeter le parole che diceva: sì; non ne ripescherebbero una; ma il sentimento lo hanno qui. E senza mai nominare quel signore, come si capiva che voleva parlar di lui! *E poi, per capire, sarebbe bastato osservare quando aveva le lacrime agli occhi. E allora tutta la gente a piangere...*" (Q XXIV 47)

Lucia fece gli occhi rossi, e sentì in cuore una tenerezza ricreatrice; come già da' discorsi di prima aveva ricevuto un sollievo che un discorso fatto apposta non le avrebbe potuto dare. L'animo attirato da quelle descrizioni, da quelle fantasie di pompa, da quelle commozioni di pietà e di meraviglia, preso dall'entusiasmo medesimo del narratore, si staccava da' pensieri dolorosi di sé; e anche ritornandoci sopra, si trovava più forte contro di essi. Il pensiero stesso del gran sacrificio, non già che avesse perduto il suo amaro, ma insiem con esso aveva un non so che d'una gioia austera e solenne. (Q XXIV 50)

In principio dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: *proibito anche di proferire il vocabolo*. Poi, febbri pestilenziali: *l'idea s'ammette per isbieco in un aggettivo*. Poi, non vera peste, vale a dire peste sì, ma in un certo senso; non peste proprio, ma una cosa alla quale non si sa trovare un altro nome. *Finalmente, peste senza dubbio, e senza contrasto*: ma già ci s'è attaccata un'altra idea, l'idea del venefizio e del malefizio, la quale altera e confonde l'idea espressa dalla parola che non si può più mandare indietro. (Q XXXI 73)

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: - abbiám passato ben altro che un temporale. Chi ci ha custodite finora, ci custodirà anche adesso.

Se Renzo non cacciò un urlo, non fu per timore di farsi scorgere, fu perché non n'ebbe il fiato. Gli mancaron le ginocchia, gli s'appannò la vista; ma fu un primo momento; al secondo, era ritto, più desto, più vigoroso di prima; in tre salti girò la capanna, fu sull'uscio, vide colei che aveva parlato, la vide levata, chinata sopra un lettuccio. Si volta essa al rumore; guarda, crede di travedere, di sognare; guarda più attenta, e grida: "oh Signor benedetto!" (Q XXXVI 24-25)

Pensi il lettore che suono facessero all'orecchio di Renzo tali parole. Ringraziò vivamente con gli occhi colui che le aveva proferite; e cercò subito, ma invano, quelli di Lucia. (Q XXXVI 66)

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! (Q XXXVII 7)

1.2.3 Parola scritta e parlata: «un rapporto inquieto»¹²⁵

Leggendo *I promessi sposi*, spesso sembra che Manzoni consideri più efficace e accattivante la tecnica narrativa del racconto orale, rispetto a quella del racconto scritto. Nel capitolo XXXVII, ad esempio, quest'idea emerge quando il narratore tralascia di riportare il racconto degli avvenimenti di Renzo ad Agnese, dichiarandosi certo che se il lettore fosse stato presente e avesse potuto ascoltare «quella conversazione così animata, sentir con gli orecchi» tutto il resoconto, «ci avrebbe preso gusto, e sarebbe stato l'ultimo a venir via». Tuttavia, conclude Manzoni, «d'averla sulla carta, tutta quella conversazione, con parole mute, fatte d'inchiostro, e senza trovarci un solo fatto nuovo, son di parere che non se ne curi molto, e che gli piaccia di più d'indovinarla da sé» (Q XXXVII 26-27). Renzo e Agnese qui, si fanno portavoce, nel vero senso della parola, di una cultura «interamente fondata sull'oralità, in cui le notizie e ogni tipo di sapere si trasmettono soltanto attraverso la voce»¹²⁶ (di racconti nel racconto si parlerà in modo più approfondito nel prossimo capitolo).

De Blasi mostra come per Manzoni la scrittura spesso non garantisca la trasmissione corretta dei messaggi¹²⁷. Nota ad esempio che «l'efficacia di certe comunicazioni scritte è [...] più volte ricordata, in modo antifrastico, attraverso le citazioni delle gride»¹²⁸. D'altra

¹²⁵ TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, p. 53.

¹²⁶ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, p. 1306.

¹²⁷ Cfr. anche MATTEO SARNI, capitolo *Lingua mortal non dice*, in *Il segno e la cornice. I Promessi sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 99-118.

¹²⁸ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, p. 1304.

parte, nel romanzo, si possono cogliere «diversi riferimenti, in termini positivi, al racconto trasmesso attraverso la voce». E, prosegue De Blasi, «l'azione del raccontare del resto è spesso al centro del romanzo, quando appunto i personaggi sono presentati come narratori»¹²⁹. Lo stesso discorso vale per l'*Introduzione*, dove

La decisione improvvisa di mettere da parte il testo attribuito all'Anonimo è interpretabile come la scelta di scartare un racconto condotto nello stile tipico della scrittura letteraria per adottare invece uno stile narrativo ispirato anche al discorso orale della narrazione tradizionale.¹³⁰

La lingua scritta mostra la propria insufficienza comunicativa in più casi, influenzando così anche le modalità di scrittura del romanzo:

I limiti impliciti nella mimesi scritta del linguaggio reale e l'impossibilità di ricreare direttamente la fenomenologia dei fattori emotivi, gestuali e paralinguistici propri della parola in azione spingono l'autore ad apprestare una serie di ragguagli sulle modalità delle enunciazioni rappresentate. La gamma dei moduli forniti a integrazione delle parole citate è, nel romanzo, vastissima e presenta gradi diversi di intromissione autoriale negli spazi discorsivi delle figure in scena. Si va dal tradizionale modulo *con voce* + agg. alle notazioni gestuali [...] a circostanziate descrizioni del processo enunciativo. Su un livello di maggiore complessità si collocano quelli che potrebbero definirsi come veri e propri casi di avocazione autoriale del discorso dei personaggi.¹³¹

Un discorso a parte è già stato dedicato alle diverse manifestazioni del modulo «*con voce* + agg.»; allo stesso modo, i diversi casi di «avocazione autoriale del discorso dei personaggi», specie per quanto riguarda i racconti nel racconto, rientreranno nella seconda parte del prossimo capitolo. Qui vale la pena, invece, di soffermarsi sui riferimenti del narratore al contesto extra-linguistico: non solo alla gestualità e alla mimica che accompagnano le parole, ma soprattutto ai significati che tali modalità comunicative aggiungono alle parole stesse, trasportandole oltre il loro valore puramente letterale; talvolta, addirittura, come negli esempi tratti dal capitolo XII e dal XIV, le parole pronunciate non possono essere trascritte, o perché la lingua scritta non dispone dei segni adeguati, o perché una volta lette mostrerebbero di non avere alcun senso. Ecco alcune delle occorrenze (corsivi miei):

“Ah, Renzo!” rispose Lucia, rivolgendosi un momento, senza fermarsi. *Renzo intese benissimo che il suo nome pronunciato in quel momento, con quel tono, da Lucia, voleva dire: potete voi dubitare ch'io abbia taciuto se non per motivi giusti e puri?* (Q II 60)

Quella donna non aveva mai, in tutto il tempo ch'era stata in quella casa, eseguito un ordine simile: *ma era stato proferito con una tale risoluzione, che non esitò a ubbidire.* Prese le

¹²⁹ *Ivi*, p. 1304.

¹³⁰ *Ivi*, p. 1307.

¹³¹ TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, pp. 50-51.

<p>quattro povere bestie, e le diede a Renzo, con un'occhiata di compassione sprezzante, <i>che pareva volesse dire: bisogna che tu l'abbia fatta bella.</i> (Q III 41)</p>
<p>“Va’ a prender le noci per i padri,” disse Agnese. Lucia s'alzò, e s'avviò all'altra stanza, ma, prima d'entrarvi, si trattenne dietro le spalle di fra Galdino, che rimaneva diritto nella medesima positura; e, mettendo il dito alla bocca, <i>diede alla madre un'occhiata che chiedeva il segreto</i>, con tenerezza, con supplicazione, e anche con una certa autorità. Il cercatore, sbirciando Agnese così da lontano, disse: “e questo matrimonio! Si doveva pur fare oggi: ho veduto nel paese una certa confusione, come se ci fosse una novità. Cos'è stato?” “Il signor curato è ammalato, e bisogna differire,” rispose in fretta la donna. <i>Se Lucia non faceva quel segno, la risposta sarebbe probabilmente stata diversa.</i> [...] Mentre fra Galdino, levatasi di nuovo la bisaccia, la metteva giù, e ne scioglieva la bocca, per introdurvi l'abbondante elemosina, la madre fece un volto attonito e severo a Lucia, per la sua prodigalità; <i>ma Lucia le diede un'occhiata, che voleva dire: mi giustificherò.</i> (Q III 44, 53)</p>
<p>“In che posso ubbidirla?” disse don Rodrigo, piantandosi in piedi nel mezzo della sala. <i>Il suono delle parole era tale; ma il modo con cui eran proferite, voleva dir chiaramente, bada a chi sei davanti, pesa le parole, e sbrigati.</i> (Q VI 1)</p>
<p>Renzo arrivò tutto trionfante, fece il suo rapporto, <i>e terminò con un ahn? interiezione che significa: sono o non sono un uomo io? si poteva trovar di meglio? vi sarebbe venuta in mente? e cento cose simili.</i> (Q VI 57)</p>
<p>“Chiacchiere! la finirò io: io la finirò!” interruppe Renzo, questa volta, andando in su e in giù per la stanza, e <i>con una voce, con un viso, da non lasciar dubbio sul senso di quelle parole.</i> (Q VII 11)</p>
<p>[...] macilento, con le ciglia aggrottate: teneva in mano una supplica, <i>e pareva che dicesse: vedremo.</i> (Q VII 34)</p>
<p>Lucia sospirò, e ripeté: “coraggio”, <i>con una voce che smentiva la parola</i> (Q VII 59)</p>
<p>E mentre s'avviavano, <i>con quella commozione che non trova parole, e che si manifesta senza di esse</i>, il padre soggiunse, con voce alterata: “il cuor mi dice che ci rivedremo presto.” (Q VIII 88)</p>
<p>Il tono della voce e i movimenti del volto <i>indicavano manifestamente che proferiva il nome d'un grand'amico.</i> (Q IX 12)</p>
<p>Nella strada chiamata la Corsia de' Servi, c'era, e c'è tuttavia un forno, che conserva lo stesso nome; nome che in toscano viene a dire il forno delle grucce, e in milanese è composto di <i>parole così eteroclite, così bisbetiche, così salvatiche, che l'alfabeto della lingua non ha i segni per indicarne il suono.</i> (Q XII 21)</p>
<p>Noi riferiremo soltanto alcune delle moltissime parole che mandò fuori, in quella sciagurata sera: le molte più che tralasciamo, disdirebbero troppo; <i>perché, non solo non hanno senso, ma non fanno vista d'averlo: condizione necessaria in un libro stampato.</i> (Q XIV 55)</p>
<p><i>Il viso, l'atto, la voce del conte zio, nel dir quel pur troppo!, tutto fu naturale:</i> lì non c'era politica: era proprio vero che gli dava noia d'aver i suoi anni. (Q XIX 20)</p>
<p>Il Nibbio e gli altri due, <i>argomentando dalle parole e dalla voce così straordinariamente raddolcita di colei, quali fossero l'intenzioni del signore</i>, cercavano di persuader con le buone l'oppressa a ubbidire. (Q XXI 4)</p>

Gli atti indicavano manifestamente una fretta e una gioia comune; e quel rimbombo non accordato ma consentaneo delle varie campane, quali più, quali meno vicine, *pareva, per dir così, la voce di que' gesti, e il supplimento delle parole che non potevano arrivar lassù.* (Q XXI 61)

“Me?” disse ancora quella voce, *significando chiaramente in quel monosillabo: come ci posso entrar io?* Ma questa volta, insieme con la voce, venne fuori l'uomo, don Abbondio in persona, con un passo forzato, e con un viso tra l'attonito e il disgustato. Il cappellano gli fece un cenno con la mano, *che voleva dire: a noi, andiamo; ci vuol tanto?* E precedendo i due curati, andò all'uscio, l'aprì, e gl'introdusse. (Q XXIII 30)

Lucia rispose *con uno sguardo che diceva di sì, tanto chiaro come avrebbero potuto far le parole, e con una dolcezza che le parole non avrebbero saputa esprimere.* (Q XXIV 15)

“Oh! sì signore,” rispose la donna, *con un tono di voce e con un viso ch'esprimeva molto più di quell'asciutta risposta, strozzata dalla vergogna.* (Q XXIV 79)

– Olà! – gridò di nuovo il gabelliere, *con una voce però che indicava più impazienza che risoluzione di farsi ubbidire.* (Q XXXIV 9)

Riportando le parole di Enrico Testa, si può affermare che quasi tutti gli esempi raccolti

paiono unificati dal programma di dar conto dei silenzi che ritmano la parola, di rappresentare le esitazioni, le cadute e le forme incompiute o vuote di quest'ultima. È come se si operasse sull'orizzontale compattezza dello scritto e del suo moderno correlativo antropologico (la lettura silenziosa), per alludere, sulla sua superficie, alla dinamica, alle variazioni e alle vocalizzazioni della produzione linguistica, per dar segno, mostrandone nello stesso tempo l'intraducibilità sul piano del *gramma*, dei fenomeni paralinguistici, di quello «strato di vocalità impropria, non discorsiva, né direttamente significativa, ma ugualmente inserita nel circuito semantico» di cui è intrisa la produzione del discorso.¹³²

È confermata, così, l'importanza che nel romanzo viene attribuita all'oralità: la parola parlata è in definitiva più ricca e più completa di quella scritta, che molto spesso risulta insufficiente per riportare sulla pagina una situazione o un dialogo nella sua complessità.

Walter Ong sintetizza molto bene questo meccanismo:

The written medium simply will not tolerate all of what actually goes on in oral speech. It has rules. If you cannot fit what you want to verbalize into the rules of writing, you are obligated not to write it.¹³³

La parola scritta non sempre riesce ad assolvere il suo compito comunicativo come quella parlata: talvolta il narratore riesce a riportare esattamente per iscritto ciò che viene detto a voce – è il caso, ad esempio di «diavolo d'un frate! (bisogna bene che noi trascriviamo le sue precise parole)» del capitolo IV –, ma spesso questo non è possibile. È ben chiaro il tentativo di sottolineare, nella scrittura, «caratteristiche connesse alla voce o all'esecuzione

¹³² *Ivi*, pp. 32-33. La citazione tra virgolette è tratta da CORRADO BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 90.

¹³³ WALTER ONG, *The presence of the word. Some prolegomena for cultural and religious history*, Yale University Press, 1967, p. 116. Per approfondire il tema del rapporto tra parola scritta e parlata è utile l'intero capitolo, *Word as sound*, da cui questa citazione è tratta.

del discorso»¹³⁴: sulla sintassi del parlato nei *Promessi sposi* si sono soffermate numerose analisi¹³⁵, indagando nel testo il ruolo della punteggiatura (in particolare dei puntini di sospensione), la presenza delle onomatopee e dei costrutti marcati, le differenze diamesiche, diafasiche, diastratiche e diatopiche presenti nei diversi livelli della lingua parlata. In definitiva, però, «la frammentarietà del parlato reale è di gran lunga più accentuata delle sue riprese letterarie e [...] produrrebbe esiti incomprensibili se fosse trasferita integralmente nella scrittura. Di questo aspetto Manzoni era consapevole»¹³⁶. In diversi casi, quindi, il narratore denuncia l'impossibilità di esprimere per iscritto un pensiero o un'espressione parlata, specie se dialettale, anticipando che proverà a riportarli «a un di presso» o che ometterà ciò che la lingua scritta non è in grado di trasmettere. Ne riportiamo alcuni esempi:

Nella strada chiamata la Corsia de' Servi, c'era, e c'è tuttavia un forno, che conserva lo stesso nome; nome che in toscano viene a dire il forno delle grucce, e *in milanese è composto di parole così eteroclite, così bisbetiche, così salvatiche, che l'alfabeto della lingua non ha i segni per indicarne il suono.* (Q XII 21)

Ed ecco a un di presso le parole che gli riuscì di rilevare in tutta la strada che fece. (Q XII 35)

Noi riferiremo soltanto alcune delle moltissime parole che mandò fuori, in quella sciagurata sera: le molte più che tralasciamo, disdirebbero troppo; perché, *non solo non hanno senso, ma non fanno vista d'averlo: condizione necessaria in un libro stampato.* (Q XIV 55)

Questo era, *a un di presso, il pensiero* del giovine; però *men chiaro ancora di quello ch'io l'abbia saputo esprimere.* (Q XVII 43)

Era una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne, di farinelli, d'avenne salvatiche, d'amaranti verdi, di radicchielle, d'acetoselle, di panicastrelle e d'altrettali piante; di quelle, voglio dire, di cui *il contadino d'ogni paese ha fatto una gran classe a modo suo, denominandole erbacce, o qualcosa di simile* (Q XXXIII 62)

È curioso, qui, in particolare, l'ultimo caso citato: il narratore presenta una descrizione dettagliatissima della vigna di Renzo, con termini precisi per descrivere le diverse specie di piante, quasi da linguaggio specialistico. Poi, però, al momento di nominare il termine popolare con cui le erbacce sono definite, la precisione viene meno: è (come per il nome del forno delle grucce, nel capitolo XII) un'ulteriore dimostrazione del fatto che la lingua

¹³⁴ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, p. 1296.

¹³⁵ Oltre agli esempi riportati dallo stesso De Blasi, e al già citato lavoro di Polimeni, *Il sottovoce dei bravi*, si vedano anche ILARIA BONOMI, *Noterelle di sintassi manzoniana*, in «Annali Manzoni», IV-V (2001-2003), pp. 265-292, MICHELE COLOMBO, *La sintassi del parlato nel «Fermo e Lucia» di Manzoni*, in «Aevum», LXXXVI (2002), pp. 265-292, FRANCESCO SABATINI, *Questioni di lingua e non di stile. Considerazioni a distanza sulla morfosintassi nei «Promessi Sposi»*, in *Manzoni. «L'eterno lavoro»*, Atti del congresso internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985), Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1987, pp. 157-176.

¹³⁶ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, p. 1297.

scritta può bastare solo fino a un certo punto, ma che in definitiva non è in grado di esprimere a pieno tutte le varietà linguistiche, quelle dialettali in particolare.

Inoltre, non solo la parola scritta è incompleta, priva di tutti gli aspetti extra e paralinguistici che le conferirebbero maggior efficacia, ma è spesso anche negativa e compromessa. La parola scritta può confondere chi non è in grado di comprenderla e può essere piegata a proprio favore da chi è in grado di usarla: è la questione di «carta, penna e calamaio», tanto presente nel romanzo. De Blasi sottolinea che nel testo ci sono diversi esempi dell'inattendibilità della parola scritta, in particolare se usata a sproposito o con secondi fini: scrive della «sterilità comunicativa», ad esempio, di don Ferrante e della sua cultura, «concentrata nella “famosa libreria”, che “è forse ancora dispersa su per i muriccioli” (cap. XXXVII)». ¹³⁷ Aggiunge poi che

forse non è arbitrario ipotizzare che la cultura scritta di don Ferrante potesse raggiungere risultati non molto diversi da quelli raggiunti dall'Anonimo con il suo stile rozzo e affettato insieme, mentre della qualità delle sue argomentazioni abbiamo idea attraverso l'accenno ai suoi discorsi sulla peste (cap. XXXVII). A parte la scrittura dell'Anonimo, di cui offre un saggio eloquente l'*Introduzione*, l'efficacia limitata di certe comunicazioni scritte è poi più volte ricordata, in modo antifrastrico, attraverso le citazioni delle gride. ¹³⁸

Dopo i primi accenni al linguaggio delle gride nel capitolo I, il tema torna due capitoli più avanti, nel colloquio tra Renzo e l'azzeccagarbugli:

Mentre il dottore leggeva, Renzo gli andava dietro lentamente con l'occhio, cercando di cavar il costruito chiaro, e di mirar proprio quelle sacrosante parole, che gli parevano dover esser il suo aiuto. (Q III 26)

L'avvocato legge la grida a Renzo, «borbottando a precipizio in alcuni passi, e fermandosi distintamente, con grand'espressione, sopra alcuni altri, secondo il bisogno», mentre quest'ultimo cerca, a fatica di stargli dietro: la grida è di difficile comprensione, Azzeccagarbugli legge velocemente e salta da un punto all'altro, così che per Renzo, che padroneggia la lettura solo in parte, è praticamente impossibile leggere a sua volta. La parola scritta, qui, rappresenta uno strumento comunicativo negativo e del tutto inefficace; eppure l'avvocato è avvezzo a usarla, disprezza i «discorsi in aria» pronunciati dai semplici come Renzo, contribuendo al suo stesso ritratto di personaggio inaffidabile e negativo:

“Eh via!” interruppe subito il dottore, aggrottando le ciglia, aggrinzando il naso rosso, e storcendo la bocca, “eh via! Che mi venite a rompere il capo con queste fandonie? Fate di questi discorsi tra voi altri, che non sapete misurar le parole; e non venite a farli con un galantuomo che sa quanto valgono. Andate, andate; non sapete quel che vi dite: io non m'impiccio con ragazzi; non voglio sentir discorsi di questa sorte, discorsi in aria.” (Q III 39)

¹³⁷ *Ivi*, 1304.

¹³⁸ *Ibidem*.

Nel capitolo XIV, all'osteria della luna piena, Renzo si trova di nuovo davanti al testo di una grida, quando l'oste cerca di persuaderlo a rivelare il proprio nome e cognome. Il giovane, ricordando l'episodio dell'azzeccagarbugli, tenta di opporsi e denuncia l'uso strumentale che, chi ne ha padronanza, fa di «carta, penna e calamaio». Torna in mente, qui, anche don Abbondio nel capitolo VIII, nell'atto di impugnare questi strumenti per compilare il proprio registro dei prestiti di fronte a Tonio, mostrando la propria attitudine a prevaricare sui più deboli (come anche nel capitolo II, quando aveva tentato di persuadere Renzo con il «*latinorum*»). Offuscato dal vino, Renzo non è del tutto padrone di sé, e il narratore sottolinea la negatività del suo comportamento; eppure nelle sue parole confuse emerge ancora una volta il tema della parola scritta che per i più semplici è spesso dannosa:

Prima di rispondere, Renzo votò un altro bicchiere: era il terzo; e d'ora in poi ho paura che non li potremo più contare. Poi disse: *“ah ah! avete la grida! E io fo conto d'esser dottor di legge; e allora so subito che caso si fa delle gride.”*

“Dico davvero,” disse l'oste, sempre guardando il muto compagno di Renzo; e, andato di nuovo al banco, ne levò dalla cassetta un gran foglio, un proprio esemplare della grida; e venne a spiegarlo davanti agli occhi di Renzo.

“Ah! ecco!” esclamò questo, alzando con una mano il bicchiere riempito di nuovo, e rivotandolo subito, e stendendo poi l'altra mano, con un dito teso, verso la grida: “ecco quel bel foglio di messale. Me ne rallegro moltissimo. La conosco quell'arme; so cosa vuol dire quella faccia d'ariano, con la corda al collo.” (In cima alle gride si metteva allora l'arme del governatore; e in quella di don Gonzalo Fernandez de Cordova, spiccava un re moro incatenato per la gola).

“Vuol dire, quella faccia: comanda chi può, e ubbidisce chi vuole. Quando questa faccia avrà fatto andare in galera il signor don... basta, lo so io; come dice in un altro foglio di messale compagno a questo; quando avrà fatto in maniera che un giovine onesto possa sposare una giovine onesta che è contenta di sposarlo, allora le dirò il mio nome a questa faccia; le darò anche un bacio per di più. Posso aver delle buone ragioni per non dirlo, il mio nome. Oh bella! E se un furfantone, che avesse al suo comando una mano d'altri furfanti: perché se fosse solo...” e qui finì la frase con un gesto: “se un furfantone volesse saper dov'io sono, per farmi qualche brutto tiro, domando io se questa faccia si muoverebbe per aiutarmi. Devo dire i fatti miei! Anche questa è nuova. Son venuto a Milano per confessarmi, supponiamo; ma voglio confessarmi da un padre cappuccino, per modo di dire, e non da un oste.”

[...] *“gran cosa,”* esclamò, *“che tutti quelli che regolano il mondo, vogliano fare entrar per tutto carta, penna e calamaio! Sempre la penna per aria! Grande smania che hanno que' signori d'adoprar la penna!”*

[...] *“Ma la ragione giusta la dirò io,”* soggiunse Renzo: *“è perché la penna la tengon loro: e così, le parole che dicono loro, volan via, e spariscono; le parole che dice un povero figliuolo, stanno attenti bene, e presto presto le infilzan per aria, con quella penna, e te le inchiodano sulla carta, per servirsene, a tempo e luogo. Hanno poi anche un'altra malizia; che, quando vogliono imbrogliare un povero figliuolo, che non abbia studiato, ma che abbia un po' di.... so io quel che voglio dire....”* e, per farsi intendere, andava picchiando, e come arietando la fronte con la punta dell'indice; *“e s'accorgono che comincia a capir l'imbroglio, taffete, buttan dentro nel discorso qualche parola in latino, per fargli perdere il filo, per confondergli la testa. Basta; se ne deve smetter dell'usanze! Oggi, a buon conto, s'è fatto tutto in volgare, e senza carta, penna e calamaio; e domani, se la gente saprà regolarsi, se ne farà anche delle meglio: senza torcere un capello a nessuno, però; tutto per via di giustizia.”* (Q XIV 30-42)

Un altro genere di parola scritta, presentata non meno negativamente, è quella delle lettere che Renzo e Agnese si scambiano tra il bergamasco e il lecchese. Il capitolo XXVII contiene la riflessione del narratore sui limiti della comunicazione epistolare tra analfabeti (non a caso è richiamato proprio l'episodio di Renzo e l'azzeccagarbugli): «bisogna che chi sa si metta nelle mani di chi non sa», scrive; ma anche qui gli intermediari, che conoscono la scrittura e la lettura, finiscono per prevaricare su coloro cui prestano servizio.

Il contadino che non sa scrivere, e che avrebbe bisogno di scrivere, si rivolge a uno che conosca quell'arte, scegliendolo, per quanto può, tra quelli della sua condizione, perché degli altri si perita, o si fida poco; l'informa, con più o meno ordine e chiarezza, degli antecedenti: e gli espone, nella stessa maniera, la cosa da mettere in carta. Il letterato, 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, li migliora, carica la mano, oppure smorza, lascia anche fuori, secondo gli pare che torni meglio alla cosa: 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. 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. (Q XXVII 18-19)

E la questione, come sottolinea in chiusura il narratore, non riguarda solo chi gestisce gli scambi epistolari, ma anche i letterati, tra i quali rientra l'autore (implicito) stesso. In effetti, all'inizio della riflessione, il narratore ne ha già messo in evidenza l'attualità:

Ma per avere un'idea di quel carteggio, bisogna sapere un poco come andassero allora tali cose, anzi come vadano; perché, in questo particolare, credo che ci sia poco o nulla di cambiato. (Q XXVII 17)

Arrivati a questo punto, però, ci si rende conto che l'inattendibilità della parola scritta non è in essa fissata intrinsecamente, ma dipende soprattutto dall'uso che di tale parola si fa. In effetti nel romanzo si trovano anche alcuni riferimenti più positivi alla parola scritta, o quantomeno riflessioni sulla possibilità di utilizzarla anche in modo corretto, conoscendone le dinamiche e cercando di interpretarla. Il cardinal Borromeo, ad esempio, riesce a decifrare la lettera di donna Prassede, «letto che ebbe, e ricavato il sugo del senso da' fiori di don Ferrante» (Q XXV 37), per poi decidere di affidare Lucia alle premure della coppia. Così lo stesso narratore presenta la propria attività di selezione e confronto delle fonti, all'inizio dei capitoli sulla peste, affermando la difficoltà di trovarne una «che basti da sé a darne un'idea un po' distinta e ordinata» (Q XXXI 3), ma assicurando al lettore «una notizia succinta, ma sincera e continuata, di quel disastro» (Q XXXI 7). Così, anche lo stesso Renzo alla fine della storia si rende conto che saper leggere e scrivere non significa necessariamente possedere un'abilità negativa, ma che, anzi, se padroneggiate, la lettura e la scrittura possono diventare uno strumento di difesa dall'uso fuorviante che delle stesse può essere fatto: così «volle che [i suoi figli] imparassero tutti a leggere e scrivere, dicendo

che, giacché la c'era questa birberia, dovevano almeno profittarne anche loro» (Q XXXVIII 65).

Del resto, anche la parola orale (spesso valorizzata nel romanzo, come si è visto), se usata a sproposito può essere inattendibile, negativa e fuorviante. L'esempio più evidente di questa dinamica è la rappresentazione della voce della folla e del meccanismo della diceria, di un certo tipo di «narrare collettivo, sempre falsificante e corruttore»¹³⁹, declinato nel romanzo in molti modi diversi. I passi che si possono citare a questo proposito sono numerosi, a partire dalla chiusa del capitolo II, con le congetture che brulicano nei cervelli delle donne del paese alla notizia dell'annullamento del matrimonio tra Renzo e Lucia:

Le donne sfilarono, e si sparsero a raccontar l'accaduto. Due o tre andarono fin all'uscio del curato, per verificar se era ammalato davvero.

“Un febbrone,” rispose Perpetua dalla finestra; e la trista parola, riportata all'altre, troncò le congetture che già cominciavano a brulicar ne' loro cervelli, e ad annunziarsi tronche e misteriose ne' loro discorsi. (Q II 62)

Nel capitolo IV si incontra quella che Giovannetti definisce «il caso più eclatante di una declinazione auditiva deformante relativa a parole pronunciate»¹⁴⁰:

“Com'è andata?” — È uno. — Son due. — Gli ha fatto un occhio nel ventre. — Chi è stato ammazzato? — Quel prepotente. — Oh santa Maria, che sconquasso! — Chi cerca trova. — Una le paga tutte. — Ha finito anche lui. — Che colpo! — Vuol essere una faccenda seria. — E quell'altro disgraziato! — Misericordia! che spettacolo! — Salvatelo, salvatelo. — Sta fresco anche lui. — Vedete com'è concio! butta sangue da tutte le parti. — Scappi, scappi. Non si lasci prendere.”

Queste parole, che più di tutte si facevan sentire nel frastono confuso di quella folla, esprimevano il voto comune; e, col consiglio, venne anche l'aiuto. (Q IV 72-73)

Si procede poi con una sorta di crescendo: nel capitolo VIII, la voce del popolo è ancor più presente e segnante nell'alternarsi delle vicende della notte degli imbrogli. Si delinea meglio anche il meccanismo con cui le voci si diffondono in modo contorto e incontrollabile:

Si guardavano in viso gli uni con gli altri: *ognuno aveva una domanda da fare, nessuno una risposta da dare. (Q VIII 57)*

Ci fu allora di quelli che, alzando la voce, proposero d'inseguire i rapitori: che era un'infamità; e sarebbe una vergogna per il paese, se ogni birbone potesse a man salva venire a portar via le donne, come il nibbio i pulcini da un'aia deserta. Nuova consulta e più tumultuosa: ma uno (e non si seppe mai bene chi fosse stato) gettò nella brigata una voce, che Agnese e Lucia s'eran messe in salvo in una casa. La voce corse rapidamente, ottenne credenza; non si parlò più di dar la caccia ai fuggitivi; e la brigata si sparpagliò, andando ognuno a casa sua. Era un bisbiglio, uno strepito, un picchiare e un aprir d'uscì, un apparire e uno sparir di lucerne, un interrogare di donne dalle finestre, un rispondere dalla strada. Tornata questa deserta e

¹³⁹ GIOVANNETTI, *Ascoltare nei romanzi*, p. 93.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 94.

silenziosa, i discorsi continuarono nelle case, e morirono negli sbadigli, per ricominciare poi la mattina. (Q VIII 64-65)

Emblematico è, poi, il capitolo XI (con anche i seguenti XII, XIII e XIV), a partire dalla descrizione di come si diffonde la notizia della fuga dei protagonisti dopo la notte degli imbrogli:

Lo scompiglio di quella notte era stato tanto clamoroso, la sparizione di tre persone da un paesello era un tal avvenimento, che le ricerche, e per premura e per curiosità, dovevano naturalmente essere molte e calde e insistenti; e dall'altra parte, gl'informati di qualche cosa erano troppi, per andar tutti d'accordo a tacer tutto. (Q XI 23)

Tutti parlano e raccontano, dal proprio punto di vista, naturalmente sempre soggettivo e parziale, le vicende: Perpetua, «botte vecchia e mal cerchiata» che non è in grado di tener per sé «un così gran segreto»; Gervaso, «a cui non pareva vero d'essere una volta più informato degli altri» e che «crepava di voglia di vantarsene»; Tonio, che «non poté dissimulare il fatto a sua moglie; la quale non era muta»; persino i genitori di Menico, i quali, dopo aver rivolto al figlio «i più forti e minacciosi comandi che guardasse bene di non far neppure un cenno di nulla», «chiacchierando con la gente del paese» furono i primi a rivelare, «come cosa conosciuta», che i fuggiaschi si erano rifugiati al convento. Così l'autore racconta come, in poco tempo e in molte versioni diverse, la circostanza «entrò ne' discorsi comuni». Ed ecco che, dunque,

Con tutti questi brani di notizie, messi poi insieme e uniti come s'usa, e con la frangia che ci s'attacca naturalmente nel cucire, c'era da fare una storia d'una certezza e d'una chiarezza tale, da esserne pago ogni intelletto più critico. (Q XI 30)

La storia, poi, nei suoi tratti meno chiari, l'invasione dei bravi e l'arrivo del pellegrino in particolare, è ricamata dal popolo in modo così confuso e arbitrario, che «tutta la sagacità e l'esperienza del Griso non sarebbe bastata a scoprire chi fosse [il pellegrino, appunto], se il Griso avesse dovuto rilevar questa parte della storia da' discorsi altrui» (Q XI 32). In ogni caso il Griso riesce ad approfittare della storia che circola, per quanto confusa, dimostrando la sua essenza di personaggio inaffidabile. Infatti,

come il lettore sa, ciò che la rendeva imbrogliata agli altri, era appunto il più chiaro per lui: servendosene di chiave per interpretare le altre notizie raccolte da lui immediatamente, o col mezzo degli esploratori subordinati, poté di tutto comporne per don Rodrigo una relazione bastantemente distinta. (Q XI 33)

E non solo: pochi paragrafi più avanti il narratore si dilunga in un'acuta descrizione di come, spesso, le notizie che dovrebbero restare più segrete siano le stesse che, passando di bocca in bocca, giungono alla fine proprio «all'orecchio di colui o di coloro a cui il primo che ha parlato intendeva appunto di non lasciarlo arrivar mai» (Q XI 38). È così che il

Griso, nuovamente, attingendo alla cangiante voce del popolo, nella quale è impossibile distinguere quella delle singole persone, riesce a scoprire dove si sono diretti Agnese, Lucia e Renzo¹⁴¹:

Il nostro autore non ha potuto accertarsi *per quante bocche fosse passato il segreto* che il Griso aveva ordine di trovare [...]; e il fatto sta che il Griso poté, due ore dopo, correre al palazzotto, a riferire a don Rodrigo [...]. (Q XI 39)

E don Rodrigo, conosciuti questi fatti, consapevole del grande potere della voce di popolo, escogita di mettere in circolo false dicerie su Renzo affinché questi non possa più tornare a casa, servendosi anche dell'abilità del suo amico Azecca-garbugli (*nomen omen*) nel manipolare le grida:

L'altra cosa che premeva a don Rodrigo, era di trovar la maniera che Renzo non potesse più tornar con Lucia, né metter piede in paese; e a questo fine, *macchinava di fare sparger voci di minacce e d'insidie, che, venendogli all'orecchio, per mezzo di qualche amico, gli facessero passar la voglia di tornar da quelle parti*. Pensava però che la più sicura sarebbe se si potesse farlo sfrattar dallo stato: e per riuscire in questo, vedeva che più della forza gli avrebbe potuto servir la giustizia. Si poteva, per esempio, *dare un po' di colore al tentativo fatto nella casa parrocchiale, dipingerlo come un'aggressione, un atto sedizioso, e, per mezzo del dottore, fare intendere al podestà ch'era il caso di spedir contro Renzo una buona cattura*. Ma pensò che non conveniva a lui di rimestar quella brutta faccenda; e senza star altro a lambiccarsi il cervello, si risolvette d'aprirsi col dottor Azecca-garbugli, quanto era necessario per fargli comprendere il suo desiderio. – Le gride son tante! – pensava: – e il dottore non è un'oca: qualcosa che faccia al caso mio saprà trovare, *qualche garbuglio da azeccare a quel villanaccio: altrimenti gli mutò nome*. – (Q XI 47-48)

Per concludere, il capitolo XI è lo stesso in cui lo stesso Renzo, arrivato a Milano, si orienta basandosi sulle voci di popolo, quelle che aveva già sentito al suo paese, contrastanti con la situazione che trova al suo arrivo, e quelle che sente appena entrato in città:

Renzo entra, passa; nessuno de' gabellini gli bada: cosa che gli parve strana, giacché, da que' pochi del suo paese che potevan vantarsi d'essere stati a Milano, aveva sentito raccontar cose grosse de' frugamenti e dell'interrogazioni a cui venivan sottoposti quelli che arrivavan dalla campagna. La strada era deserta, dimodoché, se non avesse sentito un ronzio lontano che indicava un gran movimento, gli sarebbe parso d'entrare in una città disabitata. (Q XI 60)

Da queste e da altrettali cose che vedeva e sentiva, Renzo cominciò a raccapezzarsi ch'era arrivato in una città sollevata, e che quello era un giorno di conquista, vale a dire che ognuno pigliava, a proporzione della voglia e della forza, dando busse in pagamento. (Q XI 69)

¹⁴¹ È curioso che, in chiusura (Q XI 45-46) di questo passo dedicato ai colloqui tra don Rodrigo e il Griso, Manzoni, paragonando il servitore bramoso di notizie a un lupo affamato che va in cerca di cibo, scelga di citare il verso di un altro autore (Tommaso Grossi, in particolare): pare quasi che si voglia rimarcare, proprio in questo turbinio di parole sentite e riportate, la pratica della citazione «della roba altrui», delle parole dette da altri. Con la differenza, qui, e Manzoni lo sottolinea accuratamente, che l'autore sa chi ha pronunciato le parole in questione (a differenza delle innumerabili e non tracciabili "bocche" dei paragrafi precedenti), e che le cita, scrive, «non per farmi bello della roba altrui», ma con cognizione di causa, «perché mi veniva in taglio»: le parole riportate, in questo caso, sono state scelte consapevolmente e con coscienza della fonte da cui sono tratte.

Sono voci, queste ultime, che permettono a Renzo di crearsi un'immagine di quanto stia accadendo, anche se non ancora ben definita, tanto da lasciarsi poi attrarre dal «vortice» come «spettatore» (Q XI 73), guardando e stando «in orecchi, per ricavar da quel ronzio confuso di discorsi qualche notizia più positiva dello stato delle cose» (Q XII 35). Anche in questo caso non si tratta di voci positive: sono le stesse, infatti, che, come il narratore mostra nel capitolo successivo, si erano insinuate nella folla moltiplicandosi, nutrite dai più ingegnosi nel parlare e traendo forza da sé stesse, pervadendo gli animi del popolo e portandolo a «ridurre le parole a fatti», fino all'assalto dei forni:

La sera avanti questo giorno in cui Renzo arrivò in Milano, le strade e le piazze brulicavano d'uomini, che trasportati da una rabbia comune, predominati da un pensiero comune, conoscenti o estranei, si riunivano in crocchi, senza essersi dati l'intesa, quasi senza avvedersene, come goccioline sparse sullo stesso pendio. *Ogni discorso accresceva la persuasione e la passione degli uditori, come di colui che l'aveva proferito.* Tra tanti appassionati, c'eran pure alcuni più di sangue freddo, i quali stavano osservando con molto piacere, che l'acqua s'andava intorbidando; e s'ingegnavano d'intorbidarla di più, *con que' ragionamenti, e con quelle storie che i furbi sanno comporre, e che gli animi alterati sanno credere;* e si proponevano di non lasciarla posare, quell'acqua, senza farci un po' di pesca. Migliaia d'uomini andarono a letto col sentimento indeterminato che qualche cosa bisognava fare, che qualche cosa si farebbe. Avanti giorno, le strade eran di nuovo sparse di crocchi: fanciulli, donne, uomini, vecchi, operai, poveri, si radunavano a sorte: *qui era un bisbiglio confuso di molte voci; là uno predicava, e gli altri applaudivano; questo faceva al più vicino la stessa domanda ch'era allora stata fatta a lui; quest'altro ripeteva l'esclamazione che s'era sentita risonare agli orecchi; per tutto lamenti, minacce, meraviglie: un piccol numero di vocaboli era il materiale di tanti discorsi.* (Q XII 16-17)

Tornando al meccanismo visto poco sopra riguardo al Griso e a Renzo, esso è lo stesso che si trova nel XXIV capitolo, sempre in seno al resoconto delle vicende nel colloquio tra due personaggi: qui è Lucia che racconta alla madre quello che le è capitato uscita dal convento di Monza e rapita dai bravi dell'innominato. Anche in questo caso la storia è incompleta, la ragazza e la madre cercano di supplire alle mancanze della conoscenza con ipotesi e congetture, con la stessa modalità attuata dal popolo nel capitolo XI:

Passato quel primo sfogo d'abbracciamenti e di singhiozzi, Agnese volle sapere i casi di Lucia, e questa si mise affannosamente a raccontarglieli. Ma, come il lettore sa, era una storia che nessuno la conosceva tutta; e per Lucia stessa c'eran delle parti oscure, inesplicabili affatto. E principalmente quella fatale combinazione d'essersi la terribile carrozza trovata lì sulla strada, per l'appunto quando Lucia vi passava per un caso straordinario: su di che la madre e la figlia facevan cento congetture, senza mai dar nel segno, anzi senza neppure andarci vicino. (Q XXIV 57)

Nel capitolo XVIII, invece, torna la voce del popolo che diffonde le notizie sugli eventi di Milano e sulla fuga di Renzo: si procede di nuovo per sentito dire, per presunzioni, sussurri e induzione; non si verificano le fonti, si raccontano i fatti in modo superficiale, senza porsi interrogativi e senza trarre dalla narrazione spunti per una riflessione autentica. Si parla per il gusto del parlare d'altri senza parlar di sé stessi, per il pettegolezzo, insomma:

La voce di quella spedizione si sparge immediatamente per tutto il contorno; viene agli orecchi del padre Cristoforo; il quale, attonito non meno che afflitto, domanda al terzo e al quarto, per aver qualche lume intorno alla cagione d'un fatto così inaspettato; ma non raccoglie altro che congetture in aria, e scrive subito al padre Bonaventura, dal quale spera di poter ricevere qualche notizia più precisa. Intanto i parenti e gli amici di Renzo vengono citati a deporre ciò che posson sapere della sua prava qualità: aver nome Tramaglino è una disgrazia, una vergogna, un delitto: il paese è sottosopra. A poco a poco, si viene a sapere che Renzo è scappato dalla giustizia, nel bel mezzo di Milano, e poi scomparso; corre voce che abbia fatto qualcosa di grosso; ma la cosa poi non si sa dire, o si racconta in cento maniere. Quanto più è grossa, tanto meno vien creduta nel paese, dove Renzo è conosciuto per un bravo giovine: i più presumono, e vanno susurrandosi agli orecchi l'uno con l'altro, che è una macchina mossa da quel prepotente di don Rodrigo, per rovinare il suo povero rivale. Tant'è vero che, a giudicar per induzione, e senza la necessaria cognizione de' fatti, si fa alle volte gran torto anche ai birbanti.

Ma noi, co' fatti alla mano, come si suol dire, **possiamo affermare** che, se colui non aveva avuto parte nella sciagura di Renzo, se ne compiacque però, come se fosse opera sua, e ne trionfò co' suoi fidati, e principalmente col conte Attilio. (Q XVIII 3-5)

Il brano si conclude con un'osservazione del narratore che, per contrasto, sottolinea la differenza tra il tipo di informazione diffusa dalle dicerie, e quella, completa e corretta, da lui posseduta. Questo passaggio richiama il successivo «Un po' meglio informati che fra Galdino, noi possiamo dire come andò veramente la cosa» (Q XVIII 38): anche fra Galdino, del resto, informando Agnese dei fatti di Renzo, deve basarsi sulle voci e sugli stralci di informazioni giunti da varie fonti e da varie direzioni, mai ben chiare e spesso completate da supposizioni e deduzioni.

Ecco tornare ancora la voce popolare all'inizio del capitolo XXV, con una riflessione ancor più profonda del narratore sulle conseguenze dell'abitudine a scambiarsi pettegolezzi e dicerie, che atrofizza, in qualche modo, l'animo umano, e talvolta lo rende complice anche inconsapevole della cattiveria di altri: «Il lungo dissimulare», scrive Gaetano Trombatore commentando questo passo, «finisce con l'attutire in taluni la reazione morale e col persuaderli al conformismo, che è una forma di complicità»¹⁴².

Il giorno seguente, nel paesetto di Lucia e in tutto il territorio di Lecco, *non si parlava* che di lei, dell'innominato, dell'arcivescovo e d'un altro tale, che, quantunque gli piacesse molto *d'andar per le bocche degli uomini*, n'avrebbe, in quella congiuntura, fatto volentieri di meno: vogliam dire il signor don Rodrigo.

Non già che prima d'allora non si parlasse de' fatti suoi; *ma eran discorsi rotti, segreti*: bisognava che due si conoscessero bene bene tra di loro, per aprirsi sur un tale argomento. *E anche, non ci mettevano tutto il sentimento di che sarebbero stati capaci: perché gli uomini, generalmente parlando, quando l'indegnazione non si possa sfogare senza grave pericolo, non solo dimostran meno, o tengono affatto in sé quella che sentono, ma ne senton meno in effetto. Ma ora, chi si sarebbe tenuto d'informarsi, e di ragionare d'un fatto così strepitoso*, in cui s'era vista la mano del cielo, e dove facevan buona figura due personaggi tali? uno, in cui un amore della giustizia tanto animoso andava unito a tanta autorità; l'altro, con cui pareva che la prepotenza in persona si fosse umiliata, che la braveria fosse venuta, per dir

¹⁴² ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di GAETANO TROMBATORE, Palermo, Palumbo, 1980, p. 509, nota a piè di pagina.

così, a render l'armi, e a chiedere il riposo. A tali paragoni, il signor don Rodrigo diveniva un po' piccino. Allora si capiva da tutti cosa fosse tormentar l'innocenza per poterla disonorare, perseguirla con un'insistenza così sfacciata, con sì atroce violenza, con sì abbominevoli insidie. Si faceva, in quell'occasione, una rivista di tant'altre prodezze di quel signore: *e su tutto la dicevan come la sentivano, incoraggiti ognuno dal trovarsi d'accordo con tutti. Era un susurro, un fremito generale*; alla larga però, per ragione di tutti que' bravi che colui aveva d'intorno. (Q XXV 1-4)

Nel capitolo successivo, è di nuovo Renzo al centro delle voci che corrono, e tra le quali devono barcamenarsi Borromeo e Agnese, per cercare di carpire, senza successo, qualche notizia chiara e veritiera sul suo destino:

Intanto cominciò a passar molto tempo senza che Agnese potesse saper nulla di Renzo. Né lettere né imbasciate da parte di lui, non ne veniva: di tutti quelli del paese, o del contorno, a cui poté domandare, nessuno ne sapeva più di lei.

E non era la sola che facesse invano una tal ricerca: il cardinal Federigo, che non aveva detto per cerimonia alle povere donne, di voler prendere informazioni del povero giovine, aveva infatti scritto subito per averne. Tornato poi dalla visita a Milano, aveva ricevuto la risposta in cui gli si diceva che non s'era potuto trovar recapito dell'indicato soggetto; che veramente era stato qualche tempo in casa d'un suo parente, nel tal paese, dove non aveva fatto dir di sé; ma, una mattina, era scomparso all'improvviso, e quel suo parente stesso non sapeva cosa ne fosse stato, e non poteva che ripetere *certe voci in aria e contraddittorie che correvano* [...].

Più tardi, *quelle ed altre voci si sparsero anche nel territorio di Lecco, e vennero per conseguenza agli orecchi d'Agnese*. La povera donna faceva di tutto per venire in chiaro qual fosse la vera, per arrivare alla fonte di questa e di quella, ma non riusciva mai a trovar di più di quel dicono, che, anche al giorno d'oggi, basta da sé ad attestar tante cose. Talora, appena glien'era stata raccontata una, veniva uno e le diceva che non era vero nulla; ma per dargliene in cambio un'altra, ugualmente strana o sinistra. *Tutte ciarle: ecco il fatto*. (Q XXVI 55-57)

Un altro esempio di voci trasmesse dalla moltitudine, con le consuete modifiche, supposizioni e cuciture, si ha nel capitolo XXX, con le notizie sull'invasione dei Lanzichenecchi che giungono al castello dell'innominato, rifugio di Agnese, don Abbondio e Perpetua:

A tavola poi, dove stava poco e parlava pochissimo, *sentiva le nuove del terribile passaggio, le quali arrivavano ogni giorno, o di paese in paese e di bocca in bocca*, o portate lassù da qualcheduno, che da principio aveva voluto restarsene a casa, e scappava in ultimo, senza aver potuto salvar nulla, e a un bisogno anche malconcio: e ogni giorno c'era qualche nuova storia di sciagura. *Alcuni, novellisti di professione, raccoglievan diligentemente tutte le voci, abburattavan tutte le relazioni, e ne davan poi il fiore agli altri*. Si disputava quali fossero i reggimenti più indiatolati, se fosse peggio la fanteria o la cavalleria; si ripetevano, il meglio che si poteva, certi nomi di condottieri; d'alcuni si raccontavan l'impresse passate, si specificavano le stazioni e le marce: quel giorno, il tale reggimento si spandeva ne' tali paesi, domani andrebbe addosso ai tali altri, dove intanto il tal altro faceva il diavolo e peggio. Sopra tutto si cercava d'aver informazione, e si teneva il conto de' reggimenti che passavan di mano in mano il ponte di Lecco, perché quelli si potevano considerar come andati, e fuori veramente del paese. (Q XXX 32-33)

Le dicerie della folla accompagnano la storia nel suo corso fino alla fine: anche nell'ultimo capitolo, raccontando l'arrivo di Renzo e Lucia al nuovo paese dopo il matrimonio, si

accenna al «parlare che, in quel paese, s'era fatto di Lucia, molto tempo prima che la ci arrivasse» (Q XXXVIII 54), e alle conseguenze negative che questo pettegolezzo porta sui giovani, Renzo in particolare, e sul loro difficile inserimento nella comunità.

Ciò che emerge, dunque, è l'importanza dell'uso corretto della parola, scritta o parlata che sia: «la vita quotidiana», scrive Giovannetti, «è satura di tanti abusi di parola e di tanti possibili ascolti virtuosi. L'autore-narratore, il narratore autoriale dei *Promessi sposi* intende sempre ricordarcelo, anche se con discrezione».¹⁴³

In ogni caso, pur mantenendo l'oralità un ruolo fondamentale nella struttura e nella genesi stessa della storia (lo si vedrà ancor meglio nel prossimo capitolo), in tutto il romanzo si attua una riflessione profonda sul rapporto tra parola scritta e parlata e sulla accezione positiva o negativa che l'una e l'altra possono ugualmente assumere a seconda dell'uso che se ne fa.

Il fatto è che la narrativa si lega più che mai al potere della «parola umana», ancora nel dettato delle *Colonna Infame*, di «esprimere il vero e il falso», la «ragione» o la «favola», il «giudizio» e la «passione». Al termine del capitolo XXXI, in fondo allo scrutinio sociolinguistico dei vocaboli ufficiali relativi alla peste, tra «storia delle idee e delle parole», il narratore con il suo solito sorriso di modestia intransigente rivendica il «metodo proposto da tanto tempo, d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare prima di parlare», in tutto simile poi al precetto della *Colonna Infame* di «render ben conto a se stesso dei propri giudizi, mettere una buona pace nelle proprie idee, prima di scegliere quelle che si vogliono comunicare altrui».

[...] il dramma della parola che falsifica se stessa si consuma nella molteplicità discontinua del sistema sociale, nel conflitto tra violenza e verità, nel paradosso della giustizia, nell'orrore del male, nell'essere come desiderio, nel silenzio della coscienza, in cui, ci insegna ora Lévinas, il linguaggio ha a suo fondamento l'ospitalità e l'amicizia, l'etica dell'altro e del suo volto che sfida ogni possesso.¹⁴⁴

Testa riconduce questa dialettica alla riflessione manzoniana sulla lingua nazionale, collocando questa «rappresentazione agonistica e inquieta del rapporto tra oralità e scrittura» nell'ambito della ricerca di uno strumento che sia comune a tutti gli italiani lettori (o ascoltatori) del romanzo e che sia utile per una comunicazione vera ed efficace (temi, questi, che saranno nuovamente oggetto del capitolo seguente):

La rappresentazione agonistica e inquieta del rapporto tra oralità e scrittura proposta nei capitoli conclusivi e la mossa finzionale con cui si consegna al «ragionar su alla carlona» proprio dei personaggi il ruolo di «fonte» e ipotesto del romanzo risultano da una relazione drammatica tra il parlato dei protagonisti e la lingua letteraria della narrazione: di fronte alle movenze vive, «chiare e positive», del primo le figure della seconda sono presentate, con un gesto di ironico e inattendibile deprezzamento, come una realtà inerte: folla di «parole mute,

¹⁴³ GIOVANNETTI, *Ascoltare nei romanzi*, pp. 114

¹⁴⁴ EZIO RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 76-77. La citazione è tratta in particolare dal capitolo *Ironia polifonica*, che nella sua interezza è utile per inquadrare e approfondire il tema del rapporto tra oralità e scrittura e quello della relazione tra parola e verità.

fatte d'inchiostro». Il potere rappresentativo di quest'ultime è ricondotto alla loro capacità di dar segno, allusivamente ed ellitticamente, della totalità delle risorse comunicative della lingua orale, implicando così la necessità, etica e stilistica, di illuminare il grigiore della pagina dei riflessi della *phoné* e di rompere, tramite la strenua adozione di moduli interpuntori e di fenomeni morfosintattici, il suo innaturale silenzio con echi e tracce di vocalità.¹⁴⁵

Ecco, quindi, che, in senso più ampio,

La feconda congiunzione tra scelte linguistiche, uso sapiente dei mezzi grafici e repertorio delle forme di presentazione della parola dei personaggi, è metalinguisticamente dettata dalla messinscena del dramma tra oralità e scrittura; una tensione e un contrasto che fanno sì che il loro ibrido prodotto – il parlato-scritto – non sia più, come era stato in passato, margine cicatriziale del testo, ma linfa e struttura che vivifica e sorregge il corpo del romanzo.¹⁴⁶

¹⁴⁵ TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, p. 315.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 56-57.

Capitolo 2

Narrazione e ri-narrazione

2.1 Narrare per conoscersi

Esistono numerosi studi che dimostrano l'importanza della narrazione per il rafforzamento dell'autoconsapevolezza dell'individuo e per la costruzione dell'unità in un gruppo.

Nel primo caso, il meccanismo si svolge in due direzioni complementari: chi racconta a qualcuno una storia, specialmente se parla di sé stesso, conferma la propria identità attraverso le vicende narrate e attraverso la sua personale modalità di narrazione, decidendo il senso e l'ordine da imprimere alle parole. In questo modo riesce ad affermare sé stesso come individuo, nella relazione con l'altro. Chi ascolta, invece, può riconoscersi nei fatti raccontati e nella modalità con cui sono esposti, provando il piacere del riconoscimento; oppure può prenderne le distanze se non corrispondono alla sua esperienza o al suo modo di vivere la realtà. In ogni caso, anche l'ascoltatore afferma sé stesso e trova conferma della propria individualità nella relazione con il narratore.

Nel secondo caso, quando gli individui che partecipano allo scambio narrazione-ascolto sono più di due, ognuno di loro condivide con gli altri la stessa esperienza, viene a conoscenza dello stesso contenuto e delle stesse modalità di racconto; si creano conoscenze comuni, memorie tramandate, meccanismi comunicativi e linguaggi condivisi che chi non è parte del gruppo non potrà comprendere. Esistono gruppi in qualsiasi ambito della vita di un individuo: dalla comunità civile a quella religiosa, dalla famiglia alle amicizie, dalla scuola al posto di lavoro. E la loro coesione spesso dipende dalla qualità e dalla quantità della comunicazione (costituita, in gran parte dalla condivisione di narrazioni) che in essi si sviluppa. Scrive Cardona che

La biblioteca dell'oralità è la memoria; memoria come facoltà generale, ma in realtà le memorie sono più d'una. Ci sono le memorie dei singoli che sommate si fanno memoria collettiva, per garantire la trasmissione di ciò che la comunità vuole conservare. E c'è la memoria specializzata, quella del narratore per esempio che, lui solo nel gruppo, conosce centinaia di fiabe, o quella del poeta improvvisatore che immagazzina canovacci, trame, scalette metriche, rime. Molti di questi elementi saranno noti anche al pubblico, che altrimenti non proverebbe alcun piacere estetico nel riconoscere un motivo familiare, una citazione; ma altro è riconoscere, come per aria di famiglia, cose già sentite, ed altro possedere l'intero armamentario e sapervi ritrovare il pezzo al momento voluto.

[...] Per riprodursi i contenuti di memoria richiedono dei meccanismi sociali che ne permettano la circolazione, la fruizione. Ed infatti la vita comunitaria tradizionale offre un fitto tessuto di occasioni ordinate, feste a data fissa, feste familiari, momenti del ciclo del

lavoro, in cui può essere previsto l'*enactement* di una parte del repertorio orale, nelle sue varie forme, attraverso vari esecutori.¹

Tra le pratiche narrative rientra anche la lettura, intesa come trasmissione di contenuti dal libro (e quindi dall'autore) a chi lo legge tra sé e sé, ma anche dal libro a chi lo ascolta, passando attraverso una voce leggente. Quest'ultimo tipo di fruizione è tipico delle letture popolari, pubbliche; lo descrive molto bene Rudolf Schenda, nel suo discorso sul ruolo fondante che queste pratiche (riconducibili al più vasto insieme della narrativa e della memoria orale) ricoprono nella costruzione dell'identità di gruppo all'interno di una comunità di individui:

I messaggi delle letture popolari corrispondono alle esigenze della maggioranza dei lettori e delle lettrici e svolgono funzioni importanti (riconoscimento del noto, ampliamento dell'esperienza attraverso informazioni rimaste inaccessibili, evasione, identificazione, consolazione, superamento delle difficoltà della vita, solidarizzazione con modelli fittizi ecc.). La loro ricezione attraverso la lettura anche quando essa si svolge nel silenzio e ancora di più attraverso l'ascolto di letture ad alta voce e/o la rinarrazione incrementa l'autostima della persona che propone il racconto, rafforza la comunicazione nella famiglia e all'interno di riunioni pubbliche e aumenta, attraverso i racconti, la "memoria sociale", ha quindi un'importante funzione fondante, storica e sociale. È del tutto evidente che anche oggi le letture popolari - e sotto questo aspetto fanno ad esse parzialmente concorrenza i mezzi di comunicazione di massa moderni come la pubblicità e la televisione - assumono la funzione di insegnare l'uso della lingua, di incrementare la diffusione della parola e del racconto, di animare la fantasia e stimolare alle variazioni e agli adattamenti della materia che viene proposta.²

L'azione del raccontare si concretizza dunque in una gran varietà di forme, mostrando la complessità dei meccanismi comunicativi che, come si è detto, stanno alla base della costruzione dell'identità degli individui e delle comunità umane. Come verrà approfondito nei paragrafi seguenti, anche nei *Promessi sposi* è presente una fitta rete di relazioni tra narratori e ascoltatori, sulle quali si delinea l'evoluzione dei personaggi: raccontandosi e ascoltandosi, spesso a voce, talvolta nel complesso rapporto con la scrittura e la lettura, i protagonisti scoprono, confermano e costruiscono sé stessi; così anche i lettori, leggendo a loro volta il testo (o, in particolare, ascoltandolo) e ricordandolo, possono rinforzare la propria identità e il proprio senso di comunità nella padronanza di un'unica lingua.

2.1.1 Narrazione: l'autoconsapevolezza, nella relazione

La narratologia individua tre istanze necessarie affinché il messaggio comunicato da un racconto giunga a buon fine: occorrono un emittente, un destinatario e un testo. La narrazione, dunque, come si è già anticipato, si fonda sulla comunicazione nella relazione:

¹ CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, pp. 36-37.

² SCHENDA, *Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa*, p. 17.

raccontare una storia in solitudine, che sia la propria o quella d'altri, non porta un'utilità concreta al narratore; così come non si può ascoltare una storia senza qualcun'altro che la racconti. Un testo, a sua volta, che sia orale o scritto, non ha ragion d'essere se non viene *pubblicato*, ovvero appunto reso pubblico dal suo autore e accettato come tale dal destinatario. Inoltre, a seconda di chi riceve il testo, esso sarà passibile di diverse interpretazioni, che non necessariamente saranno le stesse pensate dall'autore. Allo stesso modo, se il testo non viene trasmesso al pubblico dall'autore stesso ma da una terza persona che lo legge o che lo racconta, esso si caricherà di significati dati, più o meno volontariamente, anche dall'interpretazione dell'intermediario. Infatti,

[...] i significati dei testi dipendono dalle forme e dalle circostanze attraverso le quali i loro lettori (o ascoltatori) li recepiscono e se ne appropriano. Questi ultimi non si confrontano mai con testi astratti, ideali, distaccati da ogni materialità: maneggiano oggetti, ascoltano parole le cui modalità informano la lettura e l'ascolto e, ciò facendo, governano la possibile comprensione del testo.³

Si creano quindi incastri complessi tra il testo, le sue possibilità interpretative e i suoi fruitori: si è già parlato, ad esempio, nel capitolo precedente, dei limiti della parola scritta e delle ambiguità interpretative che le sono connesse. Ciò che interessa qui, però, è spostare l'attenzione sulle soggettività coinvolte nella narrazione, che relazionandosi tra loro in quest'esperienza scoprono, modificano e confermano, per analogia o per contrasto, la propria individualità. Dunque, non solo ascoltare, ma

Anche narrare è un'azione: il primo oggetto del desiderio che anima il narratore è dunque quello di veder riconosciuta la propria esistenza da parte del destinatario del suo racconto.⁴

Così, può sempre avvenire che l'altro, partecipe del nostro stesso mondo e sensibile a ciò che facciamo, possa renderci consapevoli di un aspetto del significato del nostro agire che a noi stessi era oscuro, e la cui possibilità di comprensione giaceva in effetti presso di lui, perché era costituito dagli effetti che tale agire su di lui produceva. [...]

Ma l'altro è colui sul quale le nostre azioni hanno avuto effetto: per questo, se egli racconta la sua storia, racconta anche la nostra. E in questa storia, se le prestiamo ascolto, abbiamo la possibilità di riconoscerci.⁵

Occorre a questo punto soffermarsi sulla differenza che intercorre tra la narrazione intesa come azione di un narratore che racconta qualcosa e la narrazione intesa come lettura di un racconto scritto da qualcun altro. Aidan Chambers individua la differenza sostanziale tra le due azioni nel fatto che,

quando una storia è raccontata, la personalità dell'interprete produce un impatto diretto sul pubblico molto più forte di quando una storia è letta ad alta voce. Si tratta di due attività

³ *Introduzione*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. V-XLIV, qui p. VI.

⁴ PAOLO JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 108.

⁵ *Ivi*, p. 124.

diverse. Il racconto di una storia è un'attività focalizzata sull'interprete e sul pubblico; la lettura ad alta voce è focalizzata sul testo. Il passaggio dall'una all'altra è importante e cambia la natura di chi ascolta.⁶

Nel secondo caso, dunque, la trama dei soggetti coinvolti si complica, poiché chi legge ad alta voce è allo stesso tempo lettore, narratore e ascoltatore di sé stesso; chi narra prima di tutti è l'autore reale, al quale seguono l'autore implicito e il narratore (o i narratori) interni al racconto. Dunque, in questo caso, chi racconta è colui che cede la propria voce a un narratore assente, l'autore del testo in pratica, che comunica così i messaggi che vuol trasmettere. Non è detto, naturalmente, che ogni testo – in particolare se narrativo – sia stato pensato per essere fruito tramite la lettura ad alta voce e l'ascolto; tuttavia, nel corso dei secoli, come si è visto, le opere letterarie hanno spesso incontrato proprio questo destino, per poter raggiungere un pubblico più ampio. Dunque,

se lo scritto è incompleto in assenza della voce, ciò significa anche che esso deve appropriarsi di una voce per realizzarsi pienamente. L'abbiamo visto: lo scrittore conta sull'arrivo di un lettore pronto a mettere la propria voce a disposizione della scrittura (in ultima analisi, dello scrittore). È cedere la propria voce, per l'attimo di una lettura. Voce che lo scritto subito fa propria, vale a dire che essa non appartiene al lettore durante la lettura. Egli l'ha ceduta. La sua voce si assoggetta allo scritto, vi si unisce. Essere letto significa, di conseguenza, esercitare un potere sul corpo del lettore, anche ad una grande distanza nello spazio e nel tempo. Lo scrittore che riesce a farsi leggere agisce sull'apparato vocale altrui, di cui si serve, anche dopo la propria morte, come di un *instrumentum vocale*, cioè come di qualcuno o di qualcosa al suo servizio [...].⁷

Osservando i meccanismi e le complesse reti di relazioni tra soggetti su cui si basa la narrazione, i recenti studi della psicologia cognitiva riconducono questa pratica ai processi di comprensione della realtà da parte dell'uomo e alla costruzione della sua identità:

È bene ricordare che mentre gli animali vivono in una cultura "episodica", legata al qui e ora dell'evento, e possono avvalersi solo di schemi d'azione innati, la capacità di prevedere il futuro in termini di storie o destini pertiene sino in fondo solo all'uomo, *homo narrans* proprio in quanto la narratività costituisce uno strumento cognitivo in grado di fornire modelli di comprensione concettuale delle situazioni e di cooperare alla configurazione spazio-temporale dell'agire quotidiano. Meglio ancora, sarebbero le pratiche narrative a colmare il gap tra conoscenze generali e condizioni empiriche, in modo tale che esse interagiscano favorevolmente in aiuto dell'individuo [...].
Se questo significa narrare, larga parte delle nostre attività cognitive quotidiane – nel ruolo di produttori o di consumatori – è dedicata alle pratiche narrative: è da esse che dipende il modo in cui gli individui ricorrono alla propria immaginazione predittiva, istituiscono orizzonti d'attesa e procedono alle opportune deliberazioni ad agire.⁸

⁶ CHAMBERS, *Il lettore infinito*, p. 69.

⁷ SVENBRO, *La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della scrittura silenziosa*, p. 13.

⁸ STEFANO CALABRESE, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 8-9.

«L'uomo», quindi, «osserva il mondo in forma narrativa per potergli assegnare un ordine e una esplicabilità razionale che altrimenti esso non possiederebbe»⁹: narrare serve all'individuo per riordinare la propria esperienza del mondo e per rendere chiara la propria collocazione al suo interno. La narrazione, però, non avviene tra il singolo e sé stesso: è sempre rivolta a qualcuno che ascolta, se orale, o a un ipotetico lettore, se scritta (talvolta il destinatario coincide addirittura con lo strumento sul quale la narrazione viene trascritta, come nel caso del diario). Dunque,

lo storytelling comunica ed è un'esperienza filtrata dalla coscienza individuale, qualcosa che può anche fare a meno di un intreccio, ma non di un lettore/ascoltatore che riconosca proiettivamente il mondo esperienziale [...]: sono i destinatari a costruire attivamente i testi nei termini del loro allineamento con parametri cognitivi esperienziali, proprio in quanto ciò serve a reintegrare il perturbante con il conosciuto e il familiare.¹⁰

Da qui nasce la teoria cognitivista dello *schema* e dello *script*, che

si basa sulla convinzione che ogni nostra esperienza viene compresa sulla base di un confronto con un modello stereotipico, derivato da esperienze simili registrate nella memoria: ogni nuova esperienza verrebbe dunque valutata sulla base della sua conformità o difformità rispetto a uno schema pregresso. [...] Nondimeno, la sola competenza nel classificare le situazioni come *schemata* non sarebbe sufficiente né alla semplice comprensione della realtà né, soprattutto, a farci agire secondo convenzioni pragmatiche. Uno schema è infatti solo un'etichetta che noi apponiamo a porzioni dinamiche di esistenza: altrettanto importante è la capacità di codificare quello che avviene entro questi *schemata* astratti, che i neuroscienziati chiamano *scripts* (letteralmente, "microsceneggiature"). Gli *script* si riferiscono a processi dinamici, e cioè al modo in cui si producono attese relativamente alla maniera in cui si verificano sequenze di eventi. uno *schema* dà il paradigma semantico di un accadimento, lo *script* ne costituisce l'articolazione sintattica; senza il primo non si comprende nulla, senza il secondo non accade letteralmente nulla.¹¹

Essendo anche la narrazione, come si è detto, un'esperienza importante per gli individui che vi partecipano (sia per l'emittente che per il destinatario), la teoria dello *schema* e dello *script* è dunque valida

per tutti i romanzi, i film e le storie comunque narrate che ci hanno colpito o che si sono impresse nell'immaginario: diventano schemi che ci permettono di intendere la nostra realtà, ancoraggi delle rappresentazioni sociali che sedimentano entro la cultura, modi con cui interpretiamo e organizziamo la nostra stessa esistenza.¹²

Tutto – *tutto* – si articola dunque secondo una sintassi convenuta di gesti e azioni radicata nella tradizione culturale di uno spazio sociale, e qualsiasi trasgressione a tale sintassi ordinaria su cui si fonda il nostro sistema d'attese viene letta sullo sfondo di un repertorio convenuto di *script*. Il nostro destino, le *life stories* sia pure inconsistenti di cui siamo giornalmente attori o spettatori, i testi letterari denominati "romanzi", le news giornalistiche

⁹ *Ivi*, p. 14.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, pp. 5-6.

¹² JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, pp. 59-60.

tanto quanto le fiction televisive si costruiscono attraverso le ascisse e le ordinate rappresentate da *schemata* e *script*.¹³

A questo punto si può aggiungere un ultimo passaggio fondamentale, comune a tutte le esperienze di narrazione: la costruzione dell'individuo avviene all'interno di un meccanismo dialettico, che passa prima per la costruzione dei propri *schemata* e dei propri *script*, sulla base del riconoscimento di sé nella narrazione dell'altro, e che si snoda poi nel confronto con elementi non riconducibili alle coordinate che l'individuo si è creato. Wolfgang Iser descrive bene questo meccanismo, correlandolo in particolare alla lettura:

Se la lettura annulla la scissione tra soggetto e oggetto che costituiva la base della percezione e della conoscenza, accade allora allo stesso tempo che i pensieri dell'autore si «impadroniscano» della coscienza del lettore, diventando a loro volta il presupposto di una nuova «delimitazione». Testo e lettore non si contrappongono più come oggetto e soggetto, questa «scissione» ha piuttosto luogo nel lettore stesso. Pensando i pensieri di un altro, il lettore esce temporaneamente dalla sua soggettività, poiché tematizza qualcosa che fino ad allora non rientrava, almeno in questa forma, nel suo orizzonte. Nella lettura si verifica una scissione artificiale della nostra persona, in quanto tematizziamo qualcosa che non siamo.¹⁴

Tuttavia,

[...] i nostri orientamenti soggettivi rappresentano pur sempre l'orizzonte che fa da sfondo alla tematizzazione dei pensieri dell'autore, i quali ci dominano totalmente. Nell'atto della lettura si formano perciò sempre due piani, la cui correlazione, pur mutando di intensità, non si risolve mai del tutto. Possiamo infatti tematizzare in modo esclusivo i pensieri di un altro solo in quanto questo sono sempre correlati con l'orizzonte virtuale rappresentato dalla nostra persona e dai suoi orientamenti soggettivi. [...]

Dover pensare nell'atto della lettura ciò che è altro da noi, senza averlo ancora esperito, significa perciò non soltanto che possiamo comprenderlo, ma anche che questi atti della comprensione sono efficaci nella misura in cui ci consentono in qualche modo di esprimerci. I pensieri di un altro possono venire espressi solo se la creatività spontanea che il testo stimola in noi assume a sua volta un profilo. Poiché la creatività spontanea così provocata si configura in base a presupposti definiti da un altro – di cui, leggendo, tematizziamo i pensieri – non è allora secondo i nostri orientamenti che esprimiamo la nostra creatività. In questo processo si evidenzia la struttura dialettica della lettura. La configurazione del senso del testo letterario [...] indica anche che in questa formulazione di ciò che non è esplicitato è sempre riposta la possibilità di esprimere noi stessi, scoprendo così quanto nella nostra coscienza prima era solo latente. In questo senso, la lettura ci offre l'opportunità di formulare noi stessi mentre formuliamo ciò che non è stato ancora formulato.¹⁵

Narrare a qualcuno e ascoltare narrazioni, dunque, sono una forma di *ri-conoscimento* del proprio io. Questo avviene sia nella conferma delle proprie esperienze, quando si riesce a ricondurre la narrazione a schemi che già si possiedono, confermandoli; sia nella novità, quando la narrazione spinge a mettere in discussione e a correggere o arricchire le proprie conoscenze, a vantaggio di qualcosa di nuovo o di più completo. Nel primo caso ci si

¹³ CALABRESE, *La comunicazione narrativa*, p. 7.

¹⁴ WOLFGANG ISER, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in *Teoria della ricezione*, a cura di ROBERT C. HOLUB, Torino, Einaudi, 1989, pp. 43-69, qui p. 66.

¹⁵ *Ivi*, pp. 66-68.

riconosce gli uni negli altri, come se ci si guardasse in una sorta di specchio; nel secondo caso ci si conosce una seconda volta, dopo essersi messi in discussione ed essersi ricostruiti.

Narrarsi è disporsi alla comprensione della propria vita. Si tratta di *ri-conoscersi*, conoscere di nuovo ciò che si è conosciuto vivendo.

Ciò che in questo senso è ri-conosciuto, è trasformato in *esperienza*. La parola “esperienza” in verità può essere usata in varie accezioni. Qui penso a quella per cui l’esperienza può essere intesa come un *passato presente*, un passato che si fa patrimonio e strumento per la comprensione di se stessi.¹⁶

Se di “racconto nel racconto” nei *Promessi sposi* in senso più ampio si tratterà nei paragrafi seguenti, vale la pena di soffermarsi, qui, proprio sull’importanza che nel romanzo rivestono il narrare di sé stessi e l’ascoltare le narrazioni degli altri per conoscersi e per costruire la propria identità (del resto, la costruzione dell’io nella relazione con l’altro è un concetto fondamentale nel romanzo, e ciò emerge anche al livello della costruzione del testo: lo si approfondirà nel terzo capitolo). Gli esempi di “narrazioni formative” sono vari, e con essi quelli dei personaggi che cambiano, crescono e si evolvono nel romanzo. Nel caso, invece, dei personaggi che non affrontano un percorso di crescita, è significativo il fatto che non si trovino mai nelle condizioni di raccontare di sé. Don Abbondio, innanzitutto, il personaggio statico per eccellenza, non racconta mai la propria esperienza agli altri: per paura delle conseguenze a cui potrebbe andare incontro, è sempre reticente; e non si racconta anche per evitare di confrontarsi con sé stesso, con i propri limiti, e con qualcun altro che potrebbe spingerlo alla fatica di mettersi in discussione per cercare di migliorarsi e di crescere. Il solo momento, nel romanzo, in cui il curato racconta qualcosa, più perché costretto che per propria iniziativa, è nel colloquio con il cardinal Borromeo. È significativo che il narratore sottolinei di continuo l’alternarsi tra le domande del cardinale, stimoli rivolti a don Abbondio perché si apra con lui, e il dibattito interiore del sacerdote che vorrebbe non parlare ma si trova costretto a farlo: «in quant’a lui, si sarebbe volentieri contentato che il discorso finisse lì; ma vedeva il cardinale, a ogni pausa, restare in atto di chi aspetti una risposta: una confessione, o un’apologia, qualcosa in somma» (Q XXV 53). Don Abbondio riflette piuttosto sull’atteggiamento, opposto al suo, di Borromeo, che sfrutta il confronto come una possibilità per mettere in discussione anche sé stesso: « – Oh che sant’uomo! ma che tormento! – pensava don Abbondio: – anche sopra di sé: purché frughi, rimesti, critichi, inquisisca; anche sopra di sé. –» (Q XXVI 17). Alla fine del colloquio, però, finalmente, anche lui acquista un’attitudine diversa, spinto alla riflessione

¹⁶ JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, p. 110.

dal confronto con il Cardinale: come prima, scrive il narratore, «Don Abbondio stava zitto; ma non era più quel silenzio forzato e impaziente: stava zitto come chi ha più cose da pensare che da dire» (Q XXVI 23).

Un altro personaggio emblematico in questo senso è Gertrude. Lei stessa ammette di ascoltare molto volentieri le vicende altrui, indubbiamente per il piacere che il pettegolezzo genera nelle orecchie di chi lo riceve, ma anche perché ascoltare senza narrarsi le permette di non interrogarsi a lungo su sé stessa: «Lei sa che noi altre monache, ci piace di sentir le storie per minuto», dice al padre guardiano, disponendosi ad ascoltare Lucia (Q IX 28). Gertrude del resto non è mai stata educata a parlare di sé (e per sé), poiché le sue parole sono sempre state quelle del padre. Tuttavia, la storia di Lucia crea in lei un movimento interiore, che, per quanto piccolo e non del tutto produttivo, la spinge ad affezionarsi alla ragazza e la porta, quasi, a retrocedere dai piani per il suo rapimento, nel capitolo XX.

Anche don Rodrigo, infine, rientra in questa categoria di personaggi: anche lui, di fronte alle occasioni di confronto con l'altro, specialmente se per contrasto, e di fronte alla possibilità di riflettere su sé stesso, innesca meccanismi di rifiuto o di fuga. Basti pensare allo scontro con padre Cristoforo nel capitolo VI, e ad alcune delle parole che il signorotto oppone a quelle del frate: «Lei mi parlerà della mia coscienza», afferma don Rodrigo, «quando verrò a confessarmi da lei. In quanto al mio onore, ha da sapere che il custode ne son io, e io solo; e che chiunque ardisce entrare a parte con me di questa cura, lo riguardo come il temerario che l'offende» (Q VI 4). E poi, alla fine del colloquio, incapace di riflettere sulle parole ricevute, ma in grado solo di indignarsi per l'affronto subito, don Rodrigo, dopo il confronto con i muti ma eloquenti ritratti dei suoi avi, finisce per scappare da quella situazione scomoda:

Per passare un poco la mattana, e per contrapporre all'immagine del frate che gli assediava la fantasia, immagini in tutto diverse, don Rodrigo entrò, quel giorno, in una casa, dove andava, per il solito, molta gente, e dove fu ricevuto con quella cordialità affaccendata e rispettosa, ch'è riserbata agli uomini che si fanno molto amare o molto temere; e, a notte già fatta, tornò al suo palazzotto. (Q VII 41)

Un meccanismo simile, utile per parlare degli altri evitando di mettere in gioco sé stessi, è quello del pettegolezzo, anch'esso molto presente nei *Promessi sposi* e incarnato di solito dalla voce della folla (cfr. cap. 1, par. 1.1.2, dove, seppur in altro contesto, il tema è già stato approfondito, con i necessari riferimenti testuali). Si tratta di una modalità sterile di narrazione, che, portando a concentrare l'attenzione su altro da sé, non produce una spinta all'autoanalisi per migliorare la propria autoconsapevolezza: è una «babilonia di discorsi» (Q XIV 4) che si sovrappongono l'un l'altro e si diffondono, senza però portare chiarezza nell'animo di chi li pronuncia e di chi li ascolta, bensì spargendo fraintendimenti,

confusione e, non di rado, violenza. È lo stesso modo di comunicare superficiale che domina anche i capitoli della peste, condannato dal narratore in chiusura del capitolo XXXI:

Si potrebbe però, tanto nelle cose piccole, come nelle grandi, evitare, in gran parte, quel corso così lungo e così storto, prendendo il metodo proposto da tanto tempo, d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare.

Ma parlare, questa cosa così sola, è talmente più facile di tutte quell'altre insieme, che anche noi, dico noi uomini in generale, siamo un po' da compatire. (Q XXXI 74-75)

L'esatto opposto, ovvero la comunicazione positiva, il confronto con l'altro che accresce la consapevolezza di sé, è quello che interessa invece Renzo e Lucia, sia come singoli che come coppia. Riguardo a Renzo è emblematico, in particolare, il tempo trascorso al paese con l'amico nel capitolo XXXIII, durante il quale il giovane riesce finalmente a ricucire e a comprendere molte parti della storia dei mesi passati che le voci raccolte qua e là non erano state in grado di fornirgli. L'incontro è rigenerante e ritrae l'importanza della condivisione dopo un lungo tempo di vicissitudini e di solitudine. Jedlowski osserva, infatti, che

L'occasione principe dei racconti è quando ci si incontra dopo un certo tempo. Raccontare è riprendere i contatti, rispondere all'affetto che muove sguardi e domande. Dire "cosa è successo" è trasmettere certe conoscenze sulla realtà e interpretarla, ma è anche rinsaldare il legame, ricostituire il tessuto di una continuità del rapporto che è fatto di sapere reciproco e di sapere sui conoscenti e sui parenti comuni.¹⁷

I due amici si raccontano a vicenda, traendo l'uno dall'altro speranze, conoscenze, e nuovi spunti per proseguire la propria esistenza, e «si offrono a un'assimilazione resa possibile dallo stato di distensione che narrare richiede»¹⁸: non si tratta di uno scambio di informazioni, ma di una più profonda condivisione di narrazioni, che permeano maggiormente nella coscienza di chi parla e di chi ascolta.

E, dopo un'assenza di forse due anni, si trovarono a un tratto molto più amici di quello che avesser mai saputo d'essere nel tempo che si vedevano quasi ogni giorno; perché all'uno e all'altro, dice qui il manoscritto, eran toccate di quelle cose che fanno conoscere che balsamo sia all'animo la benevolenza; tanto quella che si sente, quanto quella che si trova negli altri. [...] Però, anche dall'amico seppe molte cose che ignorava, e di molte venne in chiaro che non sapeva bene, sui casi di Lucia, e sulle persecuzioni che gli avevan fatte a lui, e come don Rodrigo se n'era andato con la coda tra le gambe, e non s'era più veduto da quelle parti; insomma su tutto quell'intreccio di cose. Seppe anche (e non era per Renzo cognizione di poca importanza) come fosse proprio il casato di don Ferrante: ché Agnese gliel'aveva bensì fatto scrivere dal suo segretario; ma sa il cielo com'era stato scritto; e l'interprete bergamasco, nel leggergli la lettera, n'aveva fatta una parola tale, che, se Renzo fosse andato con essa a cercar ricapito di quella casa in Milano, probabilmente non avrebbe trovato persona che indovinasse di chi voleva parlare. Eppure quello era l'unico filo che avesse, per andar in cerca di Lucia. In quanto alla giustizia, potè confermarsi sempre più ch'era un pericolo abbastanza lontano, per non darsene gran pensiero: il signor podestà era morto di peste: chi sa quando

¹⁷ JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, p. 95.

¹⁸ *Ivi*, pp. 180-181.

se ne manderebbe un altro; anche la sbirraglia se n'era andata la più parte; quelli che rimanevano, avevan tutt'altro da pensare che alle cose vecchie.

Raccontò anche lui all'amico le sue vicende, e n'ebbe in contraccambio cento storie, del passaggio dell'esercito, della peste, d'untori, di prodigi. - Son cose brutte, - disse l'amico, accompagnando Renzo in una camera che il contagio aveva resa disabitata; - cose che non si sarebbe mai creduto di vedere; cose da levarvi l'allegria per tutta la vita; ma però, a parlarne tra amici, è un sollievo. (Q XXXIII 70-75)

Ancora centrali da questo punto di vista sono i capitoli XXXV e XXXVI, dove i protagonisti cominciano a ricostruire i propri progetti per il futuro e a riallacciare le relazioni condizionate dagli avvenimenti del mondo. Lo fanno confrontandosi tra loro e raccontandosi: il narratore dedica spazio, innanzitutto, al ragguaglio di Renzo a padre Cristoforo; mostra, poi, che la decisione di Renzo di perdonare don Rodrigo è legata alla discussione con il frate stesso, ed è condizionata dalla narrazione che quest'ultimo offre di sé, ricordando al giovane i suoi errori del passato (il tema della conversione nella relazione sarà ulteriormente approfondito nel prossimo capitolo):

“tu sai perché io porto quest'abito.”

Renzo esitava.

“Tu lo sai!” riprese il vecchio.

“Lo so,” rispose Renzo.

“Ho odiato anch'io: io, che t'ho ripreso per un pensiero, per una parola, l'uomo ch'io odiavo cordialmente, che odiavo da gran tempo, io l'ho ucciso.” (Q XXXV 42)

Poi, nel capitolo successivo, Renzo e Lucia si ritrovano e si rivolgono un turbinio di domande, in uno scambio di battute rapido e denso. Emblematico è quel «Non mi chiamo più Renzo, io? Non siete più Lucia, voi?» (Q XXXVI 27) con cui il giovane cerca, nel dialogo, conferma della propria identità, di quella dell'amata, e della loro identità di coppia, dopo tanto tempo trascorso distanti e, soprattutto, privo di comunicazioni autentiche (basti pensare alle poche e inattendibili lettere del capitolo XXVII, a cui anche Renzo fa cenno poco dopo in questo dialogo). Finalmente, dopo questo incontro Renzo è rigenerato e riparte per il paese, non vede l'ora di raccontare ciò che gli è appena successo, per condividere un'importante tappa del suo percorso di crescita:

Andava dunque il nostro viaggiatore allegramente, senza aver disegnato né dove, né come, né quando, né se avesse da fermarsi la notte, premuroso soltanto di portarsi avanti, d'arrivar presto al suo paese, di trovar con chi parlare, a chi raccontare, soprattutto di poter presto rimettersi in cammino per Pasturo, in cerca d'Agnese. (Q XXXVII 4)

Camminando, poi, pregusta già i momenti futuri in cui potrà raccontare e raccontarsi, con Lucia, ricordando il passato e confrontandosi sulle esperienze vissute:

E dirò anche che non ci pensava se non proprio quando non poteva far di meno. Eran distrazioni queste; il gran lavoro della sua mente era di riandare la storia di que' tristi anni passati: tant'imbrogli, tante traversie, tanti momenti in cui era stato per perdere anche la

speranza, e fare andata ogni cosa; e di contrapporci l'immaginazioni d'un avvenire così diverso: e l'arrivar di Lucia, e le nozze, e il metter su casa, e il raccontarsi le vicende passate, e tutta la vita. (Q XXXVII 10)

L'esempio forse più evidente della dinamica narrazione-costruzione di sé è posto, infatti, proprio alla fine del romanzo, nel celeberrimo passaggio del «sugo della storia». Come è stato più volte messo in luce¹⁹, i due sposi ragionano insieme e nel dialogo traggono gli insegnamenti che le vicende appena vissute hanno da offrire:

Il bello era a sentirlo raccontare le sue avventure: e finiva sempre col dire le gran cose che ci aveva imparate, per governarsi meglio in avvenire. "Ho imparato," diceva, "a non mettermi ne' tumulti: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a non alzar troppo il gomito: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'è lì d'intorno gente che ha la testa calda: ho imparato a non attaccarmi un campanello al piede, prima d'aver pensato quel che possa nascere." E cent'altre cose.

Lucia però, non che trovasse la dottrina falsa in sé, ma non n'era 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," disse un giorno al suo moralista, "cosa volete che abbia imparato? Io non sono andata a cercare i guai: son loro che sono venuti a cercar me. Quando non voleste dire," aggiunse, soavemente sorridendo, "che il mio sproposito sia stato quello di volervi bene, e di promettermi a voi."

Renzo, alla prima, rimase impicciato. Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, 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; 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, c'è parsa così giusta, che abbiam pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia. (Q XXXVIII 66-68)

Renzo si racconta e Lucia ascolta, ragionando sulle parole del marito; interrogandosi su di sé, poi, la giovane offre a Renzo stesso l'occasione per riflettere a sua volta, in uno scambio comunicativo costruttivo dell'io e della coppia. Questo fondamentale meccanismo di scambio e di crescita in riferimento proprio alla relazione matrimoniale è ben descritto da Paolo Jedlowski:

[...] in un matrimonio, il rischio a volte è quello di finire per pensare di conoscersi al punto che l'altro viene rinchiuso in un'identità senza scampo, in uno stereotipo che non ha possibilità di mutare e quasi non ha più individualità. Ma narrarsi e ascoltarsi restituisce a ciascuno proprio la sua individualità: impegnandosi nello scambio narrativo ciascuno può riconoscere che l'altro è un *altro* davvero, con la differenza, l'imprevedibilità e lo spessore che gli competono in quanto essere unico. Offrirsi alla narrazione è rispettarci reciprocamente.²⁰

¹⁹ Basti pensare, ad esempio, alle osservazioni di MATTEO SARNI, in *L'enigma dell'altro. La «Bibbia» nei «Promessi sposi»*, Alessandria, Edizioni dall'Orso, 2016, e di PIERANTONIO FRARE, in *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006, e in *Leggere i Promessi sposi*, Bologna, Il Mulino, 2016.

²⁰ JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, p. 105.

2.1.2 Narrazione come strumento di unità: un romanzo per tutti e la lingua dell'uso

Si è parlato di narrazione come strumento di crescita nell'autoconsapevolezza dell'individuo. Ma la narrazione, come si è accennato, è da sempre anche strumento per la creazione dell'identità collettiva di una comunità e per la sua tradizione. Walter Ong osserva che

La conoscenza e il discorso derivano dall'esperienza umana, e [che] il modo elementare di elaborare verbalmente l'esperienza umana è darne conto seguendo più o meno la storia del suo nascere ed esistere, immersa dunque nel flusso del tempo. Il racconto è un modo di trattare questo flusso.

[...] Nelle culture ad oralità primaria, dove non esistono testi, la narrazione serve ad unificare il pensiero in modo più efficace e permanente [...].²¹

Infatti, nelle società che non conoscevano ancora la scrittura,

La poesia orale era lo strumento di un indottrinamento culturale il cui fine ultimo era la conservazione dell'identità del gruppo. Essa venne scelta per questa funzione perché, in assenza di documenti scritti, i suoi ritmi e le sue formule fornivano l'unico meccanismo di ricordo e di reimpiego.²²

Solo ricordando questa poesia era possibile trasmettere ai posteri le implicazioni sociali e comunitarie più profonde che essa conteneva:

Di una funzione *mnestica* della narrazione, infine, viene da parlare pensando per esempio al ruolo che esse hanno nel legame fra le generazioni. Ma il nesso fra narrazione e memoria è fondamentale e molto più generale. Le muse che presiedono all'arte di raccontare sono figlie di Mnemosine. Tanto chi narra oralmente quanto chi ascolta deve far uso della propria memoria per seguire il filo della narrazione e per utilizzare in modo adeguato il proprio magazzino di conoscenze al fine di interpretare il racconto. Ma vi è di più: narrare è salvare ciò che è narrato dall'oblio, sottrarlo al fluire del tempo, conservarlo e trasmetterlo. Nella narrazione la memoria del narratore si fa memoria comune. Le narrazioni sono la sostanza di cui è fatta ogni memoria collettiva; in certi casi la costruzione di questa memoria è esplicitamente l'obiettivo cui narratori e destinatari si riferiscono, ma, a ben guardare, la costruzione di una memoria in comune è l'effetto di ogni atto narrativo.²³

Inoltre, come si è già anticipato, la narrazione di storie possiede da sempre la facoltà di unire i gruppi umani. Come scrive Rita Valentino Merletti,

è stato detto che la capacità di creare storie sia quanto più differenzia gli esseri umani dagli animali. Molto più del pollice opponibile, che hanno anche le scimmie, e molto più della capacità di comunicare che hanno in gradi diversi tutti gli animali. È stato detto anche che esistono e sono esistite società che hanno fatto a meno della ruota ma non delle storie, che i graffiti delle grotte testimoniano il bisogno imprescindibile di dare forma ed espressione ad un'esperienza, lasciandone testimonianza. Si dice inoltre che le storie guariscono. Guariscono da quella frammentarietà caotica e immaneggiabile che caratterizza così spesso

²¹ ONG, *Oralità e scrittura*, pp. 198-199.

²² ERIC ALFRED HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da omero a Platone*, introduzione di BRUNO GENTILI, trad. di MARIO CARPITELLA, Bari, Laterza, 1983, p. 84.

²³ JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, p. 163.

le nostre vite. Le storie hanno un inizio, una parte centrale e una fine. Sono intere e integre: crescere e maturare vuol dire mettere insieme i frammenti della nostra esperienza con quella di chi ci ha preceduto e ce l'ha narrata, ce l'ha lasciata a testimonianza dei suoi stessi tentativi. Le storie sono un grande strumento di introspezione e inducono a interpretare la propria vita in termini narrativi e a proiettarla in un contesto più ampio, permettendo così di attribuire significato a esperienze che potrebbero altrimenti apparire prive di senso.²⁴

Con la nascita della scrittura, l'identità del gruppo ha iniziato a fissarsi nella letteratura delle diverse lingue e delle diverse civiltà. Infatti, «le tradizioni orali non possono conservarsi nei secoli senza l'appoggio e il rinnovamento della memoria collettiva sostenuti letterariamente in più modi»²⁵: uno di questi modi è proprio la scrittura, che ha permesso la conservazione di narrazioni anche lunghe e complesse, facendosi ausilio alla sola memoria aurale degli uomini.

Il tardo secolo V a.C. sembra segnare la linea di demarcazione tra un libro destinato quasi soltanto alla fissazione e conservazione dei testi e un libro destinato alla lettura. Le illustrazioni vascolari attiche di quest'epoca documentano la transizione da scene che mostrano libri come testi d'uso scolastico, e dunque adoperati a fini educazionali ad un qualche livello, a scene di lettura vera e propria nelle quali compaiono figure prima solo maschili ma ben presto anche di donne-lettrici. Queste figure non sono isolate, ma appaiono in contesti rappresentativi di trattenimento e di conversazione, segno che la pratica della lettura era intesa soprattutto come occasione di vita sociale (o associativa). Pur non sconosciuta, la lettura tutta individuale risulta rara, almeno a giudicare dalle scarse – assai scarse, anzi – testimonianze superstiti, iconografiche o letterarie.²⁶

Dunque, in questo modo, il racconto orale si è trasferito anche sul piano della lettura ad alta voce rivolta a un pubblico più o meno ampio, a seconda dei casi. È vero che «le letture pubbliche presuppongono», come scrive Rudolf Schenda, «anche la presenza di un minimo di senso della collettività o della proprietà collettiva»²⁷: chi sceglie di ascoltare una lettura pubblica è consapevole di trovarsi tra persone che consapevolmente si sottopongono a questa pratica; sia che si parli di lettura di brani letterari in una classe, sia che si tratti dell'ascolto di testi liturgici, sia che si leggano racconti in famiglia o in una manifestazione pubblica. D'altra parte, benché in tutti questi casi la lettura sia rivolta a un gruppo che già esiste, è a sua volta funzionale ad accrescerne l'identità e l'unità: al termine dell'esperienza, i componenti saranno in possesso di una conoscenza comune e condivisa, sia dal punto di vista dei contenuti sia, in definitiva, anche della lingua ascoltata. È molto significativo quanto scrive Walter Ong a proposito della parola-suono che unisce gli esseri viventi, la voce, in particolare, riguardo agli esseri umani:

²⁴ VALENTINO MERLETTI, *Leggere ad alta voce*, p. 102.

²⁵ SCHENDA, *Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa*, p. 13.

²⁶ *Introduzione*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. XI-XII.

²⁷ RUDOLF SCHENDA, *Leggere ad alta voce. Fra alfabetismo e sapere libresco Aspetti sociali e culturali di una forma di comunicazione semiletteraria*, in «La Ricerca Folklorica», n° 15, *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, aprile 1987, pp. 5-10, qui p. 6.

Sound unites groups of living beings as nothing else does. There is some relationship between resort to sound and socialization of life. The relationship is not absolute; many animals, such as ants or some fish, have a kind of group organization which appears quite independent of the use of sound. Many others use all their senses, or most of them, for social purposes. [...] Nevertheless, once production of sound is arrived at in evolutionary development, the fact that sound signals present, ongoing activity gives it immediate value in establishing social relations, particularly flexible ones in variable situations. Sound reciprocates. Sounds which I produce tend to evoke responses from outside me in a way that very few of my visible or tangible activities do.

[...] Sound provides reciprocity and communication without collision or friction. Thus because of the very nature of sound as such, voice has a kind of primacy in the formation of true communities of men, groups of individuals constituted by shared awarenesses. A common language is essential for a real community to form. It binds man not only in pairs or families but, as nothing else does, in large groups, and as a consequence it has a kind of primacy in communication even between individuals. It would appear that precisely because sound is so interiorizing and thus exploitable by man at depths unknown to less interiorized creatures, it implements socialization or even forces it as nothing else can. True interiority makes it possible to address others: only insofar as a person has interior resources, insofar as he experiences his full self, can he also relate to others, for addressing or relating to them involves him precisely in interiority, too, since they are interiors. Thus addressing others is not quite "facing" them insofar as facing is a visually based concept that calls for a turning outward. Communication is more inwardness than outwardness.²⁸

Ong attribuisce all'ascolto della parola sia la crescita del singolo sia quella della comunità, legando tra loro i temi a cui sono dedicati questo e il precedente paragrafo: narrarsi e ascoltare le narrazioni altrui sono strumenti di conoscenza e riconoscimento; al tempo stesso, l'ascolto di una stessa voce da parte di più persone, e quindi la ricezione di pensieri espressi con le parole della medesima lingua, favorisce la relazione e la socialità. Lo stesso si può dire

Tornando all'idea della scrittura letteraria come strumento di affermazione dell'identità comunitaria, si può affermare, con le parole di Schenda, «che l'uso della letteratura spesso è dovuto anche a sforzi collettivi»; infatti, in questo caso, «la letteratura deve fare rumore e deve anche essere ascoltata»²⁹. Ecco che, quindi,

Numerosi sono gli esempi di letture non controllate di romanzi di intrattenimento. Se gli studiosi italiani parlano in questo contesto di «alfabetismo di gruppo» (Italo Sordi)³⁰ dobbiamo chiederci, in effetti, se all'analfabetismo dei molti singoli non debba essere accostata l'istruzione di interi gruppi mediata dal lettore pubblico. Con ciò si intende dunque che una fascia relativamente ampia di analfabeti, la cui struttura di cultura quotidiana non lascerebbe presupporre che abbiano ricevuto una formazione letteraria, è in effetti entrata in possesso di conoscenze sulla letteratura religiosa e profana semplicemente tramite l'ascolto. Il lettore istruito decodifica così, con voce forte, che può essere udita dai più, un testo cifrato, codificato, per poi trasporlo o nella lingua del testo stesso oppure addirittura nel dialetto degli

²⁸ ONG, *The Presence of the Word*, pp. 122-124.

²⁹ SCHENDA, *Leggere ad alta voce*, p. 10.

³⁰ Reinhard Wittman si riferisce a questo stesso concetto con «alfabetismo collettivo», definendolo «una competenza ben formata di ascolto, che comportava una formazione letteraria indiretta, in assenza di alfabetizzazione» (REINHARD WITTMANN, *Una «rivoluzione della lettura» alla fine del XVIII secolo?*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp.337-346, qui p. 344).

ascoltatori. Gli analfabeti potevano in questo modo memorizzare passi brevi, o anche molto consistenti, di un testo e farli propri. Il fenomeno dell'alfabetizzazione indiretta e di gruppo vale tuttavia anche per chiamare in causa un ulteriore complesso di esempi: per la cosiddetta poesia popolare.³¹

Risultano senz'altro fondamentali due aspetti della pratica della lettura pubblica ad alta voce: la modalità con cui il lettore presenta il testo agli ascoltatori e la memorizzazione di contenuti o passi letterali del testo che questi ultimi riescono a effettuare. Sempre Schenda sottolinea che

le persone in grado di leggere (preti, maestri e maestre, funzionari, mercanti e artigiani itineranti), utilizzavano ampiamente la possibilità che era loro data di leggere o di leggere ad alta voce e in questo modo hanno influenzato variamente la narrativa orale in un processo di ricezione letteraria indiretta.³²

E aggiunge che, però,

Per leggere ad alta voce non è necessaria soltanto una persona che sappia leggere, ma la persona deve saper leggere correntemente e forte, deve essere insomma esercitata, non solo alla lettura, ma proprio alla lettura a voce alta.³³
[...] Migliaia di lettori hanno contribuito ad informare un popolo che ignorava la tecnica della lettura, a divertire, ad attrarre l'attenzione, a trattenerla, ad indottrinare, ad informare, a consolare e alleviare, ad arricchire e preoccupare, a stimolare – ed anche a confondere. Poiché, se la pratica qui descritta di istruzione di gruppo abbia sempre prodotto risultati positivi nel senso del progresso umanitario, rimane ancora da discutere.³⁴

Dunque, con la lettura ad alta voce davanti a un pubblico si instaura una dinamica molto particolare, che coinvolge il lettore-interprete (ancor più se questi è l'autore stesso dell'opera) e i suoi ascoltatori:

[...] Letto davanti a un uditorio, un testo non è più definito esclusivamente dal rapporto fra le sue caratteristiche intrinseche e quelle di un pubblico arbitrario e sempre mutevole, dal momento che i componenti di questo pubblico non sono più liberi (come i lettori) di tornare indietro, di rileggere, di indugiare su un punto, di dare al testo la loro personale connotazione. Esso dipende esclusivamente dall'autore-interprete, che assume il ruolo di lettore dei lettori, incarnando nella sua persona il pubblico intero, costringendolo ad adeguarsi alla sua lettura, insegnandogli *come* leggerlo. La lettura dell'autore può diventare dogmatica.³⁵

Si tratta di una relazione tra membri dello stesso gruppo, che da quell'esperienza otterranno qualcosa di nuovo per sé e per la loro collettività. La modalità con cui la lettura pubblica si attua costringe, in qualche modo, tutti gli ascoltatori presenti a fruire in modo unico e univoco della narrazione, fissando quell'esperienza nell'ambito della condivisione comunitaria:

³¹ SCHENDA, *Leggere ad alta voce*, pp. 9-10.

³² SCHENDA, *Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa*, p. 14.

³³ SCHENDA, *Leggere ad alta voce*, p. 6.

³⁴ *Ivi*, p. 10.

³⁵ MANGUEL, *Una storia della lettura*, p. 218.

[...] la lettura ad alta voce spesso costringe l'ascoltatore a una maggior attenzione, privandolo della possibilità di saltare o tornare indietro per rileggere un brano, fissando il testo in una sorta di rigidità rituale. Sia nei monasteri benedettini che nelle sale dei castelli medioevali, nelle locande e nelle cucine del Rinascimento o nei salotti e nelle fabbriche di sigari dell'Ottocento, e anche oggi, quando ascoltiamo il nastro con la voce di un attore che ci legge un libro mentre corriamo sull'autostrada, la cerimonia della lettura pubblica priva l'ascoltatore di alcune delle libertà inerenti all'atto di leggere: scegliere il ritmo, soffermarsi su un punto, ritornare a un brano particolarmente piacevole. Ma dona anche al testo una sua precisa identità, un senso di unità nel tempo e di esistenza nello spazio che raramente assume nelle mani di un lettore solitario.³⁶

Il lettore è quindi responsabile dell'efficacia della lettura e della trasmissione corretta dei contenuti del testo; gli ascoltatori, ai quali è richiesta un'attenzione maggiore di quella necessaria per la lettura silenziosa, si affidano alla sua voce e sviluppano una competenza del testo e, di conseguenza della lingua, certamente passiva, ma che può divenire attiva quanto più l'ascolto è stato efficace. Gli ascoltatori, in particolare, possono ricordare a lungo brani del testo, parole, espressioni e, riusandole nel discorso quotidiano, possono cambiare la lingua della loro comunicazione, condividendo terminologie e modi di esprimersi e rinforzando la loro competenza nella lingua comune. È ciò che Piazza e Colombo intendono quando si riferiscono al «riconoscimento», in seguito alle letture pubbliche, «di una competenza passiva della lingua nazionale tra gli strati inferiori della popolazione»³⁷. Così, poi, il popolo è in grado di produrre nuovo materiale narrativo e linguistico, partendo da quello già in suo possesso e acquisito “passivamente”, per rielaborarlo variandolo:

Nelle raccolte di fiabe o di leggende si riconoscono continuamente i modelli letterari dei racconti di analfabeti, frammenti di ricordi che si possono appunto spiegare tramite questo fenomeno dell'alfabetizzazione di gruppo. [...] La particolare capacità del popolo di produrre cultura internamente al suo patrimonio narrativo non consiste già nella sua forza creativa assoluta, bensì nella sorprendente facoltà di ricordare e di produrre variazioni rispetto al materiale ritenuto.³⁸

È dunque possibile affermare, sempre prendendo a prestito le parole di Schenda, che

Le competenze individuali nel campo del linguaggio e della narrazione sono collegate strettamente con esperienze di lettura dirette o indirette.³⁹

Il contenuto di quest'affermazione sembra trovare spazio nelle riflessioni dello stesso Manzoni sulle modalità per diffondere la lingua nazionale. Si pensi, ad esempio, a una delle proposte contenute nella relazione al ministro Broglio: si suggerisce che ai maestri e alle

³⁶ *Ivi*, pp. 113-114.

³⁷ COLOMBO, PIAZZA, *La lettura comunitaria nell'Italia dell'Ottocento*, p. 62.

³⁸ SCHENDA, *Leggere ad alta voce*, p. 10.

³⁹ SCHENDA, *Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa*, p. 13.

maestre d'Italia non vengano impartite semplici lezioni di lingua e dizione toscana, ma che tali nozioni vengano trasmesse loro tramite la lettura di opere classiche e moderne.

Conferenze tra l'anno, od anche solo ne' mesi autunnali, nelle quali de' maestri e delle maestre di Toscana si rechino nelle varie province, per intrattenere i maestri e le maestre delle scuole primarie in letture di libri classici e di libri moderni (pezzi opportunamente scelti) notando gli arcaismi de' primi, e sostituendo le locuzioni dell'uso, avvertendo i provincialismi, i neologismi inutili de' secondi, colla stessa sostituzione.⁴⁰

Tornando alle riflessioni contenute qui, nel primo capitolo (par. 1.1.1), si può affermare quindi che «spesso *I Promessi Sposi* sono stati di fatto funzionali anche a una diretta didattica dell'italiano parlato»⁴¹. E lo sono ancora oggi, se si pensa alla pratica scolastica, dove il romanzo resta una delle poche opere presentate alle classi attraverso la lettura ad alta voce:

nella didattica, sia pure con taglio antologico, la dimensione dialogica del testo e le sue concessioni alle tipicità della lingua parlata sono state effettivamente percepite attraverso l'ascolto, con le diverse intonazioni, le pause, le voci del narratore e dei personaggi. nel concreto contesto scolastico⁴²

Manzoni, dunque, che desiderava scrivere il romanzo in una lingua che fosse da tutti compresa, si trova di fronte alla mancanza di tale lingua. Come scrive Nencioni,

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»; sentimento di comunione che la linguistica moderna ha assunto nel termine tecnico di «comunicazione».⁴³

Manzoni, infatti, si rende conto di disporre di strumenti inadatti

a consentire una piena comunicazione fra lo scrittore e il lettore, come invece avveniva con la lingua francese, unitaria e viva nello scritto e nel parlato. A causa di ciò lo scrittore italiano, intento a una creazione d'arte indirizzata a un pubblico grande e vario, era indotto a costruirsi il proprio strumento linguistico.

[...] La soluzione provvisoria così affacciata, che rifletteva l'esigenza romantica di una letteratura comprensibile a tutti e di una cultura moderna di estensione europea, nel tempo stesso che riconosceva la naturalità dei dialetti, indicava con chiarezza una esigenza nuova,

⁴⁰ ALESSANDRO MANZONI, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla. Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione proposta da Alessandro Manzoni agli amici colleghi Bonghi e Carcano, ed accettata da loro*, in ID. *Scritti linguistici editi*, pp. 53-79, qui p. 78.

⁴¹ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, p. 1310.

⁴² *Ivi*, p. 1308.

⁴³ GIOVANNI NENCIONI, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 230.

quella di una lingua viva e popolare per la scrittura del romanzo e quella altresì di una lingua nel suo insieme uniforme per tutta la nazione.⁴⁴

Queste tematiche accompagnano a lungo la riflessione linguistica manzoniana e tornano a più riprese nei suoi scritti. Basti pensare, a tal proposito, alle osservazioni sulla lingua per la scrittura del romanzo contenute nella seconda, celebre, redazione dell'introduzione al *Fermo e Lucia*:

A bene scrivere bisogna saper 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 agli scritti senza parervi basse, dagli scritti 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; dimodochè 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 basta 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 finirle, tanto note per uso, e immedesimate col loro significato, che quando uno scrittore ingegnoso, per mezzo di analogie 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.

Per bene usare parole e frasi tali, cioè per bene scrivere sono necessarie due condizioni. Che lo scrittore (lasciando sempre da parte l'ingegno) le conosca, che abbia letto libri bene scritti, e parlato con persone colte, che abbia posto studio nell'udire e nel leggere e ne ponga nel parlare. Ma questa condizione è la seconda. La prima è che parole e frasi adottate esclusivamente per convenzione generale esistano, che moltissimi scrittori e parlatori, come d'accordo, abbiano formata questa lingua ch'egli debbe scrivere, gli abbiano preparati i materiali. Se in Italia vi sia una lingua che abbia questa condizione, è una quistione su la quale non ardisco dire il mio parere. È ben certo che v'ha molte lingue particolari a diverse parti d'Italia, che in una sfera molto ristretta di idee certamente, ma hanno quell'universalità e quella purità. Io per me, ne conosco una, nella quale arderei promettermi di parlare, negli argomenti ai quali essa arriva, tanto da stancare il più paziente uditore, senza proferire un barbarismo; e di avvertire immediatamente qualunque barbarismo che scappasse altrui: e questa lingua, senza vantarmi, è la milanese.⁴⁵

Si tratta di riflessioni che trovano spazio anche negli *Scritti linguistici* manzoniani, in particolare nelle diverse redazioni del trattato *Della lingua italiana*, la cui stesura accompagna Manzoni per lungo tempo, parallelamente alla composizione del romanzo. In queste pagine torna spesso la riflessione sulla lingua come strumento per l'unità, e sul

⁴⁴ ANGELO STELLA, MAURIZIO VITALE, *premessa* all'estratto *Dalla lettera al Fauriel del 3 novembre 1821*, in A. MANZONI, *Scritti linguistici inediti*, vol. I, pp. 9-15, qui pp. 9-10.

⁴⁵ ALESSANDRO MANZONI, *Seconda 'introduzione' al 'Fermo e Lucia'*, in ID., *Scritti linguistici inediti*, vol. I, pp. 19-28, qui pp. 25-26.

grave problema della mancanza di tale strumento per il popolo italiano. Si legge, ad esempio, nella seconda redazione del trattato:

Per nominar tutto ciò che in ogni lingua europea ha un nome, per esprimere direttamente e propriamente i loro più precisi giudizi, i loro più vivi sentimenti, per partecipare insomma ad una piena conversazione umana, l'hanno una lingua, l'ha ognun di loro nel suo dialetto: ad una lingua italiana che faccia altrettanto, che possa essere agl'italiani un mezzo d'intendersi tutti insieme, quale e quanto l'hanno per intendersi in frazioni separate; a questo, dico, non hanno pensato.⁴⁶

Infatti, aggiunge Manzoni, poco più avanti, «non c'è nelle cose umane cosa più fatta per esser dell'universale, per servire a tutto e a tutti, che una lingua»⁴⁷. «Giacché», scriverà ancora nella lettera al Carena, «com'è possibile una lingua, senza una società che l'adopri a tutti gli usi della vita, val a dire una società che la parli?»⁴⁸.

Simili parole si trovano anche nella successiva relazione al ministro Broglio, cui si è già fatto cenno:

Una nazione dove siano in vigore vari idiomi, e la quale aspiri ad avere una lingua in comune, trova naturalmente in questa varietà un primo e potente ostacolo al suo intento. In astratto, il modo di superare un tale ostacolo è ovvio ed evidente: sostituire a que' diversi mezzi di comunicazione d'idee un mezzo unico, il quale, sottentrando a fare nelle singole parti della nazione l'ufficio essenziale, senza dubbio, ma rilevantissimo d'intendersi gli uomini dell'intera nazione tra di loro, il più pienamente e uniformemente che sia possibile.⁴⁹

Manzoni, insomma, aveva colto pienamente l'importanza della lingua per l'identità del gruppo. Un unico idioma consente innanzitutto di comunicare più facilmente e in modo più efficace, e si fa strumento di coesione e unità per coloro che la parlano correntemente. Come spiega Cardona, infatti,

Ogni gruppo riconosce astrattamente come la sua lingua, e a volte come *la lingua* per eccellenza, l'insieme dei segnali che individuano l'appartenenza al gruppo; rispetto a questi, ogni scarto denoterà distanza dal gruppo, alterità, estraneità. Nell'area identificata come propria lingua, altri segnali serviranno a caratterizzare comportamenti speciali, non neutri.⁵⁰

E dunque si può affermare, con Dante Isella, che «è questo il senso dell'eterno lavoro manzoniano, [...] non meno inteso a realizzare un lucidissimo, conseguente, grandioso piano di politica culturale in senso unitario»⁵¹: Manzoni cerca per il romanzo una lingua che sia *per tutti* e *di tutti*, affinché gli italiani che leggono (e soprattutto ascoltano) il

⁴⁶ ALESSANDRO MANZONI, *Della lingua italiana. Seconda redazione*, in ID. *Scritti linguistici inediti*, vol. I, pp. 95-161, qui p. 114.

⁴⁷ *Ivi*, p. 118.

⁴⁸ ALESSANDRO MANZONI, *Sulla lingua italiana. Lettera a Giacinto Carena*, in ID. *Scritti linguistici editi*, pp. 9-46, qui p. 33.

⁴⁹ ALESSANDRO MANZONI, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, p. 53.

⁵⁰ CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, p. 28.

⁵¹ DANTE ISELLA, *I lombardi in rivolta: da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Roma, Einaudi, 1984, pp. 17-18.

romanzo possano vivere occasioni di incremento della propria consapevolezza e possano acquisire uno strumento che li unisca in quanto cittadini della stessa nazione e membri della stessa comunità. Nella stessa relazione citata poco fa, Manzoni si augura appunto che

Possa l'utilissima impresa essere secondata, e da quelli che possiedono la lingua a proposito, e da quelli a cui deve premere d'acquistarla. Possa questo *Eppur la c'è*, che proferito semplicemente da noi, si perderebbe facilmente, come un suono vòto nell'aria, diventare un altro *Eppur la si move*; e l'Italia uscire da uno stato di cose che la rende, in fatto di lingua, un'eccezione, tra i popoli còliti, e non ha altra raccomandazione che cinque secoli di dispute infruttuose.⁵²

Il romanzo, accanto agli scritti linguistici teorici, fa pienamente parte del percorso intrapreso per realizzare questa impresa. Dunque,

Possiamo concludere che Manzoni è stato in tutti i suoi scritti prosastici fedele alla sua concezione democratica e non estetica della lingua, rivolta, come tutta la sua attività creativa, ai fini della verità e del vivere civile, perciò i suoi propositi e la sua opera di linguista scientificamente insigne, hanno un significato e una missione che nella longeva storia linguistica e politica dell'Italia non è assurdo gemellare a quelli di Dante.⁵³

A questo proposito ben si prestano le parole di Cesare Angelini, che sottolineano la portata davvero universale del testo dei *Promessi sposi*, rivolto a tutti e accessibile a tutti, nel cui racconto ciascuno può *ri-conoscersi* come singolo e come membro di uno stesso gruppo:

[...] la capacità del Manzoni di allargare il suo mondo – di elevare i suoi valori – gli ha anche aerea la espressione, fattasi più colma perché scesa a contatto di tutti. Così s'arriva a una doppia universalità: rappresentando l'esperienza di tutti portata al livello di tutti. Cose eterne con parole eterne.⁵⁴

2.2 «Osservarne le mosse, ascoltarne i discorsi, poi mettere in carta e rileggere»: il procedimento del racconto nel racconto nei *Promessi sposi*

La pratica del racconto trasforma ciò che è accaduto in ciò che è *detto* accaduto: con ciò costruisce una realtà che si offre alla condivisione e avvia la catena delle conseguenze. Nella misura in cui siamo consapevoli di ciò e siamo interessati a definire la realtà come ci conviene, la nostra narrazione assume una valenza strategica. [...]

Scambiandoci i nostri racconti, prendiamo parte a un'interazione complessa che presuppone e ridefinisce continuamente le relazioni fra noi.⁵⁵

Queste parole offrono una sorta di condensato dei concetti affrontati fin qui, e permettono di legare le osservazioni proposte al testo dei *Promessi sposi*: si procederà, a questo punto, approfondendo la modalità con cui le relazioni narrative si intersecano nel romanzo,

⁵² MANZONI, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, pp. 76-77.

⁵³ GIOVANNI NENCIONI, *L'incessante itinerario di una 'concezione democratica' della lingua*, in ALESSANDRO MANZONI, *Scritti linguistici editi*, pp. XI-XXVII, qui p. XXVII.

⁵⁴ CESARE ANGELINI, *Manzoni*, Torino, Utet, 1942, p. 99.

⁵⁵ JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, p. 85.

coinvolgendo tutti gli attori della comunicazione (dai personaggi, al narratore, fino all'autore e ai lettori stessi).

È necessario considerare, ovviamente, anche la complessità della resa dei diversi racconti e resoconti orali nel testo scritto. Infatti,

La pagina scritta è modello potente, non però estensibile ad ogni manifestazione linguistica. Un testo scritto presuppone un preciso andamento della filza dei segni, un andamento obbligato. [...]

Non così il «testo» orale. Esso si svolge certo nel tempo – come potrebbe non farlo? – ma anche nello spazio; esso coinvolge più sensi, perché viene percepito gestalticamente nelle sue componenti. La voce può non essere unica, ma possono concorrere e sovrapporsi più voci; la voce sottende il testo con il tono, l'intonazione, il tempo, il ritmo, il cambio dei registri di voce; i gesti, lo sguardo, il viso accompagnano le parole e a volte le contraddicono per far capire ironia e scherzo; gli strumenti, le mani, il tamburello sottolineano le chiusure di lassa o di strofa. E quanto più è formalizzato l'evento orale, tanto più saranno importanti, e pertinenti, e aspettati, gli interventi degli altri codici.⁵⁶

Nella sua indagine sulle caratteristiche tipiche della letteratura di origine orale Zumthor individua alcuni tratti costitutivi:

L'oralità di un testo di cui si sia conservata una versione scritta può essere stabilita, con una probabilità più o meno grande, sulla base di quattro tipi di indizi. In primo luogo, gli indizi aneddotici: un testo composto per la lettura contiene, sotto forma di citazione, un altro testo presentato come mutuato alla tradizione orale. [...] In secondo luogo, gli indizi formali, che sono il risultato di procedimenti stilistici che riteniamo legati all'uso della voce.⁵⁷

Focalizzandosi sui primi due indizi proposti da Zumthor, è possibile notare che entrambi gli aspetti sono presenti nel testo dei *Promessi sposi*: dei «procedimenti stilistici legati all'uso della voce» si è parlato nel capitolo 1, e alcuni concetti attigui verranno ripresi nei capitoli seguenti; si è già accennato, poi, anche al fatto che nella finzione romanzesca il testo dell'Anonimo è il resoconto delle vicende che egli stesso ha sentito raccontare, da Renzo e altre fonti, e dunque è un «testo presentato come mutuato dalla tradizione orale». Questo secondo aspetto, ovvero il racconto orale nel racconto, è quello che più interessa in questo e nel seguente paragrafo. Enrico Testa descrive bene la complessità che si crea grazie all'adozione, da parte di Manzoni, di questa tecnica, la quale

arriva a coinvolgere l'origine genetica del romanzo in una stereoscopia archeologica all'interno della quale si istituisce un rapporto dialogico tra lo scrittore, l'autore del «manoscritto» e la *persona* parlante di Renzo. A quest'ultimo tocca, in chiusura, il ruolo di narratore orale della propria biografia; e la sua *performance* vocale viene posta all'origine della parola del romanzo [...].

Ne risulta un'interpretazione problematica del fatto letterario, che, rappresentazione, ad un tempo, del vero e del falso, della realtà e della finzione, viene ricondotto, sul crinale che corre tra il suo costituirsi e il suo negarsi, al tono umile della voce dei suoi protagonisti, a cui spetta trarre «il sugo di tutta la storia»; ma ne risulta anche una sorta di simulazione biface del

⁵⁶ CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, pp. 34-35.

⁵⁷ ZUMTHOR, *La presenza della voce*, p. 71.

parlato: quest'ultimo è il prodotto del potere illusionistico e delle capacità rappresentative di una scrittura che riesce a scrollarsi di dosso il peso della canonica lingua letteraria dell'epoca, ma è anche, nell'architettura finzionale del "mondo possibile" istituito dal romanzo, l'origine della scrittura medesima. Allo "stile semplice" o, in termini manzoniani, al «ragionar su alla carlona», quale aspetto argomentativo del narrare interpretato dalla «povera gente» viene attribuito il ruolo di ipotesto del romanzo con un'operazione che coinvolge ancora una volta una rappresentazione assiologica della relazione drammatica tra l'orale e lo scritto [...].⁵⁸

Ancora una volta, dunque, non va dimenticato che le strategie narrative manzoniane non sono mai fini a sé stesse, ma sono volte a raggiungere importanti obiettivi comunicativi ed educativi. Tornando, però, al reticolo delle narrazioni e degli ascolti messi in scena nel racconto, si possono individuare innanzitutto due livelli:

- 1) il primo è tutto interno alla storia e alla sua finzione narrativa, e vede il racconto attraversare tre passaggi, per arrivare alla sua forma finale, ovvero quella proposta ai lettori impliciti:

Renzo e altre fonti raccontano

l'anonimo ascolta e mette per iscritto

il narratore/autore implicito riscrive la dicitura dell'anonimo

- 2) il secondo si colloca su un piano diverso, poiché coinvolge persino l'autore reale, come primo ascoltatore della storia. Manzoni stesso, infatti, scriveva immaginando di osservare e ascoltare direttamente, seppur dall'esterno, i suoi personaggi in azione. È quanto ricorda, ad esempio, il genere Giorgini:

Alzarsi ogni mattina, diceva, con le immagini vive del giorno innanzi davanti alla mente, scendere nello studio, tirar fuori dal cassetto dello scrittoio qualcuno di quei soliti personaggi, disporli davanti a me come tanti burattini, osservarne le mosse, ascoltarne i discorsi, poi mettere in carta e rileggere, era per me un godimento così vivo come quello di una *curiosità soddisfatta*.⁵⁹

L'esempio principale di "racconto nel racconto" all'interno dei *Promessi Sposi* è costituito dal racconto del narratore che riscrive la storia a sua volta raccontata dall'Anonimo nel suo manoscritto. Si tratta in entrambi i casi di un racconto scritto, dei quali il secondo è una riscrittura del primo; tuttavia, come fa notare Di Blasi, Manzoni non manca, nella finzione, di riportare una fonte, questa volta di tipo orale, per la storia, collocandola appunto «in una tradizione orale mediata dalla scrittura dell'Anonimo»⁶⁰. Tale fonte è lo stesso Renzo, affiancato da altri personaggi minori, come si vedrà anche nel prossimo paragrafo. A

⁵⁸ TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, pp. 55-56.

⁵⁹ GIOVAN BATTISTA GIORGINI, lettera a Ruggiero Bonghi del 25 maggio 1882, in *Manzoni intimo*, vol. II, a cura di MICHELE SCHERILLO, Milano, Hoepli, 1923, p. 263.

⁶⁰ DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, p. 1307.

rinforzare il concetto di “tradizione orale” per il testo del romanzo, infatti, concorrono non uno, bensì diversi racconti, così come avviene per la trasmissione dei testi letterari di origine orale.

Inoltre, non manca il riferimento dell'anonimo stesso al proprio ascolto. Infatti, (a differenza di quanto si legge nella prima Introduzione al *Fermo e Lucia*, dove l'anonimo dichiara di stare «narrando adunque come fedele spettatore li accidenti singolari da me osservati», usando termini relativi all'ambito *vedere*) nell'introduzione alla Quarantana si leggono parole che rimandano all'*udire*⁶¹: «solo che hauendo hauuto notitia di fatti memorabili, se ben capitorno a gente meccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posterì, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouero sia Relatione» (Q *Intr.* 3).

Poi, invece, alla fine dell'introduzione, per rimarcare fin da subito la differenza tra i piani narrativi, intervengono le parole del narratore, che esprimono la sua intenzione di raccontare, riscrivendola, la storia dell'Anonimo:

– *Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?* – [...]

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 era parsa 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 obiezione ragionevole, il partito fu subito abbracciato. *Ed ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo.* (Q *intr.* 8-11)

Il meccanismo del racconto nel racconto, poi – e anche questo aspetto verrà approfondito –, ricorre spessissimo nel romanzo, incastrando nella storia scritta le testimonianze orali dei personaggi e le loro narrazioni dei fatti.

Il sovrapporsi di questi livelli garantisce al testo al tempo stesso efficacia e realismo, nel suo proporsi come racconto stratificato, di origine orale e popolare, ma anche attendibilità e solidità strutturale, nel suo essere in definitiva un testo scritto e destinato a durare nel tempo. Lo scrittore alterna sapientemente i racconti riportati direttamente dalla parola dei personaggi e i momenti in cui a essa si sostituisce quella del narratore, riuscendo a equilibrare la presenza del parlato e le esigenze strutturali di un testo scritto come quello del romanzo:

⁶¹ Il testo aveva già assunto una simile forma nella seconda *Introduzione* al *Fermo e Lucia*, dove l'Anonimo non definisce più sé stesso spettatore, ma scrive che, «auendo io auuto notitia di fatti degni di memoria, auuegnachè successi a gente meccaniche et di piccol affare, ho stimato bene di lasciarne una ricordanza a posterì con scolpirli in queste carte» (FL, *introduzione*, 4).

Utilizzando gli «espedienti del compendio e della remissione al lettore», Manzoni evita la forma del riporto della parola altrui e, per via di preterizione, sostituisce a quest'ultima la propria, riassumendo o glissando su discorsi ed eventi [...].

Casi simili, però, sono forse rappresentativi di un movimento interno al romanzo di portata più grande di quella da essi testimoniata: se, da un lato, infatti sono un aperto indizio dell'onniscienza del narratore, che pare disporre, come di cosa propria, dei suoi personaggi e che dà e toglie loro la parola sostituendosi addirittura ad essi, quando lo ritiene opportuno; dall'altro, attestano pur sempre, per le loro modalità e per gli appelli faticosi che li percorrono, «un gusto del raccontare in presenza e in circolo e una cura del destinatario e delle sue reazioni che presuppongono una studiosa conoscenza della comunicazione verbale e della sua tecnica»⁶². In altri termini: costituiscono paradossalmente una strategia di stampo orale messa in opera per evitare una rappresentazione diretta del parlato, ritenuta incongruente con le regole della distribuzione della materia narrativa.⁶³

Quindi, in definitiva, scrive ancora Testa,

Qui l'autore è colui che, mentre guida e padroneggia il senso, assicura la paternità di tutti gli enunciati contenuti nel testo, riconducibili ora ad una coscienza (del personaggio o dell'autore stesso) ora ad una cultura (il codice gnomico della società per esempio).⁶⁴

E, conclude,

Il vario configurarsi della regione testuale che dalla sponda della diegesi ordina, introduce e struttura le forme della mimesi, segnala, comunque, alcuni dati importanti: le valutazioni a cui viene sottoposto, nel romanzo, il parlato come realtà sociolinguistica ed extraletteraria; la modalità, caratteristica di ogni tipo di «discorso riportato», secondo la quale la citazione della parola altrui è, prima di tutto, riproduzione dell'immagine che di essa ci si è fatti; la serie di mediazioni, infine, a cui il parlato è costretto o, nel caso opposto, a cui riesce a sottrarsi, allorché viene assunto, sotto la veste del verosimile linguistico, nel dominio della scrittura letteraria.⁶⁵

Partendo da queste premesse, nel paragrafo seguente si cercherà di riconoscere e definire quali sono, nei *Promessi sposi*, queste numerose modalità di assunzione del racconto orale «sotto la veste del verosimile linguistico».

2.2.1 Una proposta di classificazione

Si può distinguere innanzitutto tra interventi del narratore e parole dei personaggi, notando come si attuino sulla pagina i diversi tipi di *discorso* narratologicamente inteso: si va dal puro discorso indiretto, dove a parlare è il narratore con le proprie parole, per arrivare al puro discorso diretto, dove sono i personaggi a dialogare, talvolta senza

⁶² Le citazioni tra virgolette sono tratte da GIOVANNI NENCIONI, *Il sublime dal basso. Note sui capitoli XXXVII e XXXVIII dei «Promessi sposi»*, in *Leggere i Promessi sposi*, a cura di GIOVANNI MANETTI, Bompiani, Milano, pp. 17-34, qui p. 29.

⁶³ TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, pp. 51-52. Delle strategie di compensazione dei limiti della lingua scritta nella trascrizione del parlato, e viceversa, si è già parlato nel capitolo 1.

⁶⁴ *Ivi*, p. 17.

⁶⁵ *Ibidem*.

mediazione alcuna, passando per il discorso indiretto libero. Per chiarezza si può ricordare che questi tre, in effetti, come nota Bice Mortara Garavelli,

Sono i principali modi di riportare o citare enunciati. Le differenze strutturali tra discorso diretto, diretto libero e indiretto libero (o *stile* indiretto libero) si determinano in relazione alle coordinate personali, spaziali e temporali (*l'ego-hic-nunc* dell'enunciazione), il cui punto di incontro costituisce il "centro deittico" del discorso. Il discorso diretto conserva immutato il centro deittico della produzione originale: gli indicatori di persona (pronomi, marche del verbo), di tempo (avverbiali e tempi verbali) e di luogo (avverbiali, verbi come *andare* e *venire*, ecc.) sono gli stessi negli enunciati citati e in quelli che si postulano come originali. [...] Nel discorso indiretto il centro deittico è unico: quello della frase reggente o quello della frase da cui dipende, o a cui appartiene, il sintagma introduttore del discorso riportato [...]; di qui il passaggio dalla 1^a alla 3^a persona nelle citazioni indirette di enunciati attribuibili a soggetti diversi [...] e il carattere parafrastico del discorso indiretto. [...] Il discorso indiretto libero è caratterizzato dalle intersezioni delle coordinate: sul centro deittico del contesto narrativo citante si regolano le relazioni di persona [...] e questo è il carattere che il discorso indiretto libero ha in comune col discorso indiretto, mentre i deittici di tempo e di luogo, i dimostrativi, i costrutti incompatibili con la struttura del discorso indiretto subordinato (forme ellittiche, esclamazioni, interiezioni, ecc.) e tutti gli elementi che simulino un parlato "in presa diretta" o siano visibilmente attribuibili al personaggio e non al narratore sono riconducibili al centro deittico dell'enunciazione citata, e questo è il tratto in comune col discorso diretto. [...] I tempi verbali possono conformarsi all'uno o all'altro centro deittico, così come può esserci un introduttore (verbale o nominale) esplicito [...].⁶⁶

Nel caso del discorso indiretto e del discorso indiretto libero, accanto ai diversi interventi metanarrativi sulla pratica del raccontare, sono importanti i sommari, con i quali vengono riassunti fatti già narrati in precedenza o (eventualità più rara) ancora sconosciuti ai lettori, e quelle che si possono definire *ellissi-sommario*, in cui il narratore, nell'atto stesso di dichiarare che ometterà il racconto di un personaggio, in realtà riassume il contenuto del racconto stesso. Nel caso, invece, del discorso diretto, si possono individuare i dialoghi, gli «abboccamenti» tra i personaggi. Vi sono infine alcuni punti in cui sono trascritte, più o meno filtrate dalla voce del narratore, le parole della folla e i pettegolezzi (modalità di racconto, quest'ultima, di cui si è già parlato anche nel primo capitolo, ai paragrafi 1.2.2 e 1.2.3). Seguono alcuni esempi di tutto questo, come sempre senza pretesa di esaustività, e nel tentativo, si spera riuscito, di evitare classificazioni inutilmente rigide.

2.2.1.1 Gli interventi e le mediazioni del narratore

a) *Interventi metanarrativi*

Nel capitolo I i richiami all'atto di raccontare sono numerosi, proprio perché si è al principio della storia ed è opportuno rinsaldare nel lettore-ascoltatore la conoscenza delle diverse istanze narrative e dei conseguenti livelli presenti nel racconto:

⁶⁶ *Discorso*, voce a cura di BICE MORTARA GARAVELLI, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, diretto da GIAN LUIGI BECCARIA, Torino, Einaudi, 1994, p. 148

Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare (Q I 4)

cantando una canzonaccia che non voglio trascrivere (Q I 38)⁶⁷

Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato (Q I 60)

Nel capitolo III, poi, il narratore immagina di dare voce alle domande che un pubblico presente e impegnato nell'ascolto si pone, arrivati a questo punto della storia:

– Ma perché si prendeva tanto pensiero di Lucia? E perché, al primo avviso, s'era mosso con tanta sollecitudine, come a una chiamata del padre provinciale? E chi era questo padre Cristoforo? – Bisogna soddisfare a tutte queste domande. (Q IV 5)

Così, sulla spinta di questi interrogativi, continua il racconto nel capitolo successivo, con la storia del passato di padre Cristoforo e con la descrizione dell'uomo e della sua indole.

Altri passaggi di questo genere si distribuiscono anche più avanti, nel romanzo. Ad esempio, nel capitolo VII si legge:

Noi tralasciamo di riferir que' concerti, perché, come il lettore vedrà, non son necessari all'intelligenza della storia; e siam contenti anche noi di non doverlo trattener più lungamente a sentir parlamentare que' due fastidiosi ribaldi. (Q VII 54)

Proseguendo nella lettura si incontrano anche, ad esempio, le osservazioni del narratore a proposito del diffondersi della peste da Milano a Bergamo, nel capitolo XXXIII:

Scoppiata poi la peste nel milanese, e appunto, come abbiam detto, sul confine del bergamasco, non tardò molto a passarlo; e... *non vi sgomentate, ch'io non vi voglio raccontar la storia anche di questa*: chi la volesse, la c'è, scritta per ordine pubblico da un certo Lorenzo Ghirardelli: libro raro però e sconosciuto, quantunque contenga forse più roba che tutte insieme le descrizioni più celebri di pestilenze: da tante cose dipende la celebrità de' libri! (Q XXXIII 31)

Oppure, ancora, le osservazioni in apertura del capitolo XXXV, all'affacciarsi di Renzo sulle porte del lazzeretto:

Tale fu lo spettacolo che riempì a un tratto la vista di Renzo, e lo tenne lì, sopraffatto e compreso. Questo spettacolo, *noi non ci proponiam certo di descriverlo a parte a parte, né il lettore lo desidera; solo, seguendo il nostro giovine nel suo penoso giro, ci fermeremo alle sue fermate, e di ciò che gli toccò di vedere diremo quanto sia necessario a raccontar ciò che fece, e ciò che gli seguì.* (Q XXXV 2)

Dello stesso genere sono i diversi passaggi concentrati nel capitolo XXXVII, nei quali Grosser individua a proposito «una sorta di reticolo tematico e semantico, che potrebbe essere definito: la voglia di raccontare»⁶⁸. Soffermandosi un momento su questo capitolo,

⁶⁷ Cfr. anche Q XXXIV 77, con la «canzonaccia», «cantilena infernale», dei monatti.

⁶⁸ HERMAN GROSSER, *Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile nei "Promessi sposi"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1/gen. 1981, pp. 409-440, qui p. 410.

infatti, tale reticolo tematico appare evidente fin dall'apertura, con Renzo che ripercorre, nei propri pensieri, gli avvenimenti a Milano e nel lazzaretto delle ore precedenti (cfr. punto b) in questo paragrafo): il narratore apre il passaggio descrivendo il giovane come «premuroso soltanto di portarsi avanti, d'arrivar presto al suo paese, *di trovar con chi parlare, a chi raccontare*, soprattutto di poter presto rimettersi in cammino per Pasturo, in cerca d'Agnese» (Q XXXVII 4). E difatti questo è uno dei capitoli più ricchi di narrazioni e ragguagli: Renzo che racconta le proprie vicende all'amico (cfr. par. 2.1.1), ad Agnese, a Bortolo, e Lucia che riceve ragguagli dalla buona vedova (cfr. punto c)). Alcuni interventi del narratore sulla gestione delle narrazioni contenute in questo capitolo si possono individuare, poi in passaggi di questo genere:

Direte forse: come andava col bando? L'andava benone [...]. (Q XXXVII 38)

Chi volesse anche sapere come Renzo se la passasse con don Abbondio, in quel tempo d'aspetto, dirò che stavano alla larga l'uno dall'altro [...]. (Q XXXVII 40)

Al lettore noi lo faremo passare in un momento tutto quel tempo, dicendo in compendio che [...]. (Q XXXVII 42)

Potremmo anche soggiunger subito: partirono, arrivarono, e quel che segue; ma, con tutta la volontà che abbiamo di secondar la fretta del lettore, ci son tre cose appartenenti a quell'intervallo di tempo, che non vorremmo passar sotto silenzio; e, per due almeno, crediamo che il lettore stesso dirà che avremmo fatto male. (Q XXXVII 43)

Allo stesso modo si può fare riferimento all'apertura e alla chiusura del ragguaglio sulla morte di don Ferrante, in cui il narratore interviene in prima persona dichiarando ciò che sta per raccontare, e rispondendo infine ironicamente alla domanda conclusiva di un ipotetico lettore:

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*. (Q XXXVII 47)

E quella sua famosa libreria? È forse ancora dispersa su per i muriccioli. (Q XXXVII 55)

Tra i rimandi all'azione del raccontare troviamo anche i riferimenti alle fonti dell'anonimo (si è già accennato nel paragrafo precedente al riferimento dell'anonimo stesso al proprio ascolto, proprio nelle prime righe dell'*Introduzione*); Renzo *in primis*, poi il notaio criminale e, forse, in modo molto più velato, anche il conte zio. Riguardo a Renzo saltano all'occhio tre passaggi; il primo:

Come la facesse quando trovava due strade; se quella poca pratica, con quel poco barlume, fossero quelli che l'aiutassero a trovar sempre la buona, o se l'indovinasse sempre alla ventura, non ve lo saprei dire; *ché lui medesimo, il quale soleva raccontar la sua storia molto per minuto, lunghevolmente anzi che no (e tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita da lui più d'una volta), lui medesimo, a questo punto, diceva che*, di quella

notte, non se ne rammentava che come se l'avesse passata in letto a sognare. Il fatto sta che, sul finir di essa, si trovò alla riva dell'Adda. (Q XXXVII 11)

Nello stesso capitolo, il secondo:

Se i rimasti vivi erano, l'uno per l'altro, come morti resuscitati, Renzo, per quelli del suo paese, lo era, come a dire, due volte: ognuno gli faceva accoglienze e congratulazioni, *ognuno voleva sentir da lui la sua storia*. (Q XXXVII 37)

E, quasi in chiusura del romanzo, il terzo: «Il bello era *a sentirlo raccontare* le sue avventure [...]» (Q XXXVIII 66). Sullo stesso piano si pone anche l'invito che don Abbondio, sempre nel capitolo XXXVIII rivolge al marchese, suggerendo che Renzo è ormai avvezzo a raccontare le proprie avventure a chi glielo chieda:

e poi, se vossignoria vuol prendersi il divertimento di sentir questa povera gente ragionar su alla carlona, *potrà fargli raccontar la storia a lui, e sentirà*. (Q XXXVIII 39)

Riguardo, invece, al notaio criminale, si può citare il passaggio del capitolo XV:

Nessuno concluda da ciò che il notaio fosse un furbo inesperto e novizio; perché s'ingannerebbe. Era un furbo matricolato, *dice il nostro storico, il quale pare che fosse nel numero de' suoi amici*: ma, in quel momento, si trovava con l'animo agitato. (Q XV 55)

Infine, rispetto al conte zio, potrebbe essere significativo il brano del capitolo XVIII:

Quello del conte zio, che, da gran tempo, era sempre andato crescendo a lentissimi gradi, ultimamente aveva fatto in una volta un passo, come si dice, di gigante, per un'occasione straordinaria, un viaggio a Madrid, con una missione alla corte; dove, che accoglienza gli fosse fatta, *bisognava sentirlo raccontar da lui*. (Q XVIII 40)

b) Narrazioni riportate: sommari, discorsi diretti e indiretti liberi

Passando dunque ai veri e propri racconti nel racconto, si può partire osservando la modalità con cui vengono riportate nel testo le narrazioni di fatti già accaduti (compresi nell'arco del tempo della storia, o avvenuti prima), i quali talvolta vedono mescolarsi o alternarsi la voce dei personaggi a quella del narratore stesso, permettendo ai diversi punti di vista presenti di emergere di volta in volta. Se ne riportano alcuni esempi, cercando di distinguere con l'uso del corsivo, ove la dinamica si presenti, l'affiorare della voce dei personaggi in quella del narratore:

E, con voce rotta dal pianto, raccontò come, pochi giorni prima, mentre tornava dalla filanda, ed era rimasta indietro dalle sue compagne, le era passato innanzi don Rodrigo, in compagnia d'un altro signore; *che il primo aveva cercato di trattenerla con chiacchiere, com'ella diceva, non punto belle; ma essa, senza dargli retta, aveva affrettato il passo, e raggiunte le compagne; e intanto aveva sentito quell'altro signore rider forte, e don Rodrigo dire: scommettiamo. Il giorno dopo, coloro s'eran trovati ancora sulla strada; ma Lucia era nel mezzo delle compagne, con gli occhi bassi; e l'altro signore sghignazzava, e don Rodrigo diceva: vedremo, vedremo*. (Q III 3-4)

Era essa contenta della decisione fatta in quel giorno, come d'una sua propria fortuna; e Gertrude, per ultimo divertimento, dovette succiarsi le congratulazioni, le lodi, i consigli della vecchia, e sentir parlare di certe sue zie e prozie, *le quali s'eran trovate ben contente d'esser monache, perché, essendo di quella casa, avevan sempre goduto i primi onori, avevan sempre saputo tenere uno zampino di fuori, e, dal loro parlatorio, avevano ottenuto cose che le più gran dame, nelle loro sale, non c'eran potute arrivare.* Le parlò delle visite che avrebbe ricevute: *un giorno poi, verrebbe il signor principino con la sua sposa, la quale doveva esser certamente una gran signorona; e allora, non solo il monastero, ma tutto il paese sarebbe in moto.* La vecchia aveva parlato mentre spogliava Gertrude, quando Gertrude era a letto; parlava ancora, che Gertrude dormiva. (Q X 24-25)

Poco dopo, il bravo venne a riferire che, *il giorno avanti, il cardinal Federigo Borromeo, arcivescovo di Milano, era arrivato a ****, e ci starebbe tutto quel giorno; e che la nuova sparsa la sera di quest'arrivo ne' paesi d'intorno aveva invogliati tutti d'andare a veder quell'uomo; e si scampanava più per allegria, che per avvertir la gente. (Q XXII 1)

Lucia, col capo basso, col petto ansante, lacrimando senza piangere, come chi racconta una cosa che, quand'anche dispiacesse, non si può cambiare, rivelò il voto; e insieme, giungendo le mani, chiese di nuovo perdono alla madre, di non aver parlato fin allora; la pregò di non ridir la cosa ad anima vivente, e d'aiutarla ad adempire ciò che aveva promesso. [...] E intanto, ad Agnese veniva anche in mente questo e quell'esempio, che aveva sentito raccontar più volte, che lei stessa aveva raccontato alla figlia, di gastighi strani e terribili, venuti per la violazione di qualche voto. (Q XXVI 43-44)

Però, anche dall'amico seppe molte cose che ignorava, e di molte venne in chiaro che non sapeva bene, sui casi di Lucia, e sulle persecuzioni *che gli avevan fatte a lui, e come don Rodrigo se n'era andato con la coda tra le gambe, e non s'era più veduto da quelle parti;* insomma su tutto quell'intreccio di cose. Seppe anche (e non era per Renzo cognizione di poca importanza) come fosse proprio il casato di don Ferrante: *ché Agnese gliel'aveva bensì fatto scrivere dal suo segretario; ma sa il cielo com'era stato scritto; e l'interprete bergamasco, nel leggergli la lettera, n'aveva fatta una parola tale, che, se Renzo fosse andato con essa a cercar ricapito di quella casa in Milano, probabilmente non avrebbe trovato persona che indovinasse di chi voleva parlare.* Eppure quello era l'unico filo che avesse, per andar in cerca di Lucia. In quanto alla giustizia, potè confermarsi sempre più ch'era un pericolo abbastanza lontano, per non darsene gran pensiero: *il signor podestà era morto di peste: chi sa quando se ne manderebbe un altro; anche la sbirraglia se n'era andata la più parte; quelli che rimanevano, avevan tutt'altro da pensare che alle cose vecchie.* Raccontò anche lui all'amico le sue vicende, e n'ebbe in contraccambio cento storie, del passaggio dell'esercito, della peste, d'untori, di prodigi. (Q XXXIII 72-75)

Renzo principiò, tra una cucchiata e l'altra, la storia di Lucia: com'era stata ricoverata nel monastero di Monza, come rapita... All'immagine di tali patimenti e di tali pericoli, al pensiero d'essere stato lui quello che aveva indirizzata in quel luogo la povera innocente, il buon frate rimase senza fiato; ma lo riprese subito, sentendo com'era stata mirabilmente liberata, resa alla madre, e allogata da questa presso a donna Prassede. "Ora le racconterò di me," proseguì Renzo; e raccontò in succinto la giornata di Milano, *la fuga; e come era sempre stato lontano da casa, e ora, essendo ogni cosa sottosopra, s'era arrischiato d'andarci;* come non ci aveva trovato Agnese; come in Milano aveva saputo che Lucia era al lazzeretto. "E son qui," concluse, "son qui a cercarla, a veder se è viva, e se... mi vuole ancora... perché... alle volte..." (Q XXXV 25)

Andava, con la mente tutta sottosopra dalle cose di quel giorno; ma di sotto le miserie, gli orrori, i pericoli, veniva sempre a galla un pensierino: *l'ho trovata; è guarita; è mia!* E allora faceva uno sgambetto, e con ciò dava un'annaffiata all'intorno, come un can barbone uscito dall'acqua; qualche volta si contentava d'una fregatina di mani; e avanti, con più ardore di prima. Guardando per la strada, raccattava, per dir così, 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 crepacore 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! Ma che? c'era ancora quel nodo del voto, e più stretto che mai. Sciolto anche questo. E quell'odio contro don Rodrigo, quel rodio continuo che esacerbava tutti i guai, e avvelenava tutte le consolazioni, scomparso anche quello.* Talmenteché non saprei immaginare una contentezza più viva, se non fosse stata l'incertezza intorno ad Agnese, il tristo presentimento intorno al padre Cristoforo, e quel trovarsi ancora in mezzo a una peste. (Q XXXVII 4-7)

La prima, che, quando Lucia tornò a parlare alla vedova delle sue avventure, più in particolare, e più ordinatamente di quel che avesse potuto in quell'agitazione della prima confidenza, e fece menzione più espressa della signora che l'aveva ricoverata nel monastero di Monza, venne a sapere di costei cose che, dandole la chiave di molti misteri, le riempiron l'animo d'una dolorosa e paurosa meraviglia. Seppe dalla vedova che la sciagurata, caduta in sospetto d'atrocissimi fatti, era stata, per ordine del cardinale, trasportata in un monastero di Milano; che lì, dopo molto infuriare e dibattersi, s'era ravveduta, s'era accusata; e che la sua vita attuale era supplizio volontario tale, che nessuno, a meno di non toglierliela, ne avrebbe potuto trovare un più severo. Chi volesse conoscere un po' più in particolare questa trista storia, la troverà nel libro e al luogo che abbiám citato altrove, a proposito della stessa persona.

L'altra cosa è che Lucia, domandando del padre Cristoforo a tutti i cappuccini che potè vedere nel lazzeretto, sentì, con più dolore che meraviglia, ch'era morto di peste.

Finalmente, prima di partire, avrebbe anche desiderato di saper qualcosa de' suoi antichi padroni, e di fare, come diceva, un atto del suo dovere, se alcuno ne rimaneva. La vedova l'accompagnò alla casa, dove seppero che l'uno e l'altra erano andati tra que' più. (Q XXXVII 44-47)

c) Le ellissi-sommario mediate dal narratore

Questo tipo di narrazione è tipico dei racconti che riguardano fatti già avvenuti nel romanzo e già conosciuti dal lettore: non essendo più necessario, per la funzionalità della storia, riportare gli eventi, il narratore spesso li omette, preferendo descrivere l'azione e stessa del racconto da parte dei personaggi; così fornisce al lettore descrizioni implicite, e spesso ironiche, dei personaggi stessi, e talvolta approfitta per aggiungere le proprie osservazioni come spunti di riflessione.

Anche in questo caso gli esempi sono numerosi, a partire dal primo capitolo: qui, don Abbondio rincasa dopo l'incontro coi bravi, e, dopo le molte insistenze di Perpetua, decide di raccontarle l'accaduto. Manzoni non riporta le parole dirette di don Abbondio, ma permette al lettore di immaginarsi la scena, richiamando le sue «sospensioni» e i «molti ohimè» (d'altra parte il racconto dettagliato dei fatti è già presente nelle pagine precedenti):

Il fatto sta che don Abbondio aveva forse tanta voglia di scaricarsi del suo doloroso segreto, quanta ne avesse Perpetua di conoscerlo; onde, dopo aver respinti sempre più debolmente i nuovi e più incalzanti assalti di lei, dopo averle fatto più d'una volta giurare che non fiaterebbe, finalmente, con molte sospensioni, con molti ohimè, le raccontò il miserabile caso. Quando si venne al nome terribile del mandante, bisognò che Perpetua proferisse un nuovo e più solenne giuramento; e don Abbondio, pronunziato quel nome, si rovesciò sulla spalliera della seggiola, con un gran sospiro, alzando le mani, in atto insieme di comando e di supplica, e dicendo: “per amor del cielo!”. (Q I 72-73)

Nel secondo capitolo leggiamo che don Abbondio racconta anche a Renzo l'accaduto, quando, dopo essersi finalmente lasciato convincere dal giovane a rivelare la verità, cede, e «si fece a dipinger con colori terribili il brutto incontro». Poi il narratore riassume il dialogo tra don Abbondio e Perpetua, dipingendo la scena e lasciando intendere al lettore il tono di quel confronto:

Risparmio al lettore i lamenti, le condoglianze, le accuse, le difese, i “voi sola potete aver parlato,” e i “non ho parlato,” tutti i pasticci in somma di quel colloquio. Basti dire che don Abbondio ordinò a Perpetua di metter la stanga all'uscio, di non aprir più per nessuna cagione, e, se alcun bussasse, risponder dalla finestra che il curato era andato a letto con la febbre. Sali poi lentamente le scale, dicendo, ogni tre scalini, “son servito;” e si mise davvero a letto, dove lo lasceremo. (Q II 46)

Anche Renzo, poi, racconterà di lì a poco tutto l'accaduto di quella mattina (insieme ai fatti narratigli da don Abbondio) a Lucia, prima, e poi anche a sua madre: arrivato a casa di Lucia, finalmente «le raccontò brevemente la storia di quella mattina», mentre «ella ascoltava con angoscia».

Così, nel capitolo V, il narratore descrive le reazioni di padre Cristoforo all'ascolto della storia di Lucia (che il lettore conosce già dal capitolo III, quando la ragazza l'ha raccontata a Renzo e alla madre):

“quietatevi, povera figliuola. E voi”, disse poi ad Agnese, “raccontatemi cosa c'è!” Mentre la buona donna faceva alla meglio la sua dolorosa relazione, il frate diventava di mille colori, e ora alzava gli occhi al cielo, ora batteva i piedi. Terminata la storia, si coprì il volto con le mani, ed esclamò: “o Dio benedetto! fino a quando...!” (Q V 1-2)

Dello stesso genere è il passaggio in cui, nel capitolo IX, il narratore descrive le reazioni del padre guardiano alle notizie contenute nella lettera di padre Cristoforo, anziché riportarne il contenuto, già noto comunque al lettore:

Convien poi dire che il nostro buon Cristoforo avesse, in quella lettera, raccomandate le donne con molto calore, e riferito il loro caso con molto sentimento, perché il guardiano, faceva, di tanto in tanto, atti di sorpresa e d'indignazione; e, alzando gli occhi dal foglio, li fissava sulle donne con una certa espressione di pietà e d'interesse (Q IX 12)

Altri esempi si trovano anche più avanti nel testo:

“Com'è andata? Sentiremo, sentiremo,” disse don Rodrigo, e s'avviò verso la sua camera, dove il Griso lo seguì, e fece subito la relazione di ciò che aveva disposto, fatto, veduto e non

veduto, sentito, temuto, riparato; e la fece con quell'ordine e con quella confusione, con quella dubbiezza e con quello sbalordimento, che dovevano per forza regnare insieme nelle sue idee. (Q XI 7)

Federigo si mise in attenzione; e l'innominato raccontò brevemente, ma con parole d'esecrazione anche più forti di quelle che abbiamo adoprato noi, la prepotenza fatta a Lucia, i terrori, i patimenti della poverina, e come aveva implorato, e la smania che quell'implorare aveva messa addosso a lui, e come essa era ancor nel castello... (Q XXIII 25)

Allora don Abbondio si mise a raccontare la dolorosa storia; ma tacque il nome principale, e vi sostituì: un gran signore; dando così alla prudenza tutto quel poco che si poteva, in una tale stretta. (Q XXV 46)

Il brano forse più emblematico a questo proposito, però, è rappresentato dall'incontro di Renzo e Agnese nel capitolo XXXVII, durante il quale i due personaggi si raccontano finalmente le vicende passate (cfr. anche punto a) in questo paragrafo). Il lettore conosce già quello che Renzo e Agnese si stanno comunicando, e il narratore sottolinea come proprio la pregressa conoscenza dei fatti possa rendere più facile da immaginare e più apprezzabile l'atmosfera che regna durante il colloquio tra i due:

Renzo andò a mettersi a sedere sur una: un momento dopo, Agnese si trovò lì sull'altra: e son certo che, se il lettore, informato come è delle cose antecedenti, avesse potuto trovarsi lì in terzo, a veder con gli occhi quella conversazione così animata, a sentir con gli orecchi que' racconti, quelle domande, quelle spiegazioni, quell'esclamare, quel condolarsi, quel rallegrarsi, e don Rodrigo, e il padre Cristoforo, e tutto il resto, e quelle descrizioni dell'avvenire, chiare e positive come quelle del passato, son certo, dico, che ci avrebbe preso gusto, e sarebbe stato l'ultimo a venir via. Ma d'averla sulla carta tutta quella conversazione, con parole mute, fatte d'inchiostro, e senza trovarci un solo fatto nuovo, son di parere che non se ne curi molto, e che gli piaccia più d'indovinarla da sé. La conclusione fu che s'anderebbe a metter su casa tutti insieme in quel paese del bergamasco dove Renzo aveva già un buon avviamento: in quanto al tempo, non si poteva decider nulla, perché dipendeva dalla peste, e da altre circostanze: appena cessato il pericolo, Agnese tornerebbe a casa, ad aspettarvi Lucia, o Lucia ve l'aspetterebbe: intanto Renzo farebbe spesso qualche altra corsa a Pasturo, a veder la sua mamma, e a tenerla informata di quel che potesse accadere. (Q XXXVII 26-27)

Ciò che emerge in questa casistica di esempi, nel glissare su alcuni discorsi o nel riassumerli dichiarando in realtà di non volerne parlare, è l'ironia del narratore: in questi punti del testo egli ritaglia uno spazio per spingere i lettori a riflettere, celandosi dietro il detto-non detto. È decisamente emblematico di questa dinamica anche uno stralcio del capitolo IV, dove il narratore, senza dichiararlo apertamente e attribuendo la causa di questa sua ellissi al manoscritto dell'anonimo, lascia intendere l'ipocrisia e il senso falsato della giustizia che hanno i parenti dell'ucciso:

La storia non dice che a loro dolesse molto dell'ucciso, e nemmeno che una lagrima fosse stata sparsa per lui, in tutto il parentado: *dice soltanto* ch'eran tutti smaniosi d'aver nell'unghie l'uccisore, o vivo o morto. (Q IV 40)

Non si tratta dell'unico caso in cui il narratore attribuisce esplicitamente alla storia originale la presenza o l'assenza di informazioni, approfittando per immettere i propri interventi nel flusso della narrazione e, talvolta, per suscitare così riflessioni in chi legge:

La nostra storia nota espressamente che, da quel giorno in poi, quel signore fu un po' men precipitoso, e un po' più alla mano. (Q IV 61)

A questa indicazione *l'anonimo aggiunge* che il luogo (*avrebbe fatto meglio a scriverne alla buona il nome*) era più in su del paesello degli sposi, discosto da questo forse tre miglia, e quattro dal convento. (Q V 17)

In faccia ai due cugini, due invitati oscuri, *de' quali la nostra storia dice soltanto che* non facevano altro che mangiare, chinare il capo, sorridere e approvare ogni cosa che dicesse un commensale, e a cui un altro non contraddicesse. (Q V 30)

In mezzo a quella sua gran collera, aveva Renzo pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Lucia? E non aveva adoperato un po' d'artificio a farlo crescere, per farlo fruttare? *Il nostro autore protesta di non ne saper nulla; e io credo che nemmeno Renzo non lo sapesse bene.* (Q VII 19)

Qui l'autore confessa di non sapere un'altra cosa: se Lucia fosse, in tutto e per tutto, malcontenta d'essere stata spinta ad acconsentire. *Noi lasciamo, come lui, la cosa in dubbio.* (Q VII 22)

Il nostro autore, osservando al diverso modo che teneva costui nel soddisfare alle domande, dice ch'era un uomo così fatto, che, in tutti i suoi discorsi, faceva professione d'esser molto amico de' galantuomini in generale; ma, in atto pratico, usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni. Che carattere singolare! eh? (Q VII 72)

Che avvenisse poi di questo suo proponimento *non lo dice il nostro autore*, il quale, dopo avere accompagnato il pover'uomo in castello, non fa più menzione de' fatti suoi. (Q XIII 64)

Qui l'anonimo ci avvisa che non fu questo il solo abboccamento di que' due personaggi, né Lucia il solo argomento de' loro abboccamenti; *ma che lui s'è ristretto a questo, per non andar lontano dal soggetto principale del racconto. E che, per lo stesso motivo, non farà menzione d'altre cose notabili*, dette da Federigo in tutto il corso della visita, né delle sue liberalità, né delle discordie sedate, degli odi antichi tra persone, famiglie, terre intere, spenti o (cosa ch'era pur troppo più frequente) sopiti, né di qualche bravaccio o tirannello ammansato, o per tutta la vita, o per qualche tempo; cose tutte delle quali ce n'era sempre più o meno, in ogni luogo della diocesi dove quell'uomo eccellente facesse qualche soggiorno. *Dice poi, che*, la mattina seguente, venne donna Prassede, secondo il fissato, a prender Lucia, e a complimentare il cardinale, il quale gliela lodò, e raccomandò caldamente. Lucia si staccò dalla madre, potete pensar con che pianti; e uscì dalla sua casetta; disse per la seconda volta addio al paese, con quel senso di doppia amarezza, che si prova lasciando un luogo che fu unicamente caro, e che non può esserlo più. Ma i congedi con la madre non eran gli ultimi; perché donna Prassede aveva detto che si starebbe ancor qualche giorno in quella sua villa, la quale non era molto lontana; e Agnese promise alla figlia d'andar là a trovarla, a dare e a ricevere un più doloroso addio. (Q XXVI 30-32)

2.2.1.2 Le parole dei personaggi

d) Incontri e racconti

Anche i racconti riportati direttamente dalle parole dei personaggi sono frequenti nel testo, e spesso rispecchiano, negli scambi di battute, nel tono e nello stile del discorso, le caratteristiche distintive di chi racconta e delle altre figure coinvolte nel dialogo. Si è scelto di trascrivere solo alcuni di questi brani, poiché per la maggior parte (essendo, come si è anticipato, strutturati in forma di dialogo) risultano piuttosto estesi. Basti pensare, ad esempio, all'episodio del mercante proveniente da Milano che, nel capitolo XVI, racconta agli avventori dell'osteria le vicende a cui ha da poco assistito in città: la narrazione copre ben 18 paragrafi (40-58); oppure all'incontro tra Renzo e don Abbondio nel capitolo XXXIII, dove il racconto reciproco copre una decina di paragrafi (49-58).

Comunque, partendo dal capitolo III, si possono innanzitutto citare due esempi, che riflettono le diverse attitudini caratteriali dei personaggi che raccontano. Nel primo, infatti, si tratta di Lucia, che conclude il racconto delle molestie di don Rodrigo nei suoi confronti e del suo essersi confidata con padre Cristoforo (la prima parte del racconto come si è visto, è in realtà riportata dalle parole del narratore: cfr. punto b) nel paragrafo precedente): nelle sue parole emergono la preoccupazione, la prudenza (qui, nel passaggio sottolineato, interviene il narratore a spiegarne i motivi) e la fiducia della giovane in Dio e in padre Cristoforo.

“Per grazia del cielo,” continuò Lucia, “quel giorno era l'ultimo della filanda. Io raccontai subito...”

“A chi hai raccontato?” domandò Agnese, andando incontro, non senza un po' di sdegno, al nome del confidente preferito.

“Al padre Cristoforo, in confessione, mamma,” rispose Lucia, con un accento soave di scusa. “Gli raccontai tutto, l'ultima volta che siamo andate insieme alla chiesa del convento: e, se vi ricordate, quella mattina, io andava mettendo mano ora a una cosa, ora a un'altra, per indugiare, tanto che passasse altra gente del paese avviata a quella volta, e far la strada in compagnia con loro; perché, dopo quell'incontro, le strade mi facevan tanta paura...”

Al nome riverito del padre Cristoforo, lo sdegno d'Agnese si raddolcì. “Hai fatto bene,” disse, “ma perché non raccontar tutto anche a tua madre?”

Lucia aveva avute due buone ragioni: l'una, di non contristare né spaventare la buona donna, per cosa alla quale essa non avrebbe potuto trovar rimedio; l'altra, di non metter a rischio di viaggiar per molte bocche una storia che voleva essere gelosamente sepolta: tanto più che Lucia sperava che le sue nozze avrebber troncata, sul principiare, quell'abbominata persecuzione. Di queste due ragioni però, non allegò che la prima.

“E a voi,” disse poi, rivolgendosi a Renzo, con quella voce che vuol far riconoscere a un amico che ha avuto torto: “e a voi doveva io parlar di questo? Pur troppo lo sapete ora!”

“E che t'ha detto il padre?” domandò Agnese.

“M'ha detto che cercassi d'affrettar le nozze il più che potessi, e intanto stessi rinchiusa; che pregassi bene il Signore; e che sperava che colui, non vedendomi, non si curerebbe più di me. E fu allora che mi sforzai,” proseguì, rivolgendosi di nuovo a Renzo, senza alzargli però gli

occhi in viso, e arrossendo tutta, “fu allora che feci la sfacciata, e che vi pregai io che procuraste di far presto, e di concludere prima del tempo che s’era stabilito. Chi sa cosa avrete pensato di me! Ma io facevo per bene, ed ero stata consigliata, e tenevo per certo... e questa mattina, ero tanto lontana da pensare...” Qui le parole furon troncate da un violento scoppio di pianto. (Q III 4-7)

Lo stesso stile di racconto nelle parole di Lucia si incontra anche più avanti nel testo, ad esempio, e qui si salta al capitolo XXXVI, durante il dialogo con Renzo dopo essersi ritrovati nel lazzeretto:

“Uomo senza cuore!” rispose Lucia, voltandosi, e rattenendo a stento le lacrime: “quando m’aveste fatte dir delle parole inutili, delle parole che mi farebbero male, delle parole che sarebbero forse peccati, sareste contento? Andate, oh andate! dimenticatevi di me: si vede che non eravamo destinati! Ci rivedremo lassù: già non ci si deve star molto in questo mondo. Andate; cercate di far sapere a mia madre che son guarita, che anche qui Dio m’ha sempre assistita, che ho trovato un’anima buona, questa brava donna, che mi fa da madre; ditele che spero che lei sarà preservata da questo male, e che ci rivedremo quando Dio vorrà, e come vorrà... Andate, per amor del cielo, e non pensate a me... se non quando pregherete il Signore.” (Q XXXVI 33-34)

Il secondo esempio tratto dal capitolo III è invece nel racconto di Renzo all’Azzeccagarbugli, nel quale il giovane esprime al tempo stesso commozione per il matrimonio annullato e rabbia nei confronti della codardia di don Abbondio e della prepotenza di don Rodrigo:

“[...] ora le racconterò la cosa, com’è. Sappia dunque ch’io dovevo sposare oggi,” e qui la voce di Renzo si commosse, “dovevo sposare oggi una giovine, alla quale discorrevo, fin da quest’estate; e oggi, come le dico, era il giorno stabilito col signor curato, e s’era disposto ogni cosa. Ecco che il signor curato comincia a cavar fuori certe scuse... basta, per non tediare, io l’ho fatto parlar chiaro, com’era giusto; e lui m’ha confessato che gli era stato proibito, pena la vita, di far questo matrimonio. Quel prepotente di don Rodrigo...” (Q III 38)

Più avanti, poi, nel capitolo VII, viene descritto il modo in cui padre Cristoforo condivide con gli sposi il risultato del suo colloquio con don Rodrigo: non riporta le parole esatte, anzi, sottolinea di non riuscire a ripeterle e di volerle omettere; preferisce mediare con parole che spieghino l’atteggiamento insensato del signorotto, per spingere in particolare Renzo a comprendere che non c’è una spiegazione logica per le parole e le azioni delle persone potenti, prepotenti e inique.

“Povero Renzo!” rispose il frate, con una voce grave e pietosa, e con uno sguardo che comandava amorevolmente la pacatezza: “se il potente che vuol commettere l’ingiustizia fosse sempre obbligato a dir le sue ragioni, le cose non anderebbero come vanno.”

“Ha detto dunque quel cane, che non vuole, perché non vuole?”

“Non ha detto nemmeno questo, povero Renzo! Sarebbe ancora un vantaggio se, per commetter l’iniquità, dovessero confessarla apertamente.”

“Ma qualcosa ha dovuto dire: cos’ha detto quel tizzone d’inferno?”

“Le sue parole, io l’ho sentite, e non te le saprei ripetere. Le parole dell’iniquo che è forte, penetrano e sfuggono. Può adirarsi che tu mostri sospetto di lui, e, nello stesso tempo, farti sentire che quello di che tu sospetti è certo: può insultare e chiamarsi offeso, schernire e

chieder ragione, atterrire e lagnarsi, essere sfacciato e irreprensibile. Non chieder più in là. Colui non ha proferito il nome di questa innocente, né il tuo, non ha figurato nemmeno di conoscervi, non ha detto di pretendere nulla; ma... ma pur troppo ho dovuto intendere ch'è irremovibile. (Q VII 5-7)

Un altro passaggio interessante è, poi, quello in cui, nel capitolo IX, Gertrude viene informata dei casi di Lucia e del motivo per cui lei e la madre chiedono asilo al suo convento. Qui si alternano le voci del padre guardiano, di Agnese e di Lucia, che propongono la storia in modo diverso: meno diretto e più diplomatico il primo; più esplicito e senza mezzi termini la seconda, con la modalità di raccontare che sempre la caratterizza; timoroso ma sincero e autentico la terza, che alla fine conclude il racconto autenticando fatti, sentimenti e pensieri che la riguardano con le sue personali parole:

“Deve sapere, reverenda madre...” incominciava Agnese; ma il guardiano le troncò, con un'occhiata, le parole in bocca, e rispose: “questa giovine, signora illustrissima, mi vien raccomandata, come le ho detto, da un mio confratello. Essa ha dovuto partir di nascosto dal suo paese, per sottrarsi a de' gravi pericoli; e ha bisogno, per qualche tempo, d'un asilo nel quale possa vivere sconosciuta, e dove nessuno ardisca venire a disturbarla, quand'anche...”

“Quali pericoli?” interruppe la signora. “Di grazia, padre guardiano, non mi dica la cosa così in enimma. Lei sa che noi altre monache, ci piace di sentir le storie per minuto.”

“Sono pericoli,” rispose il guardiano, “che all'orecchie purissime della reverenda madre devon essere appena leggermente accennati...”

“Oh certamente,” disse in fretta la signora, arrossendo alquanto. Era verecondia? Chi avesse osservata una rapida espressione di dispetto che accompagnava quel rossore, avrebbe potuto dubitarne; e tanto più se l'avesse paragonato con quello che di tanto in tanto si spandeva sulle gote di Lucia.

“Basterà dire,” riprese il guardiano, “che un cavalier prepotente... non tutti i grandi del mondo si servono dei doni di Dio, a gloria sua, e in vantaggio del prossimo, come vossignoria illustrissima: un cavalier prepotente, dopo aver perseguitata qualche tempo questa creatura con indegne lusinghe, vedendo ch'erano inutili, ebbe cuore di perseguitarla apertamente con la forza, di modo che la poveretta è stata ridotta a fuggir da casa sua.”

“Accostatevi, quella giovine,” disse la signora a Lucia, facendole cenno col dito. “So che il padre guardiano è la bocca della verità; ma nessuno può esser meglio informato di voi, in quest'affare. Tocca a voi a dirci se questo cavaliere era un persecutore odioso.” In quanto all'accostarsi, Lucia ubbidì subito; ma rispondere era un'altra faccenda. Una domanda su quella materia, quand'anche le fosse stata fatta da una persona sua pari, l'avrebbe imbrogliata non poco: proferita da quella signora, e con una cert'aria di dubbio maligno, le levò ogni coraggio a rispondere. “Signora... madre... reverenda...” balbettò, e non dava segno d'aver altro a dire. Qui Agnese, come quella che, dopo di lei, era certamente la meglio informata, si credé autorizzata a venirle in aiuto.

“Illustrissima signora,” disse, “io posso far testimonianza che questa mia figlia aveva in odio quel cavaliere, come il diavolo l'acqua santa: voglio dire, il diavolo era lui; ma mi perdonerò se parlo male, perché noi siam gente alla buona. Il fatto sta che questa povera ragazza era promessa a un giovine nostro pari, timorato di Dio, e ben avviato; e se il signor curato fosse stato un po' più un uomo di quelli che m'intendo io... so che parlo d'un religioso, ma il padre Cristoforo, amico qui del padre guardiano, è religioso al par di lui, e quello è un uomo pieno di carità, e, se fosse qui, potrebbe attestare...”

“Reverenda signora,” disse Lucia, “quanto le ha detto mia madre è la pura verità. Il giovine che mi discorreva,” e qui diventò rossa rossa, “lo prendevo io di mia volontà. Mi scusi se parlo da sfacciata, ma è per non lasciar pensar male di mia madre. E in quanto a quel signore (Dio gli perdoni!) vorrei piuttosto morire, che cader nelle sue mani. E se lei fa questa carità di metterci al sicuro, giacché siam ridotte a far questa faccia di chieder ricovero, e ad

incomodare le persone dabbene; ma sia fatta la volontà di Dio; sia certa, signora, che nessuno potrà pregare per lei più di cuore che noi povere donne.” (Q IX 27-34)

Una dinamica simile si verifica anche nel capitolo XXIV, con il racconto degli eventi che Agnese e Lucia riportano al cardinal Borromeo, in cui emergono nuovamente le differenti attitudini delle due donne:

“Dite pure tutto quel che pensate,” disse il cardinale: “parlate liberamente.”

“Voglio dire che, se il nostro signor curato avesse fatto il suo dovere, la cosa non sarebbe andata così.”

Ma facendole il cardinale nuove istanze perché si spiegasse meglio, quella cominciò a trovarsi impacciata a dover raccontare una storia nella quale aveva anch'essa una parte che non si curava di far sapere, specialmente a un tal personaggio. Trovò però il verso d'accomodarla con un piccolo stralcio: raccontò del matrimonio concertato, del rifiuto di don Abbondio, non lasciò fuori il pretesto *de' superiori* che lui aveva messo in campo (ah, Agnese!); e saltò all'attentato di don Rodrigo, e come, essendo stati avvertiti, avevano potuto scappare. “Ma sì,” soggiunse e concluse: “scappare per inciamparci di nuovo. Se in vece il signor curato ci avesse detto sinceramente la cosa, e avesse subito maritati i miei poveri giovani, noi ce n'andavamo via subito, tutti insieme, di nascosto, lontano, in luogo che né anche l'aria non l'avrebbe saputo. Così s'è perduto tempo; ed è nato quel che è nato”.

“Il signor curato mi renderà conto di questo fatto,” disse il cardinale.

“No, signore, no, signore,” disse subito Agnese: “non ho parlato per questo: non lo gridi, perché già quel che è stato è stato; e poi non serve a nulla: è un uomo fatto così: tornando il caso, farebbe lo stesso.”

Ma Lucia, non contenta di quella maniera di raccontar la storia, soggiunse: “anche noi abbiamo fatto del male: si vede che non era la volontà del Signore che la cosa dovesse riuscire.”

“Che male avete potuto far voi, povera giovine?” disse Federigo.

Lucia, malgrado gli occhiacci che la madre cercava di farle alla sfuggita, raccontò la storia del tentativo fatto in casa di don Abbondio; e concluse dicendo: “abbiam fatto male; e Dio ci ha gastigati.”

“Prendete dalla sua mano i patimenti che avete sofferti, e state di buon animo,” disse Federigo: “perché, chi avrà ragione di rallegrarsi e di sperare, se non chi ha patito, e pensa ad accusar se medesimo?”

Domandò allora dove fosse il promesso sposo, e sentendo da Agnese (Lucia stava zitta, con la testa e gli occhi bassi) ch'era scappato dal suo paese, ne provò e ne mostrò meraviglia e dispiacere; e volle sapere il perché.

Agnese raccontò alla meglio tutto quel poco che sapeva della storia di Renzo.

“Ho sentito parlare di questo giovine,” disse il cardinale: “ma come mai uno che si trovò involto in affari di quella sorte, poteva essere in trattato di matrimonio con una ragazza così?”

“Era un giovine dabbene,” disse Lucia, facendo il viso rosso, ma con voce sicura.

“Era un giovine quieto, fin troppo,” soggiunse Agnese: “e questo lo può domandare a chi si sia, anche al signor curato. Chi sa che imbroglio avranno fatto laggiù, che cabale? I poveri, ci vuol poco a farli comparir birboni.” (Q XXIV 71-76)

Si possono a questo punto ricordare ancora alcune occorrenze di questa modalità di racconto nel racconto, prima di concludere. Una si può riconoscere, ad esempio, nel racconto della moglie del sarto a Lucia, appena liberata, che riassume gli eventi miracolosi legati alla conversione dell'innominato e all'azione benefica di Borromeo:

“M'ha mandata il nostro curato,” disse la buona donna: “perché questo signore, Dio gli ha toccato il cuore (sia benedetto!), ed è venuto al nostro paese, per parlare al signor cardinale arcivescovo (che l'abbiamo là in visita, quel sant'uomo), e s'è pentito de' suoi peccatucci, e

vuol mutar vita; e ha detto al cardinale che aveva fatta rubare una povera innocente, che siete voi, d'intesa con un altro senza timor di Dio, che il curato non m'ha detto chi possa essere.” Lucia alzò gli occhi al cielo.

“Lo saprete forse voi,” continuò la buona donna: “basta; dunque il signor cardinale ha pensato che, trattandosi d'una giovine, ci voleva una donna per venire in compagnia, e ha detto al curato che ne cercasse una; e il curato, per sua bontà, è venuto da me...”

“Oh! il Signore vi ricompensi della vostra carità!”

“Che dite mai, la mia povera giovine? E m'ha detto il signor curato, che vi facessi coraggio, e cercassi di sollevarvi subito, e farvi intendere come il Signore v'ha salvata miracolosamente...” (Q XXIV 13-14)

Un'altra occorrenza, invece, si può trovare nel racconto di don Abbondio al marchese, nell'ultimo capitolo del romanzo. In questo passaggio emerge chiaramente la modalità narrativa tipica del curato, che minimizza gli eventi e, dove può, si esime dal raccontare e dall'esprimere il proprio pensiero. In questo caso, dopo aver vagamente accennato alle «scappatucce» di Renzo, evita di scendere nel dettaglio e di parlare del proprio ruolo nella storia, o di quello del potente don Rodrigo, per rimandare infine il marchese al racconto di Renzo stesso:

[...] “Il giovine ha addosso una cattura, una specie di bando, per qualche scappatuccia che ha fatta in Milano, due anni sono, quel giorno del gran fracasso, dove s'è trovato impiccato, senza malizia, da ignorante, come un topo nella trappola: nulla di serio, veda: ragazzate, scapataggini: di far del male veramente, non è capace: e io posso dirlo, che l'ho battezzato, e l'ho veduto venir su: e poi, se vossignoria vuol prendersi il divertimento di sentir questa povera gente ragionar su alla carlona, potrà fargli raccontar la storia a lui, e sentirà. [...]” (Q XXXVIII 39)

La rassegna di esempi si può ben concludere, quindi, proprio con lo stralcio del racconto di Renzo – narratore per eccellenza della storia stessa, come si è visto – sulle avventure passate negli anni precedenti e su quanto egli ha imparato da quei fatti:

Il bello era a sentirlo raccontare le sue avventure: e finiva sempre col dire le gran cose che ci aveva imparate, per governarsi meglio in avvenire. “Ho imparato,” diceva, “a non mettermi ne' tumulti: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a non alzar troppo il gomito: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'è lì d'intorno gente che ha la testa calda: ho imparato a non attaccarmi un campanello al piede, prima d'aver pensato quel che possa nascere.” E cent'altre cose. (Q XXXVIII 66)

e) Il pettegolezzo e la parola riportata

Anche la voce del popolo, cui si è già dedicato ampio spazio nel paragrafo 1.2.3, rientra, in molte sue occorrenze, tra i racconti nel racconto provenienti dai personaggi; con la differenza, rispetto al punto d), che in questo caso spesso non è presentata una voce vera e propria, in un discorso diretto, bensì lo stile, il contenuto (spesso divergente dalla verità dei fatti) e i modi di questa parola riportata, spesso grazie all'intervento di riflessioni del narratore. Peraltro, per connettere questo discorso a quanto già trattato all'inizio del

capitolo riguardo alla narrazione come strumento di unità collettiva, si può notare qui il procedere disordinato della voce popolare, che tipicamente si ripete, si modifica e torna su sé stessa, rafforzando le conoscenze condivise all'interno del gruppo di narratori: come nota anche Jedlowski, infatti, «in questo tornare e ritornare sugli stessi argomenti, il pettegolezzo è anche una forma di memoria sociale, il tessersi di una rete di conoscenze in comune fra narratori e ascoltatori»⁶⁹.

Si riportano dunque anche qui alcuni esempi che rientrano in questa modalità, sia che si tratti di parole riportate direttamente dai discorsi della folla (si veda il primo esempio), sia che tali parole siano in qualche modo filtrate e sintetizzate dal narratore:

“Com'è andata?” — È uno. — Son due. — Gli ha fatto un occhiello nel ventre. — Chi è stato ammazzato? — Quel prepotente. — Oh santa Maria, che sconquasso! — Chi cerca trova. — Una le paga tutte. — Ha finito anche lui. — Che colpo! — Vuol essere una faccenda seria. — E quell'altro disgraziato! — Misericordia! che spettacolo! — Salvatelo, salvatelo. — Sta fresco anche lui. — Vedete com'è concio! butta sangue da tutte le parti. — Scappi, scappi. Non si lasci prendere.” (Q IV 28)

Ci fu allora di quelli che, alzando la voce, proposero d'inseguire i rapitori: che era un'infamità; e sarebbe una vergogna per il paese, se ogni birbone potesse a man salva venire a portar via le donne, come il nibbio i pulcini da un'aia deserta. Nuova consulta e più tumultuosa: ma uno (e non si seppe mai bene chi fosse stato) gettò nella brigata una voce, che Agnese e Lucia s'eran messe in salvo in una casa. La voce corse rapidamente, ottenne credenza; non si parlò più di dar la caccia ai fuggitivi; e la brigata si sparpagliò, andando ognuno a casa sua. Era un bisbiglio, uno strepito, un picchiare e un aprir d'uscii, un apparire e uno sparir di lucerne, un interrogare di donne dalle finestre, un rispondere dalla strada. Tornata questa deserta e silenziosa, i discorsi continuarono nelle case, e morirono negli sbadigli, per ricominciar poi la mattina. (Q VIII 64-65)

Con tutti questi brani di notizie, messi poi insieme e uniti come s'usa, e con la frangia che ci s'attacca naturalmente nel cucire, c'era da fare una storia d'una certezza e d'una chiarezza tale, da esserne pago ogni intelletto più critico. Ma quella invasion de' bravi, accidente troppo grave e troppo rumoroso per esser lasciato fuori, e del quale nessuno aveva una conoscenza un po' positiva, quell'accidente era ciò che imbrogliava tutta la storia. Si mormorava il nome di don Rodrigo: in questo andavan tutti d'accordo; nel resto tutto era oscurità e congetture diverse. Si parlava molto de' due bravacci ch'erano stati veduti nella strada, sul far della sera, e dell'altro che stava sull'uscio dell'osteria; ma che lume si poteva ricavare da questo fatto così asciutto? Si domandava bene all'oste chi era stato da lui la sera avanti; ma l'oste, a dargli retta, non si rammentava neppure se avesse veduto gente quella sera; e badava a dire che l'osteria è un porto di mare. Sopra tutto, confondeva le teste, e disordinava le congetture quel pellegrino veduto da Stefano e da Carlandrea, quel pellegrino che i malandrini volevano ammazzare, e che se n'era andato con loro, o che essi avevan portato via. Cos'era venuto a fare? Era un'anima del purgatorio, comparsa per aiutar le donne; era un'anima dannata d'un pellegrino birbante e impostore, che veniva sempre di notte a unirsi con chi facesse di quelle che lui aveva fatte vivendo; era un pellegrino vivo e vero, che coloro avevan voluto ammazzare, per timor che gridasse, e destasse il paese; era (vedete un po' cosa si va a pensare!) uno di quegli stessi malandrini travestito da pellegrino; era questo, era quello, era tante cose che tutta la sagacità e l'esperienza del Griso non sarebbe bastata a scoprire chi fosse, se il Griso avesse dovuto rilevar questa parte della storia da discorsi altrui. (Q XI 30-32)

⁶⁹ PAOLO JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, p. 77.

La sera avanti questo giorno in cui Renzo arrivò in Milano, le strade e le piazze brulicavano d'uomini, che trasportati da una rabbia comune, predominati da un pensiero comune, conoscenti o estranei, si riunivano in crocchi, senza essersi dati l'intesa, quasi senza avvedersene, come goccioline sparse sullo stesso pendio. *Ogni discorso accresceva la persuasione e la passione degli uditori, come di colui che l'aveva proferito.* Tra tanti appassionati, c'eran pure alcuni più di sangue freddo, i quali stavano osservando con molto piacere, che l'acqua s'andava intorbidando; e s'ingegnavano d'intorbidarla di più, *con que' ragionamenti, e con quelle storie che i furbi sanno comporre, e che gli animi alterati sanno credere;* e si proponevano di non lasciarla posare, quell'acqua, senza farci un po' di pesca. Migliaia d'uomini andarono a letto col sentimento indeterminato che qualche cosa bisognava fare, che qualche cosa si farebbe. Avanti giorno, le strade eran di nuovo sparse di crocchi: fanciulli, donne, uomini, vecchi, operai, poveri, si radunavano a sorte: *qui era un bisbiglio confuso di molte voci; là uno predicava, e gli altri applaudivano; questo faceva al più vicino la stessa domanda ch'era allora stata fatta a lui; quest'altro ripeteva l'esclamazione che s'era sentita risonare agli orecchi; per tutto lamenti, minacce, maraviglie: un piccol numero di vocaboli era il materiale di tanti discorsi.* (Q XII 16-17)

La voce di quella spedizione si sparge immediatamente per tutto il contorno; viene agli orecchi del padre Cristoforo; il quale, attonito non meno che afflitto, domanda al terzo e al quarto, per aver qualche lume intorno alla cagione d'un fatto così inaspettato; ma non raccoglie altro che congetture in aria, e scrive subito al padre Bonaventura, dal quale spera di poter ricevere qualche notizia più precisa. Intanto i parenti e gli amici di Renzo vengono citati a deporre ciò che posson sapere della sua prava qualità: aver nome Tramaglino è una disgrazia, una vergogna, un delitto: il paese è sottosopra. *A poco a poco, si viene a sapere che Renzo è scappato dalla giustizia, nel bel mezzo di Milano, e poi scomparso; corre voce che abbia fatto qualcosa di grosso; ma la cosa poi non si sa dire, o si racconta in cento maniere.* Quanto più è grossa, tanto meno vien creduta nel paese, dove Renzo è conosciuto per un bravo giovine: i più presumono, e vanno susurrandosi agli orecchi l'uno con l'altro, che è una macchina mossa da quel prepotente di don Rodrigo, per rovinare il suo povero rivale. *Tant'è vero che, a giudicar per induzione, e senza la necessaria cognizione de' fatti, si fa alle volte gran torto anche ai birbanti.* (Q XVIII 3-5)

Le due povere donne s'erano appena accomodate nel loro ricovero, che si sparse per Monza, e per conseguenza anche nel monastero, la nuova di quel gran fracasso di Milano; e dietro alla nuova grande, una serie infinita di particolari, che andavano crescendo e variandosi ogni momento. La fattoressa, che, dalla sua casa, poteva tenere un orecchio alla strada, e uno al monastero, raccoglieva notizie di qui, notizie di là, e ne faceva parte all'ospiti.

“Due, sei, otto, quattro, sette ne hanno messi in prigione; gl'impiccheranno, parte davanti al forno delle grucce, parte in cima alla strada dove c'è la casa del vicario di provvisione... Ehi, ehi, sentite questa! n'è scappato uno, che è di Lecco, o di quelle parti. Il nome non lo so; ma verrà qualcheduno che me lo saprà dire; per veder se lo conoscete.”

Quest'annuncio, con la circostanza d'esser Renzo appunto arrivato in Milano nel giorno fatale, diede qualche inquietudine alle donne, e principalmente a Lucia; ma pensate cosa fu quando la fattoressa venne a dir loro: *“e proprio del vostro paese quello che se l'è battuta, per non essere impiccato; un filatore di seta, che si chiama Tramaglino: lo conoscete?”*

A Lucia, ch'era a sedere, orlando non so che cosa, cadde il lavoro di mano; impallidì, si cambiò tutta, di maniera che la fattoressa se ne sarebbe avvista certamente, se le fosse stata più vicina. Ma era ritta sulla soglia con Agnese; la quale, conturbata anche lei, però non tanto, poté star forte; e, per risponder qualcosa, disse che, in un piccolo paese, tutti si conoscono, e che lo conosceva; ma che non sapeva pensare come mai gli fosse potuta seguire una cosa simile; perché era un giovine posato. Domandò poi se era scappato di certo, e dove. *“Scappato, lo dicono tutti; dove, non si sa; può essere che l'accalappino ancora, può essere che sia in salvo; ma se gli torna sotto l'unghie, il vostro giovine posato...”* (Q XVIII 15-18)

Il giorno seguente, nel paesetto di Lucia e in tutto il territorio di Lecco, non si parlava che di lei, dell'innominato, dell'arcivescovo e d'un altro tale, che, quantunque gli piacesse molto d'andar per le bocche degli uomini, n'avrebbe, in quella congiuntura, fatto volentieri di meno: vogliam dire il signor don Rodrigo.

Non già che prima d'allora non si parlasse de' fatti suoi; ma eran discorsi rotti, segreti: bisognava che due si conoscessero bene bene tra di loro, per aprirsi sur un tale argomento. E anche, non ci mettevano tutto il sentimento di che sarebbero stati capaci: perché gli uomini, generalmente parlando, quando l'indegnazione non si possa sfogare senza grave pericolo, non solo dimostrar menno, o tengono affatto in sé quella che sentono, ma ne senton menno in effetto. Ma ora, chi si sarebbe tenuto d'informarsi, e di ragionare d'un fatto così strepitoso, in cui s'era vista la mano del cielo, e dove facevan buona figura due personaggi tali? uno, in cui un amore della giustizia tanto animoso andava unito a tanta autorità; l'altro, con cui pareva che la prepotenza in persona si fosse umiliata, che la bravaria fosse venuta, per dir così, a render l'armi, e a chiedere il riposo. A tali paragoni, il signor don Rodrigo diveniva un po' piccino. Allora si capiva da tutti cosa fosse tormentar l'innocenza per poterla disonorare, perseguitarla con un'insistenza così sfacciata, con sì atroce violenza, con sì abbominevoli insidie. Si faceva, in quell'occasione, una rivista di tant'altre prodezze di quel signore: e su tutto la dicevan come la sentivano, incoraggiati ognuno dal trovarsi d'accordo con tutti. Era un susurro, un fremito generale; alla larga però, per ragione di tutti que' bravi che colui aveva d'intorno. (Q XXV 1-4)

Intanto cominciò a passar molto tempo senza che Agnese potesse saper nulla di Renzo. [...] E non era la sola che facesse invano una tal ricerca: il cardinal Federigo, che non aveva detto per cerimonia alle povere donne, di voler prendere informazioni del povero giovine, aveva infatti scritto subito per averne. Tornato poi dalla visita a Milano, aveva ricevuto la risposta in cui gli si diceva che non s'era potuto trovar recapito dell'indicato soggetto; che veramente era stato qualche tempo in casa d'un suo parente, nel tal paese, dove non aveva fatto dir di sé; ma, una mattina, era scomparso all'improvviso, e quel suo parente stesso non sapeva cosa ne fosse stato, e non poteva che ripetere *certe voci in aria e contraddittorie che correvano* [...]. Più tardi, *quelle ed altre voci si sparsero anche nel territorio di Lecco, e vennero per conseguenza agli orecchi d'Agnese*. La povera donna faceva di tutto per venire in chiaro qual fosse la vera, per arrivare alla fonte di questa e di quella, ma non riusciva mai a trovar di più di quel dicono, che, anche al giorno d'oggi, basta da sé ad attestar tante cose. Talora, appena glien'era stata raccontata una, veniva uno e le diceva che non era vero nulla; ma per dargliene in cambio un'altra, ugualmente strana o sinistra. *Tutte ciarle: ecco il fatto.* (Q XXVI 55-57)

A tavola poi, dove stava poco e parlava pochissimo, *sentiva le nuove del terribile passaggio, le quali arrivavano ogni giorno, o di paese in paese e di bocca in bocca, o portate lassù da qualcheduno, che da principio aveva voluto restarsene a casa, e scappava in ultimo, senza aver potuto salvar nulla, e a un bisogno anche malconcio: e ogni giorno c'era qualche nuova storia di sciagura. Alcuni, novellisti di professione, raccoglievan diligentemente tutte le voci, abburattavan tutte le relazioni, e ne davan poi il fiore agli altri*. Si disputava quali fossero i reggimenti più indiavolati, se fosse peggio la fanteria o la cavalleria; si ripetevano, il meglio che si poteva, certi nomi di condottieri; d'alcuni si raccontavan l'impresse passate, si specificavano le stazioni e le marce: quel giorno, il tale reggimento si spandeva ne' tali paesi, domani andrebbe addosso ai tali altri, dove intanto il tal altro faceva il diavolo e peggio. Sopra tutto si cercava d'aver informazione, e si teneva il conto de' reggimenti che passavan di mano in mano il ponte di Lecco, perché quelli si potevano considerar come andati, e fuori veramente del paese. (Q XXX 32-33)

Parte seconda: *avvincente e memorabile*

Che il soggetto dei *Promessi Sposi* sia interessante lo prova la spontanea universal confessione di quanti lo lessero in *buona fede*, di non averne potuto sospendere la lettura che a malincuore, e con grande impazienza di riprenderla.

(*Le recensioni del 1827 ai Promessi Sposi. testi e note*, a cura di Michele Colombo, p. 200)

Grande e bella invenzione è la memoria: se tu presti attenzione [dirigi la tua mente] il giudizio coglierà meglio le cose che ti giungono attraverso di essa [la mente]. In secondo luogo, ripeti più di una volta ciò che senti, perché udendo e ripetendo spesso la stessa cosa, ciò che hai imparato ti penetra interamente nella memoria. In terzo luogo, ciò che odi, riponilo in ciò che conosci.

(*Dialexeis*, frammento, 400 a.C.)

Magna vis est memoriae, nescio quid horrendum, deus meus, profunda et infinita multiplicitas; et hoc animus est, et hoc ego ipse sum. Quid ergo sum, deus meus? Quae natura sum? Varia, multimoda vita et immensa vehementer. [...] Si praeter memoriam meam te invenio, inmemor tui sum. Et quomodo iam inveniam te, si memor non sum tui?

Grande è il potere della memoria: un non so che di terrificante, o mio Dio; un complesso profondo e infinito: e tutto ciò è lo spirito, e tutto ciò sono io. Che cosa sono dunque, o Dio? Quale la mia natura? Svariata, multiforme vita, immensa. [...] Se ti cerco fuori della memoria, cado nella dimenticanza di Te: e in qual modo ti troverò, se Ti dimentico?

(Sant'Agostino, *Confessioni*, libro X, capitolo XVII)

Quotiens legenti salutare se se offerunt sententiae, quibus vel excitari sentis animum vel frenari, noli viribus ingenii fidere, sed illas in memoriae penetralibus absconde multoque studio tibi familiares effice; ut, quod experti solent medici, quocunque loco vel tempore dilationis impatiens morbus invaserit, habeas velut in animo conscripta remedia.

Ogni volta che leggi un libro e ti imbatti in qualche frase meravigliosa che ti suscita tumulto o delizia nell'animo, non limitarti ad avere fiducia nel potere della tua intelligenza, ma costringiti a impararle a memoria e renditele familiari meditandoci sopra, cosicché ogni volta che si presenta un caso urgente di afflizione avrai il rimedio pronto, come fosse scritto nella tua mente.

(Petrarca, *Secretum*, libro II)

Nella composizione di un discorso, di qualsiasi genere letterario si tratti, è necessario rendere il testo comprensibile per chi lo legge o lo ascolta, perché possa essere anche accettabile, credibile ed efficace. Lausberg indica questa proprietà del testo con il termine *perspicuitas*, identificandola con la «comprensibilità intellettuale del discorso» e dunque con la «condizione preliminare della credibilità»:

solo quanto viene capito può venir considerato valido ai fini della credibilità. La credibilità stessa porta al successo del discorso, alla persuasione. La *perspicuitas* è così una condizione per il successo del discorso.¹

La linguistica testuale² indica, come principi regolativi della comunicazione testuale, l'efficienza, l'efficacia e l'appropriatezza:

- un testo efficiente, per essere compreso, richiede uno sforzo adatto al pubblico cui si rivolge;
- se è efficace, riuscirà a raggiungere gli obiettivi per cui l'autore l'ha scritto;
- infine, se soddisfa tutte le condizioni di testualità necessarie a un testo per essere considerato tale, sarà anche appropriato.

Soffermandosi sull'ultimo di questi tre principi, l'appropriatezza, essa corrisponde in definitiva all'*aptum* della disciplina retorica. Esso, come scrive Lausberg,

è guidato dalla *utilitas causae* e mira al successo del discorso che consiste nella persuasione, che a sua volta dipende dalla *opinio* del pubblico. L'*aptum* consiste nello sforzo di armonizzare la *utilitas causae* con l'*opinio* del pubblico. Questo *aptum* esterno diretto alla *opinio* del pubblico si manifesta nel discorso proprio come "*aptum* interno", cioè nell'adattamento delle parti del discorso (dalle idee attraverso i gruppi di frasi, la frase, il gruppo di parole, la parola singola fino alla sillaba e al suono singolo) nella totalità del discorso che mira pure al successo esterno del discorso. [...] Devono essere evitate le parti del discorso (pensieri, gruppi di frasi, frasi, gruppi di parole, parole singole, sillabe, suoni isolati) caratterizzate da un grado di credibilità assai debole.³

Le condizioni che soddisfano l'appropriatezza, individuate da de Beugrande e Dressler⁴, sono sette: coesione, coerenza, intenzionalità, accettabilità, informatività, situazionalità, intertestualità. Coerenza e coesione riguardano il testo vero e proprio, le altre riguardano il contesto in cui il testo si colloca. In particolare, secondo le definizioni fornite da Carla Marengo, la coerenza è

¹ HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, traduzione a cura di LEA RITTER SANTINI, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 79-80.

² I cenni ai concetti e le definizioni che seguiranno in queste pagine fanno riferimento soprattutto a MASSIMO COLELLA, *Un'introduzione alla Linguistica Testuale*, in «Quaderni del Laboratorio di Linguistica», Pisa, Scuola Normale Superiore, 11/2012, a CECILIA ANDORNO, *Linguistica testuale. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2003 e a MASSIMO PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2013.

³ LAUSBERG, *Elementi di retorica*, p. 259.

⁴ Cfr. ROBERT ALAIN DE BEAUGRANDE, WOLFGANG ULRICH DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1994 (edizione originale 1981).

La relazione che lega i significati degli enunciati che formano un testo. Si distingue dalla coesione in quanto, mentre quest'ultima va ricercata nel testo, nel modo in cui sono formati gli enunciati che lo compongono, la coerenza è piuttosto attribuita al testo da chi lo interpreta, generalmente in presenza di elementi coesivi, ma non necessariamente. [...] Fondamentali per l'attribuzione di coerenza a una serie di enunciati sono competenze non linguistiche, quali la capacità da parte del lettore/ascoltatore di integrare il senso degli enunciati con inferenze, di instaurare relazioni fra elementi non esplicitamente collegati sulla base della conoscenza di schemi cognitivi, di riconoscere il tipo di testo e le sue peculiarità.⁵

La coesione, invece, è più strettamente legata alla struttura del testo, e consiste nel

Collegamento fra enunciati in un testo attuato, di volta in volta e secondo i tipi di testo, attraverso schemi ritmici, rime e assonanze, parallelismi sintattici, accordo morfologico, concordanza dei tempi verbali in frasi complesse, anafore di varia natura, articolazione tema/rema, connettivi, collocazioni, reti semantiche e lessicali. I legami coesivi (eccezion fatta per le anafore costituite da ellissi) non sono né necessari, né sufficienti per fare di un insieme di enunciati un testo, dal momento che la coesione facilita ma non garantisce la coerenza testuale.⁶

Riconosciuto un testo come coerente, quindi, la coesione contribuisce a renderlo più comprensibile, fruibile, credibile ed efficace; e qui si torna all'ottenimento della *perspicuitas*, necessaria per il successo del discorso: più il testo è coeso più è comprensibile, soprattutto se sottoposto a lettura ad alta voce e se di conseguenza la sua comprensione dipende dal qui e ora dell'ascolto.

Beugrande e Dressler individuano, come dispositivi necessari per la coesione, parafrasi, ricorrenza, parallelismo, coreferenza, ellissi e giunzione: nei prossimi due capitoli si cercherà di analizzare le strategie di coesione nei *Promessi sposi* sulla base di questi dispositivi, in riferimento soprattutto a un ipotetico ascolto dell'opera.

I primi tre (parafrasi, ricorrenza e parallelismo) sono strettamente connessi al concetto di "ripetizione", e si possono ricondurre alle osservazioni che verranno proposte sulla "formularità" di alcuni episodi del romanzo e sulla ripetizione di suoni, parole e strutture. La ripetizione, infatti, è uno strumento importante per un testo che viene letto ad alta voce, poiché accompagna l'ascoltatore nella comprensione, nell'elaborazione e nella memorizzazione dei contenuti. È quanto sintetizza, in poche parole, anche Paul Zumthor, nelle sue riflessioni sulla letteratura orale:

In tutte le forme in cui trova realizzazione, la ricorrenza discorsiva rappresenta il mezzo più efficace per verbalizzare un'esperienza spazio-temporale e per farvi partecipare l'ascoltatore.⁷

⁵ *Coesione*, voce a cura di CARLA MARELLO, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, diretto da G. L. BECCARIA, pp. 147-148.

⁶ *Ivi*, p. 148.

⁷ PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 175.

Non a caso, dunque, la ripetizione è stata identificata come una delle caratteristiche proprie – se non la principale, accanto alla metrica⁸ – anche dei testi prodotti nelle cosiddette culture “a oralità primaria”, ovvero che non conoscono la scrittura:

Il tratto costante e che forse permette di dare una definizione universalmente valida della poesia orale è la ricorrenza di diversi elementi testuali: le ‘formule’ nell’accezione di Parry e Lord e, più in generale ogni tipo di ripetizione o di parallelismo. Beninteso, nessuno di questi procedimenti è esclusivo della poesia orale [...]. Ciò non toglie che un rapporto stretto, e senza alcun dubbio funzionale, leghi questi procedimenti all’esercizio della voce.

Il ritmo prodotto dalla ricorrenza investe tutti i livelli del linguaggio: l’oralità non privilegia esclusivamente gli echi sonori. Abbiamo così ripetizioni di strofi, di frasi o di interi versi, di gruppi prosodici o sintagmatici, di costruzioni, di forme grammaticali, di parole, di fonemi, ma anche di effetti di senso: il discorso usa tutti i mezzi a disposizione. La ripetizione si sottomette alla regolarità del parallelismo, opponendo i membri a due a due; oppure si libera di questa regola numerica. Si colloca in sedi privilegiate del testo, o lo invade in dosi massicce. Riprende il suo tema identico, o opera una variazione parziale. Si costruisce secondo una consecuzione rigorosa, o secondo diverse modalità di alternanza.

Ma non possiamo certo ridurre le tecniche verbali della poesia orale all’uso di queste figure, né dobbiamo pensare che esse siano indispensabili. Da un punto di vista empirico, tuttavia, è possibile osservare l’importante funzione che esse svolgono, se non in tutti i testi, almeno in tutti i tempi e in tutti i luoghi, indipendentemente dalle condizioni culturali.⁹

Se nelle culture orali, infatti, «la parola formulata e la comunicazione importante potevano sopravvivere soltanto nella viva memoria, il compito del poeta non era soltanto quello di documentare e rammentare, ma anche di ripetere»¹⁰. Dunque, nella letteratura orale, o in quella scritta per essere letta ad alta voce, gli elementi ricorrenti e formulari diventano riferimenti utili per attribuire il senso e l’andamento corretto al discorso, e perché sia ben chiaro quali sono i temi fondamentali della narrazione. Walter Ong spiega così questo aspetto delle culture orali:

Se una cultura orale non ha testi, come può raccogliere materiale e organizzarlo per poterlo ricordare? [...] [Se] anche con un ascoltatore presente, che stimoli e dia senso al nostro pensiero, i suoi frammenti non possono essere fissati in annotazioni scritte, come si potrà mai ricordare ciò che con tanta fatica è stato elaborato? L’unica risposta possibile è pensando pensieri memorabili. In una cultura orale primaria, per risolvere con efficacia il problema di tenere a mente o recuperare un pensiero articolato, è necessario pensare in moduli mnemonici creati apposta per un pronto recupero orale. Il pensiero deve nascere all’interno di moduli bilanciati a grande contenuto ritmico, deve strutturarsi in ripetizioni ed antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti e espressioni formulaiche, in temi standard (l’assemblea, il pasto, il duello, l’aiutante dell’eroe, e così via), in proverbi costantemente uditi da tutti e che sono rammentati con facilità, anch’essi formulati per una facile apprendimento e ricordo, o infine in altre forme a funzione mnemonica. Il pensiero è intrecciato ai sistemi mnemonici, i quali determinano anche la sintassi.¹¹

⁸ Eric Havelock parla, ad esempio, della presenza, nei testi omerici, di «*rhemata*», ovvero di «detti efficaci che impiegavano altri accorgimenti oltre quello metrico, quali l’assonanza e il parallelismo» (HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, p. 105).

⁹ ZUMTHOR, *La presenza della voce*, p. 172.

¹⁰ HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, p. 77.

¹¹ ONG, *Oralità e scrittura*, pp. 62-63.

I testi omerici e il testo biblico sono gli esempi più noti di questo aspetto della letteratura orale, mantenendo anche nella loro forma scritta innumerevoli tipologie di figure della ripetizione. Il medesimo stile si riflette, poi, anche nelle opere dello stesso genere nate per iscritto, come l'*Eneide*: Mortara Garavelli sottolinea, appunto, che «sotto tale aspetto è stata studiata la tendenza ripetitiva di Virgilio, evidente in forme retoriche molteplici (anafora, ritornelli, formule rituali dell'epica ecc.)», e che in generale «la storia dello stile poetico delle lingue classiche e moderne è in parte storia dei principi di iterazione, del ruolo che essi hanno nella costruzione del testo»¹². È interessante anche ciò che osserva Wandruska riguardo all'influenza dello stile biblico su tutte le culture in cui la lettura della Bibbia si è diffusa maggiormente tra il popolo (qui in particolare egli mette in relazione la lingua francese, con l'inglese):

Quanto vivace sia ancora oggi questa ormai tradizionale predilezione francese per la variazione, questa insofferenza della ripetizione, risalta in modo particolarmente chiaro da ogni analisi contrastiva di testi francesi ed inglesi. La tradizione letteraria inglese è qui proprio l'opposto di quella francese. La prosa inglese è molto propensa alla ripetizione retorica. L'onnipresenza della Bibbia e dello stile biblico in un paese protestante fu senza dubbio un fattore importante, certo non l'unico, per creare e rinforzare tale predisposizione. Precisiamo subito che non parliamo qui della prosa sperimentale dei nostri giorni, premeditatamente intenta a spezzare tutte le norme dell'uso, bensì di letteratura di uso corrente, della prosa letteraria di consumo, per così dire.¹³

Tornando, invece, ai sei dispositivi della coesione di Beaugrande e Dressler, ai secondi tre (giunzione, ellissi e coreferenza) si farà riferimento nell'osservare le strategie di connessione tra le diverse parti del romanzo, i capitoli in particolare, mostrando come esse restino in continuità tra loro pur essendo funzionali a "pausare" e variare la narrazione. La ripetizione dell'uguale, infatti, se non ben calibrata, può portare l'ascoltatore ad annoiarsi e a distrarsi facilmente. Ma, poiché l'attenzione del fruitore è fondamentale perché il testo giunga a comprensione piena, è necessario che la ripetizione proceda di pari passo con la varietà, a tutti i livelli del testo, per offrire a chi ascolta stimoli ed elementi di conoscenza sempre nuovi. Le figure della ripetizione, infatti,

tessono nel discorso una trama di associazioni che, moltiplicate e incrociate, generano un altro discorso, operando con gli elementi del primo come il sogno opera su frammenti d'esperienza della veglia, a vantaggio di fantasmi a cui, in tal modo, esso dà un volto. A mano a mano che il canto scorre nella sua durata, si stabiliscono equivalenze o contrasti che, modificandosi, sia pure impercettibilmente, il contesto, danno luogo a sottili sfumature: e

¹² BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997 (X edizione), p. 189.

¹³ MARIO WANDRUSZKA, 'Repetitio' e 'variatio', in *Attualità della retorica. Atti del I convegno italo-tedesco (Bressanone, 1973)*, Quaderni del Circolo Filologico-linguistico Padovano, Padova, Liviana Editrice, 1975, pp. 101-111, qui p. 104.

ciascuna di esse, recepita come un'informazione nuova, aumenta la conoscenza a cui questa voce ci invita.¹⁴

Questo è il motivo per cui, scrive Havelock, nelle culture a trasmissione orale «entro i limiti della ripetizione, sorgeva la varietà»¹⁵; e la loro compresenza era fondamentale per conciliare la necessità della prima per l'attenzione con l'efficacia della seconda sulla memoria:

Imparare a memoria è come sollevare un peso e trasportarlo; è un'azione che richiede energia fisica. La forma più facile e comoda di apprendimento è la semplice ripetizione [...]. Anch'essa richiede un minimo dispendio di energia, che aumenta lievemente se manteniamo le parole e il significato immutati, ma introduciamo una variazione formale nell'ordine delle parole. [...] A questo punto la mente, fattasi audace, si arrischierà ad affrontare un'ulteriore fatica, mantenendo la stessa immagine essenziale [...] ma considerandola da diversi aspetti o in modi lievemente differenti, con l'uso di vocaboli e di una sintassi che non modificano la situazione fondamentale, bensì la rinegociano [...]. Tali espedienti possono essere condotti sempre più oltre, fino a quell'estremo virtuosismo che troviamo nell'epopea omerica. Ma il principio fondamentale è già stato messo in luce, e può essere enunciato astrattamente come il principio della variazione nell'identico. L'attenzione della mente è continuamente bifocale: conserva una identità, ma in questa identità lascia spazio alla diversità.¹⁶

In questo modo, scrive Richards,

uno stesso elemento [...] si ripete a distanza, si riconosce simile a se stesso sino a formare una linea esplicitamente significativa, ma si modifica al tempo stesso secondo la varietà del codice o del contesto in cui ogni volta si trova ripreso, reinserito.¹⁷

Nei capitoli che seguono si cercherà, quindi, di tenere sempre presenti tutti questi aspetti, mostrando come nei *Promessi sposi* essi si conciliano tra loro, rendendo il testo avvincente (“che lega”, letteralmente, l'attenzione) e coeso, e permettendogli di raggiungere efficacemente l'ascoltatore facendosi anche, in questo modo, memorabile.

¹⁴ ZUMTHOR, *La presenza della voce*, p. 174.

¹⁵ HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, p. 77.

¹⁶ *Ivi*, p. 121.

¹⁷ JEAN PIERRE RICHARD, *Proust e il mondo sensibile*, traduzione di ELENA KLETSY IMBERCIADORI, Milano, Garzanti, 1976 (ed. originale 1974), pp. 233-234.

Capitolo 3

Sul piano della struttura: varietà per l'attenzione, formularità per la memoria

3.1. «Armonia e varietà sempre»¹

3.1.1 «Vincere la noia con la varietà»²

Un testo letterario deve colpire e catturare i suoi fruitori, sia nel preciso momento in cui viene letto, sia nella spinta alla riflessione, che può prolungarsi anche a lettura terminata. Questo è ancor più necessario quando si tratta non di singoli lettori, ma di un gruppo più o meno ampio di ascoltatori, di «non-tecnici, l'uditorio eterogeneo e tipologicamente vario come sono varie le circostanze del parlare in pubblico»³. Infatti, se nella lettura silenziosa e personale la permanenza delle parole sulla pagina permette al lettore di tornare a rileggere ciò che desidera in ogni momento, questo è ovviamente impossibile nel caso dell'ascolto. Dunque,

Una presentazione efficace, capace di impressionare la coscienza degli ascoltatori, è essenziale non soltanto in ogni argomentazione che miri all'azione immediata, ma anche in quella che voglia orientare lo spirito in un certo modo, che voglia far prevalere alcuni schemi interpretativi, inserire gli elementi di raccordo in un sistema che li renda significativi e gli attribuisca il posto che loro spetta in un insieme.⁴

Un ascoltatore attento riuscirà così a tenere il filo del discorso in tutte le sue parti, cogliendone al massimo le potenzialità e i contenuti, e assorbendo i messaggi che vengono trasmessi. Per suscitare e ravvivare l'attenzione di chi ascolta è importante innanzitutto la varietà, di cui già la retorica antica aveva riconosciuto l'efficacia. Naturalmente, i popoli a

¹ Lettera a Claude Fauriel del 9 febbraio 1806, in *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, a cura di EZIO RAIMONDI e IRENE BOTTA, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro nazionale di Studi Manzoni, 2000, p. 4. È bene precisare che in questo paragrafo il concetto di *armonia* si riferisce all'esigenza di mantenere il romanzo coeso in ogni sua parte pur nella ricerca di una varietà che contrasti monotonia e noia. Un altro concetto che avrebbe potuto adattarsi a questo tema è quello di *organicità*, intesa in questo caso come il risultato delle diverse tecniche coesive applicate al testo. Tuttavia, si è preferito parlare di *armonia* per evitare sovrapposizioni di significato con l'accezione che Manzoni attribuisce al termine "organico" in riferimento all'opera letteraria; se ne trova un chiaro esempio nella citazione di Schlegel nella lettera del 16 novembre 1827 a Diodata di Saluzzo di Rovero: «Io sono profondamente persuaso della verità di quel principio, espresso per la prima volta ch'io sappia dal sig.^r A. G. Schlegel, che la forma de' componimenti vuol essere organica e non meccanica, risultante dalla natura del soggetto, dal suo svolgimento interiore, dalle relazioni delle sue parti, e dal loro, per dir così, andare a luogo; e non dall'improntamento d'una stampa esteriore, estranea» (*Carteggi letterari II*, vol. I, a cura di SERENA BERTOLUCCI e GIOVANNI MEDA-RIQUIER, pp. 294-295).

² CICERONE, *Orator*, LIII, 174 (si cita sempre dalla traduzione a cura di GIUSEPPE NORCIO, in CICERONE, *Opere retoriche*, vol. 1, *De Oratore, Brutus, Orator*, Torino, UTET, 1979).

³ MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, p. 112.

⁴ CHAÏM PERELMAN e LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 150.

oralità primaria «praticavano l'oratoria con grande abilità, anche quando essa non era ancora un insieme di principi scientifici sequenzialmente organizzati, che spiegavano e insegnavano in che cosa consistesse la persuasione verbale»⁵. Poi, una volta fissati questi principi anche per iscritto, con lo sviluppo delle discipline retoriche in Grecia e a Roma, la varietà venne subito riconosciuta come caratteristica fondamentale per l'efficacia di un discorso sull'attenzione dell'ascoltatore. Ad esempio,

Lodando un dicitore per la sua esecuzione, Plinio sottolineava che egli “con opportuna varietà, ora elevava ora abbassava il tono; il sublime lasciava il posto al dimesso, il leggero al grave, il piacevole al severo, il tutto trattato con pari talento [...]”.⁶

Così scrive anche Quintiliano:

Rendono piacevole il discorso anche rinviare e affidare alla memoria del giudice degli argomenti menzionati e richiedere quello che si è affidato e ripetere certi punti utilizzando una figura [...] ed escluderne alcuni e dare al discorso come delle espressioni differenti. Infatti il discorso ama la varietà, e allo stesso modo in cui gli occhi sono tenuti maggiormente avvinti dalla vista di oggetti diversi, esso fornisce sempre alla mente un elemento dotato di una qualche novità su cui fissare l'attenzione.⁷

Quintiliano qui suggerisce di coinvolgere l'ascoltatore (il giudice, in questo caso, destinatario del discorso giudiziario), stimolando la sua memoria con quella che si potrebbe definire “ripetizione variata”, evitando il calo dell'attenzione e, anzi, suscitando maggior interesse e piacere all'ascolto. Più avanti, lo scrittore evidenzia la bontà della varietà anche per l'oratore stesso, che diversificando il discorso non si stancherà e non correrà il rischio di cadere in un'elocuzione appiattita e, dunque, noiosa:

Inoltre l'arte della variazione non solo produce piacevolezza e rivitalizza l'ascolto, ma riposa l'oratore mutando la natura stessa dello sforzo, come si alternano lo stare in piedi, il camminare, il sedersi, lo stare sdraiati e non riusciamo a sopportare a lungo nessuna di queste posizioni.⁸

Parecchi secoli più tardi, riflessioni simili sono affidate da Cesare Beccaria alle sue *Ricerche sulla natura dello stile*:

Piacciono i contrasti all'immaginazione, perché occupano maggiormente la nostra sensibilità, e ristorano l'attenzione.⁹

Infatti,

alle cose sempre aspettate non facciamo attenzione; e le parole a cui non si faccia attenzione riescono per noi insignificanti, e le parole insignificanti niente presentano all'animo se non

⁵ ONG, *Oralità e scrittura*, p. 155.

⁶ MANGUEL, *Una storia della lettura*, p. 215.

⁷ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, libro IX, II, 63.

⁸ *Ivi*, p. 44.

⁹ CESARE BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milano, per G. Silvestri, 1809, p. 51.

meri suoni e meri caratteri, onde ci stancano e medesimamente ci confondono ed annebbiano il restante del discorso. La novità non piace all'uomo per altro motivo se non perché è costretto a farvi attenzione; e le cose solite e consuete ci ristuccano, perché appunto ci esercitano l'animo, senza che molt'attenzione vi facciamo, onde la fatica ci sembra senza compenso. Gli eccellenti stili appunto, che son fatti per perpetuarsi nella memoria degli uomini quelli sono, che variando continuamente i modi di presentare il più gran numero di sensazioni, mantengono perciò più facilmente, e lungamente l'aria di novità, o per dir meglio sono tali che l'attenzione nostra vi si trova sempre impegnata.¹⁰

Naturalmente, come puntualizza poi Beccaria, la variazione di stile dev'essere ben armonizzata, per non rischiare di minare la fluidità e la coesione del testo:

L'armonia dello stile sarà dunque ottima dove si tratti non di far pensare, e riflettere, ma dove è necessario di rendere attento l'uditore; senza del quale allettamento abbandonato a se medesimo potrebbe facilmente distrarsi; così dove sia moltitudine riunita il concerto delle parole può essere giovevole, perché altrimenti senza questo meccanico, e fisico fascino, che tutti trascina verso il parlatore gli spettatori, quelli vicendevolmente si distrarrebbero.¹¹

In ogni caso, variare e armonizzare stili diversi è un'esigenza tipica anche di tutta la poesia di tradizione orale, che, prima di essere fissata per iscritto, veniva esclusivamente recitata e ascoltata. Necessitava quindi più che mai di una struttura che mantenesse salda, anche durante esecuzioni molto lunghe, l'attenzione dell'ascoltatore e che gli permettesse di ricordare a lungo ciò che ascoltava, poiché spesso la rappresentazione veniva interrotta per riprendere a una certa distanza di tempo:

l'arte del poeta consiste non solo nel tirare il filo del racconto senza spezzarlo, ma nell'adattarne la materia e le sfumature in base alla domanda sfuggente, variabile, sempre distratta, dell'udienza, e inoltre nel tener vivo l'interesse alleggerendo lo sforzo fisico che la durata dell'esecuzione richiede ai partecipanti. Di qui le accumulazioni, le digressioni, gli spostamenti associativi, i passaggi allo gnomico, al lirico, secondo una tecnica, ora raffinata ora rilassata, di fuga.¹²

Anche nei *Promessi sposi* gli stili e i toni narrativi si alternano al variare dei capitoli e all'interno dei capitoli stessi: si passa dal lirico al dialogato, dallo gnomico al retorico, dal trattatistico al drammatico. Questo potrebbe essere legato anche all'esigenza di una varietà che, con l'alternarsi dell'innalzamento e del decrescimento dell'intensità del tono narrativo, favorisca l'attenzione dei fruitori.

Ad esempio, De Michelis mostra che il capitolo IV è scandito da un ritmo diverso rispetto ai precedenti e ai seguenti:

Infatti, dedicato per intero alla storia di un personaggio, padre Cristoforo, isolarlo dalla tela d'insieme risulta quasi obbedienza al ritmo cui si affidò Manzoni nel costruirlo; diciamo nel senso che un vero e proprio ritmo vi si configura frattanto, autonomo nel ritmo circolare che

¹⁰ *Ivi*, p. 81.

¹¹ *Ivi*, p. 151.

¹² PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce*, p. 138.

unisce i trentotto capitoli del romanzo. Tipicamente, è una delle «unità minori» distinguibili nell'unità complessiva di un ampio poema¹³, delle quali Valgimigli ragionò a proposito dell'*Iliade*.¹⁴

Ed ecco in effetti come Valgimigli definisce tali «unità minori» che si possono distinguere nell'«unità maggiore» di un'opera:

un poema è sostenuto e areato da un suo tono o timbro di respiro che circola per ogni sua parte e lo investe e lo informa nella sua piena totalità; e questa è la sua unità maggiore: ma dentro codesta maggiore unità si articolano necessariamente unità minori, le quali hanno un loro timbro ciascuna e sono, sì, coerenti fra loro e consonanti con la maggiore, ma anche sono in certo modo e senso indipendenti da essa e l'una dall'altra, e sono appunto le divisioni, i singoli canti, i singoli respiri o timbri del poeta e della poesia, non difficilmente e anzi il più delle volte facilissimamente distinguibili e definibili.¹⁵

Poiché qui in particolare si riferisce all'*Iliade*, Valgimigli suggerisce che tali unità possano in qualche modo corrispondere ad «antiche unità rapsodiche in relazione con le esigenze della recitazione e della ascoltazione»¹⁶. Afferma, infatti, che a un'attenta lettura a voce alta non possono sfuggire le differenze che caratterizzano queste unità, soprattutto quando coincidono con la divisione anche formale della narrazione in capitoli o in canti, come nel caso dei poemi omerici:

Leggete e battete e fate suonare e ascoltate il suono delle parole una per una, nell'un canto e nell'altro: e subito avvertite dei due canti, per immediato istinto, lo stacco netto, e quindi la compatta e certa unità di tono di timbro di respiro di ispirazione e insomma di poesia in ciascuno.¹⁷

Si tratta, dunque, di unità che contribuiscono a rendere più vario l'andamento della narrazione. Al tempo stesso, però, essendo «coerenti fra loro e consonanti con la maggiore», permettono anche di connettere profondamente le parti dell'opera: suggeriscono già all'inizio di una sezione quale sarà il tono, e dunque l'argomento, che la caratterizza, suscitando aspettativa nel lettore-ascoltatore su ciò che segue. È qui che Valgimigli riporta un esempio dal romanzo manzoniano, richiamando l'incipit del capitolo XXXVII:

Come quando nei *Promessi sposi* quel cupo cielo di nuvole basse e dense che domina il capitolo della peste, si discioglie in quell'acquazzone fresco rumoroso allegro che

¹³ È fondamentale, qui, il riferimento a riflessioni come quelle di György Lukács sul concetto di romanzo come epica del mondo borghese (in *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano, Sugar Edizioni, 1962), o come quelle che Michail Bachtin affida al saggio *Epos e romanzo* (in GYÖRGY LUKÁCS, MICHAEL BACHTIN et al., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976).

¹⁴ EURIALO DE MICHELIS, *La vergine e il drago. Nuovi studi manzoniani*, Venezia, Marsilio Editori, 1968, p. 137.

¹⁵ MANARA VALGIMIGLI, *Omero. Unità minori nella poesia dell'Iliade*, in *Poeti e filosofi di Grecia*, vol. II, *Interpretazioni*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 125-144, qui p. 130.

¹⁶ *Ivi*, p. 131.

¹⁷ *Ibidem*.

accompagna il ritorno di Renzo al paese dopo lo scioglimento del voto, e pare dia esso e dà esso il tono e il suono al capitolo immediatamente seguente.¹⁸

Tornando invece alla conclusione del capitolo IV, Russo nota che, «secondo i modi cari al M., dopo averci trasportato in aere sublime, egli ama ridiscendere al tono medio, che è il tono suo consueto»¹⁹. Anche de Michelis descrive questa tendenza discendente nei capitoli che seguono le unità narrative più dense di eventi e di pathos: essi «rappresentano precisamente l'opposto del IV» e preludono a un nuovo innalzamento del tono nelle sezioni narrative successive. Sono

capitoli, cioè, che lungi dall'offrire una qualche unità narrativa in sé medesima compiuta, nemmeno vanno disciolti nella più ampia pur limitata unità che costituiscono coi contigui; e tutt'il contrario che configurarsi in un ritmo entro certi limiti autonomo, si pongono niente più niente meno come pause di comodo nell'andamento narrativo che prima e dopo fa onda. Pause di comodo, talvolta di sole parentesi incluse dentro un capitolo che altrimenti attinge nel corpo vivo del romanzo; ma in siffatte pause, conduce il gioco per così dire [...] il problema tecnico-strutturale [...] del passaggio, che costò importa soprattutto condurre a buon fine, da un nucleo della narrazione a un altro. Esaurito il nucleo che precedé, sia come fatti sia come vibrazione di pathos che se ne espresse, il nuovo deve cominciare da zero.²⁰

Tutto, quindi, concorre a una coesione generale, mossa e al tempo stesso rafforzata dalla varietà stilistica e tonale, che sembra quasi ritmare la narrazione con i suoi saliscendi²¹. Continuando a scorrere il testo si può notare che questo movimento del tono e dello stile narrativo percorre tutta la narrazione, alternando momenti di maggior *pathos* a pause distensive che ritmano il racconto. Un altro esempio che si può citare qui è quello costituito dal capitolo XXII, contenente la digressione biografica sul cardinal Borromeo. I capitoli XX, il XXI e l'inizio del XXII stesso, infatti, vedono l'incontro tra Lucia e l'innominato e raggiungono il culmine del *pathos* narrativo nella notte che porta lei al voto e lui all'avvio della conversione. A questo punto si inserisce la digressione sul cardinale, che permette alla narrazione (e al lettore) di riprendere fiato prima di riacquistare intensità:

il capitolo, pur nel suo valore oratorio, ha un'importanza d'equilibrio nell'economia artistica del romanzo. Parecchi critici riprovano tale interruzione di tutto un capitolo [...]. La digressione per noi è invece uno di quei riposi, di quegli intermezzi, che servono a dar rilievo alle parti più patetiche e più appassionatamente artistiche. L'indugio prosaico, critico, erudito, apostolico, dopo una profonda commozione poetica, è cosa necessaria e consueta nella logica dello spirito manzoniano. Insistere su tale commozione, valeva un po' come retorizzarla o almeno involgarirla. In questa sicurezza dello scrittore, che sa interrompere un

¹⁸ *Ivi*, p. 129.

¹⁹ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, commento critico di LUIGI RUSSO, Firenze, La Nuova Italia, 1967 (seconda edizione ricomposta), p. 79.

²⁰ DE MICHELIS, *La vergine e il drago*, p. 137.

²¹ Nel prossimo paragrafo si cercherà di approfondire proprio l'aspetto del passaggio da un capitolo o da un'unità narrativa all'altra, identificando quasi una "metrica" nel racconto, ovvero una scansione voluta e studiata per ottenere riflessioni più profonde nei lettori e, in particolare, per una maggiore coesione dell'opera nonostante la divisione formale in capitoli.

racconto nel suo momento più patetico, c'è proprio la padronanza dell'ingegno superiore, che contiene e domina i suoi interessi, e, mentre apparentemente li distrae, li viene rafforzando con raccoglimento di nuovi spunti.²²

Quindi, in modo simile al capitolo su Lodovico–padre Cristoforo, la digressione è funzionale sia alla conoscenza del personaggio, che a sua volta ricoprirà il ruolo di aiutante, sia a inserire una variazione nel tono narrativo. Tono che, comunque, qui è diverso dal capitolo IV, trattandosi di un personaggio dallo spessore storico decisamente maggiore. Marchese in effetti spiega che

È facile individuare le differenze di tono, di stile e di tecnica compositiva fra le pagine dedicate a Lodovico–fra Cristoforo e a Gertrude e quelle della biografia del cardinale. Il tono prevalente è ora in massima parte storico e documentario, come si addice a un personaggio che lascia ben pochi spazi all'inventività del narratore e nello scavo psicologico e nella dinamica dei fatti. [...] è [...] un modo del discorso enunciativo che si avvicina all'alta oratoria morale (e talora funebre) dei prediletti scrittori francesi del Seicento, Bossuet sopra tutti. Anche la tecnica con cui è costruito il ritratto è conforme al gusto agiografico, che ama scandire nettamente la vita del personaggio in ritmi temporali precisi, indugiare sulle virtù, sulle opere egregie, sugli episodi salienti, su fatti e detti memorabili e via di seguito. Naturalmente, la finezza del Manzoni impedisce alla digressione di scadere nella banale oratoria sacra [...].²³

Del resto, lo stesso narratore, introducendo questa sezione, avvisa i lettori che si sta per assistere a una pausa dall'intensità del racconto, e lascia loro la libertà di saltare direttamente alla ripresa della narrazione:

A questo punto della nostra storia, noi non possiam far a meno di non fermarci qualche poco, come il viandante, stracco e tristo da un lungo camminare per un terreno arido e salvatico, si trattiene e perde un po' di tempo all'ombra d'un bell'albero, sull'erba, vicino a una fonte d'acqua viva. Ci siamo abbattuti in un personaggio, il nome e la memoria del quale, affacciandosi, in qualunque tempo, alla mente, la ricreano con una placida commozione di riverenza, e con un senso giocondo di simpatia: ora, quanto più dopo tante immagini di dolore, dopo la contemplazione d'una moltiplice e fastidiosa perversità! Intorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole: chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente. (Q, XXII, 12)

Si può concludere la rassegna con un ultimo esempio relativo agli ultimi due capitoli, il XXXVII e il XXXVIII: qui le vicende, a scioglimento ormai avvenuto, sono accompagnate da un tono più disteso e si susseguono avvenimenti che coprono mesi interi. Lo stesso narratore dichiara di voler accelerare il racconto degli eventi, scrivendo che «Al lettore lo faremo passare noi tutto quel tempo [...]». Questi capitoli finali si potrebbero annoverare, quindi, tra le «pause di comodo» così come definite da De Micheli: la tensione narrativa

²² MANZONI, *I promessi sposi*, commento critico di L. RUSSO, p. 408.

²³ MARCHESE, *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 164.

si smorza, il tono scende, in preparazione a qualcosa che arriverà dopo, e che in questo caso è l'appendice storica della *Colonna infame*. In effetti,

nell'edizione 1840, Manzoni colloca la parola *Fine* non al termine dei *Promessi sposi*, ma al termine della *Colonna infame*: chiaro segnale che egli vuole che il lettore legga insieme e continuativamente le due opere [...], perché esse costituiscono un tutt'uno.²⁴

3.1.2 Per una «metrica del racconto»²⁵

Guardando ora più da vicino al passaggio tra un capitolo e l'altro, si possono osservare alcuni ulteriori elementi che contribuiscono a rendere l'opera varia e compatta allo stesso tempo, favorendo il mantenimento dell'attenzione di un eventuale ascoltatore e facilitando in lui, in modo più o meno volontario, il ricordo dell'opera nei vari livelli delle dimensioni narrativa e testuale²⁶.

In effetti, la suddivisione in capitoli è necessaria, in un romanzo lungo come i *Promessi sposi*, «per una comprensione globale dell'opera»²⁷; tuttavia, è importante anche che non sia controproducente per l'unità interna, ma che piuttosto collabori a rinforzarla:

Se la divisione in capitoli di un romanzo è una delle attese convenzionali del lettore, resta pur sempre [...] un notevole margine per organizzarla in maniera non convenzionale, secondo prospettive diversissime.²⁸

Analizzando i passaggi tra un capitolo e l'altro, è possibile osservare l'esito di «una riflessione specifica sulla funzione della cesura tra capitoli rispetto alla struttura complessiva del romanzo»²⁹. La divisione quindi non è arbitraria ma studiata, si

²⁴ PIERANTONIO FRARE, *Leggere I promessi sposi*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 26.

²⁵ L'espressione è utilizzata da DANIELA DELCORNO BRANCA in *Strutture narrative e scansione in capitoli tra «Fermo e Lucia» e «Promessi Sposi»*, in «Lettere Italiane», Firenze, Olschki, vol. 32, n°3 (lug-set 1980), pp. 314-350.

²⁶ A conferma del fatto che rimandi a distanza funzionali alla coesione si trovino a ogni livello del testo, è interessante l'osservazione di Giancarlo Alfano sul sistema delle illustrazioni. Benché, infatti, l'aspetto «visivo» esuli dal tema di questa ricerca, che si concentra piuttosto su quello «auditivo», esso concorre con quest'ultimo all'ottenimento di quella «armonia nella varietà» cui si fa riferimento in questo paragrafo: «Rispetto al flusso verbale, che scorre continuo innanzi agli occhi del lettore, le illustrazioni fungono da pausa, o inciampo, dirigendo la lettura e la stessa memorizzazione della vicenda. Atteggiamenti, fisionomie, abiti, posture si fissano nel ricordo di chi legge assurgendo a modulo memorabile, a frammento semanticamente significativo, che semmai fa sistema con altri frammenti. Era dunque fondamentale controllare da vicino le illustrazioni: perché se è vero che le vignette non possono che costituire un sistema autonomo dal punto di vista estetico e comunicativo, di conseguenza l'autore doveva assicurarsi che quel sistema fosse quanto più possibile coerente col senso complessivo del romanzo» (GIANCARLO ALFANO, *Il sistema delle illustrazioni*, p. 1269).

²⁷ DELCORNO BRANCA, *Strutture narrative e scansione in capitoli*, p. 317.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 325. Il saggio si sofferma infatti sull'elaborazione delle cesure tra i capitoli nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla Quarantana, mostrando come i cambiamenti siano motivati da esigenze di coesione e di continuità tra le parti, e anche dalla ricerca di una maggior efficacia sulla risposta riflessiva del lettore.

sovrappone al racconto ritmandolo e ordinandolo in modo simile a quanto fa la struttura metrica in un componimento poetico, alla ricerca di determinati effetti:

All'articolazione inerente all'intreccio si sovrappone così (per lo più senza coincidere, ma sempre in significativa tensione con essa) una partizione apparentemente di comodo che, al pari dell'altra, come è stato acutamente riconosciuto, tende a costituirsi come metrica del racconto.³⁰

Seguendo l'analisi di Daniela Delcorno Branca sul rimodellamento dei passaggi di capitolo tra il *Fermo* e la redazione definitiva, per prima cosa emerge il venir meno di quasi tutte le cesure "a effetto"; anche la divisione tra un blocco narrativo e l'altro spesso, nei *Promessi sposi*, non coincide più con la cesura tra due capitoli, ma viene spostata di qualche paragrafo in avanti (quasi a creare un *enjambement narrativo*, volendo adottare un termine adeguato al concetto di «metrica del racconto» adottato qui). Inoltre, in molti casi vengono aggiunti elementi forici tra le conclusioni e gli *incipit* di capitoli consecutivi, rendendo le cesure meno incisive. Delcorno Branca conclude che

Parallelamente alla rinuncia al taglio di capitolo ad effetto, con forte carica emotiva, chiaramente emerge e si precisa l'adesione a una cesura che sia ora pausa di riflessione, ora messa a fuoco del racconto, sempre comunque intimamente legata ai temi di fondo del romanzo e per lo più stilisticamente rilevata. [...] Alla facile presa emozionale si contrappone il forte impegno etico-civile [...] di uno scrittore [...] teso a sviluppare in se stesso e nei lettori una più profonda e più vera emozione, fatta di capacità di giudizio e insieme di comprensione della debolezza umana.³¹

Partendo da queste intuizioni e provando a scorrere i passaggi tra un capitolo e l'altro, si possono individuare, in effetti, diverse modalità di attuazione dell'*enjambement narrativo* di cui sopra, ovvero di "ricucitura" delle cesure, riconducibili ad altrettante funzioni:

- 1) *prolessi (anticipazione)* in chiusura, funzionale a creare aspettativa nel lettore alla fine di un capitolo anticipando ciò che verrà raccontato poi: può essere affidata implicitamente alle parole di un personaggio, oppure, più spesso, può essere contenuta in un intervento diretto del narratore (vedi n° 4);
- 2) *riprese anaforiche* in apertura, che riconnettono l'*incipit* di un capitolo alla chiusa del precedente per rinfrescare la memoria del lettore: si trovano sia quando la scena narrata nel capitolo precedente ha una *chiusura netta*, sia quando resta "in sospeso" (vedi n° 3);
- 3) *scena sospesa* a cavallo tra due capitoli per creare aspettativa in chi legge;

³⁰ *Ivi*, p. 317.

³¹ *Ivi*, p. 350.

4) *interventi del narratore* in apertura o in chiusura, funzionali a smorzare i toni del racconto per concedere una pausa all'attenzione del lettore e suscitare in lui una riflessione, e/o ad anticipare ciò che verrà raccontato poi (vedi n° 1), creando anche un effetto di *suspense*.

Di seguito si cercherà di proporre qualche esempio dell'adozione di queste modalità, spesso combinate tra loro, nei passaggi tra alcuni dei capitoli del romanzo.

3.1.2.1 Capitoli 1-10: la prima macrosezione e la digressione su Gertrude

Cominciando dalla prima macrosezione, i capitoli dal I all'VIII (che sconfina, in realtà, all'inizio del IX), risultano ben collegati in un blocco compatto. Innanzitutto, ciascuno inizia nello stesso luogo dove il precedente finisce, e l'intera macrosezione comincia e si chiude con una visuale del lago e del paesaggio circostante:

capitolo:	ambientazione iniziale:	ambientazione finale:
I	<i>Lago e Adda</i>	Canonica
II	Canonica	Casa Mondella
III	Casa Mondella	Casa Mondella
IV	[digressione su padre Cristoforo]	Casa Mondella
V	Casa Mondella	Palazzotto
VI	Palazzotto	Casa Mondella
VII	Casa Mondella	Canonica
VIII	Canonica	<i>Lago e Adda</i>

Ogni cesura, poi, è costruita su una delle strategie viste sopra o su una loro combinazione, risultando, così, attenuata e consentendo a chi legge o ascolta di riprendere il filo della storia senza fatica anche dopo averla interrotta alla fine di un capitolo. Ecco, partendo dai primi due capitoli, alcuni esempi.

Così dicendo prese il lume, e, brontolando sempre: «una piccola bagattella! a un galantuomo par mio! e domani com'andrà?» e altre simili lamentazioni, s'avviò per salire in camera. Giunto su la soglia, si voltò indietro verso Perpetua, mise il dito sulla bocca, disse, con tono lento e solenne: «per amor del cielo!» e disparve. (Q, I, 78)

Si racconta che il principe di Condè dormì profondamente la notte avanti la giornata di Rocroi: ma, in primo luogo, era molto affaticato; secondariamente aveva già date tutte le disposizioni necessarie, e stabilito ciò che dovesse fare, la mattina. Don Abbondio in vece non sapeva altro ancora se non che l'indomani sarebbe giorno di battaglia; quindi una gran parte della notte fu spesa in consulte angosciose. (Q, II, 1)

Come si può notare, il I capitolo si chiude, in modo teatrale, proprio in corrispondenza della fine della scena narrata; l'*incipit* del II mostra, invece, alcuni richiami anaforici, a partire dalle immagini offerte dal narratore sul principe di Condé. Esse, infatti,

Contribuiscono alla continuità narrativa del romanzo, giacché al lettore viene sottoposta una sequenza che passa dalla vignetta in cui don Abbondio è raffigurato dall'esterno mentre s'incammina verso la stanza da letto alla "visione con" il personaggio [...].³²

Ritroviamo quindi don Abbondio che si chiede come andrà di lì a poco il confronto con Renzo, lamentandosi e passando la notte a rimuginare. Qui, «l'indomani» richiama il «domani» del capitolo I, e anche le «consulte angosciose» della notte si collegano con le «lamentazioni» della sera precedente.

È interessante anche la disposizione delle cesure nei successivi capitoli III-IV, IV-V e VI-VII, che creano una rete di richiami tra chiusure e *incipit* anche a distanza, rendendo più compatta la narrazione. Il terzo capitolo si conclude con la chiusura della scena a casa di Lucia, sul far della sera: nelle parole della giovane è contenuta un'anticipazione sull'incontro dell'indomani con padre Cristoforo. Poi, proprio in chiusura, il narratore inserisce un veloce intervento che chiude la scena e la stacca dal successivo capitolo biografico. Questo inizia, prima della descrizione del paesaggio e della digressione su Lodovico, con alcuni brevi ma puntuali richiami anaforici che lo collocano in continuità con il precedente: siamo all'alba, il buio che prima iniziava a scendere adesso non è ancora del tutto scomparso, sono passate pochissime ore; e il narratore ci ricorda che padre Cristoforo sta uscendo per raggiungere casa Mondella, dov'è aspettato con apprensione.

Le donne consigliaron la pace, la pazienza, la prudenza. «Domani,» disse Lucia, «il padre Cristoforo verrà sicuramente; e vedrete che troverà qualche rimedio, di quelli che noi poveretti non sappiamo nemmeno immaginare.»

«Lo spero;» disse Renzo, «ma, in ogni caso, saprò farmi ragione, o farmela fare. A questo mondo c'è giustizia finalmente.»

Co' dolorosi discorsi, e con le andate e venute che si son riferite, quel giorno era passato; e cominciava a imbrunire.

[...] e lo sposo se n'andò, col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle strane parole: «a questo mondo c'è giustizia, finalmente!»

Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica. (Q, III, 60-62)

Il sole non era ancor tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico, per salire alla casetta dov'era aspettato. (Q, IV, 1)

Il capitolo IV si conclude con il recupero del piano della storia dopo la digressione biografica dedicata a Lodovico–padre Cristoforo, e il quinto riprende la narrazione esattamente da dove si era interrotta: il momento descritto è lo stesso, con il frate che si affaccia sulla porta di casa e con le donne che, lasciate le loro attività, lo accolgono.

Ma, intanto che noi siamo stati a raccontare i fatti del padre Cristoforo, è arrivato, s'è affacciato all'uscio; e le **Il qual padre Cristoforo si fermò ritto sulla soglia, e, appena ebbe data**

³² FRANCESCO DE CRISTOFARO, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. DE CRISTOFARO et al., pp. 116-117.

donne, lasciando il manico dell'aspo che facevan girare e stridere, si sono alzate, dicendo, a una voce: «oh padre Cristoforo! sia benedetto!» (Q, IV, 67)

un'occhiata alle donne, dovette accorgersi che i suoi presentimenti non eran falsi. (Q, V, 1)

Tra i due paragrafi cambia solo il punto di vista: nella prima rappresentazione della scena la visuale è quella delle donne, che sentono il rumore, vedono il frate sull'uscio e lo salutano; nella seconda il punto di vista è quello di padre Cristoforo, che, arrivato, le vede e ne comprende subito l'inquietudine. Il collegamento vero e proprio è il pronome «il qual», che, alla stregua di un nesso relativo latino, stabilisce un rapporto di subordinazione tra la frase conclusiva del capitolo IV e quella iniziale del V, attenuando decisamente la cesura. Un procedimento identico si trova anche tra i capitoli VI e VII: la scena del resto è simile, con il padre Cristoforo che arriva alla casetta di Agnese e Lucia.

La disputa durava tuttavia, e non pareva vicina a finire, quando un calpestio affrettato di sandali, e un rumore di tonaca sbattuta, somigliante a quello che fanno in una vela allentata i soffi ripetuti del vento, annunziarono il padre Cristoforo. Si chetarono tutti; e Agnese ebbe appena tempo di susurrare all'orecchio di Lucia: «*bada bene, ve', di non dirgli nulla.*» (Q, VI, 61)

Il padre Cristoforo arrivava nell'attitudine d'un buon capitano che, perduta, senza sua colpa, una battaglia importante, afflitto ma non scoraggiato, sopra pensiero ma non sbalordito, di corsa e non in fuga, si porta dove il bisogno lo chiede, a premunire i luoghi minacciati, a raccogliere le truppe, a dar nuovi ordini. (Q, VII, 1)

Il VI si conclude con il punto di vista di Lucia, Renzo e Agnese, che sentono arrivare il frate e si preparano ad accoglierlo. Come nel capitolo IV, la conclusione è affidata a una battuta, in questo caso di Agnese, che mette in guardia Lucia (nel IV era delle due donne insieme, e di altro tenore: «oh padre Cristoforo! sia benedetto!»); qui c'è anche un intervento anche del narratore, nel paragone tra la tonaca sbattuta e il rumore del vento contro la vela. Il capitolo VII, invece, riparte dallo stesso istante dell'arrivo del frate ma lo propone dal suo punto di vista, (comunque filtrato attraverso lo sguardo del narratore, che paragona padre Cristoforo a un capitano di battaglia).

Diverso è, invece, il caso della cesura tra il capitolo V e il VI, che sospende la scena del confronto tra padre Cristoforo e don Rodrigo:

Chiesta poi licenza agli ospiti, [don Rodrigo] s'avvicinò, in atto contegnoso, al frate, che s'era subito alzato con gli altri; gli disse: «eccomi a' suoi comandi»; e lo condusse in un'altra sala. (Q, V, 67)

«In che posso ubbidirla?» disse don Rodrigo, piantandosi in piedi nel mezzo della sala. Il suono delle parole era tale; ma il modo con cui eran proferite, voleva dir chiaramente, bada a chi sei davanti, pesa le parole, e sbrighiati. (Q, VI, 1)

Alla fine del quinto capitolo l'affermazione di don Rodrigo «eccomi a' suoi comandi» anticipa il suo porsi in atto di sfida, seppur con parole diverse e in forma di domanda,

nell'«in che posso ubbidirla?» che apre il capitolo VI. Anche della sala dove avverrà il confronto si parla già in chiusura del V, suscitando un effetto di *suspence*: qui è una sala generica («un'altra sala»), di cui si parla per la prima volta; nel VI è una sala di cui si è già parlato, è *quella* sala in particolare («nel mezzo della sala»), che si suppone il lettore abbia già presente. All'inizio del capitolo VI, dunque, i richiami anaforici e l'intervento del narratore servono a garantire continuità e anche a spingere il lettore alla riflessione sul significato delle parole e dell'atteggiamento di don Rodrigo:

Il lettore può attivare alcuni elementi del contesto a lui già noti (l'intreccio per come finora si è dipanato, il carattere dei due personaggi a confronto, i loro rapporti di ruolo) per fare delle supposizioni sul fatto che il significato letterale dell'enunciato possa non coincidere col suo senso effettivo. Inoltre, può cogliere un conflitto tra il contenuto proposizionale della frase di don Rodrigo e le informazioni extralinguistiche veicolate dal linguaggio del corpo: piantarsi nel mezzo della sala non trasmette la necessaria deferenza di chi si dispone a eseguire la volontà altrui. A questo punto viene in nostro soccorso il narratore, che con una digressione ci indirizza verso la corretta individuazione del senso.³³

Ancora diverso, infine, è il caso della cesura tra i capitoli VII e VIII, che merita di essere brevemente osservata, poiché la tecnica attuata qui si ripresenterà in modo significativo anche in altri punti del romanzo. Il capitolo VIII si apre con un cambio di ambientazione (dall'esterno all'interno della canonica) e di punti di vista: passiamo dalle peripezie dei protagonisti per il matrimonio a sorpresa a don Abbondio immerso nella sua lettura serale e osservato dal narratore. La connessione con il capitolo precedente, che permette di ricucire le fila della situazione, è affidata all'azione di Perpetua: il lettore l'ha lasciata, alla fine del capitolo VII, dietro la finestra appena richiusa e in atto di annunciare a don Abbondio la visita di Tonio e Gervaso; la ritrova mentre entra nella stanza del curato con la notizia da riportare, riuscendo quindi a collocare l'immagine di don Abbondio lettore nel flusso delle vicende.

«No, no, aspettate un momento: torno con la risposta.» Così dicendo, richiuse la finestra. A questo punto, Agnese si staccò dai promessi, e, detto sottovoce a Lucia: «coraggio; è un momento; è come farsi cavar un dente,» si riunì ai due fratelli, davanti all'uscio; e si mise a ciarlare con Tonio, in maniera che Perpetua, venendo ad aprire, dovesse credere che si fosse abbattuta lì a caso, e che Tonio l'avesse trattenuta un momento. (Q, VII, 84-85)

Carneade! Chi era costui? – ruminava tra se don Abbondio seduto sul suo seggiolone, in una stanza del piano superiore, con un libricciolo aperto davanti, quando Perpetua entrò a portargli *l'imbasciata*. – Carneade! questo nome mi par bene d'averlo letto o sentito; doveva essere un uomo di studio, un letteratone del tempo antico: è un nome di quelli; ma chi diavolo era costui? – Tanto il pover'uomo era lontano da prevedere che burrasca gli si addensasse sul capo! [...] Ma, dopo Archimede, l'oratore chiamava a paragone anche Carneade: e lì il lettore era rimasto arrenato. *In quel momento entrò Perpetua ad annunziar la visita di Tonio.* (Q, VIII, 1-3)

³³ MASSIMO PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, pp. 27-28.

I capitoli IX e X sono quelli che separano il primo grande blocco narrativo dal secondo. Il rischio di cesure troppo nette, che avrebbero potuto isolarli dal corpo del romanzo, è scongiurato da due scelte strutturali:

1. la conclusione vera e propria del blocco precedente “sconfina” nelle prime pagine del capitolo IX, dove l’azione prosegue in perfetta continuità con l’ultima frase dell’VIII, con la barca che si avvicina alla riva e quindi approda:

Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini, *mentre la barca gli andava avvicinando alla riva destra dell’Adda.* (Q, VIII, 99)

L’urtar che fece la barca contro la proda, scosse Lucia, la quale, dopo aver asciugate in segreto le lacrime, alzò la testa, come se si svegliasse. (Q, IX, 1)

2. nelle ultime pagine del capitolo X il narratore anticipa che si sta per compiere un salto indietro nel tempo della storia fino alla notte degli imbrogli (lo farà con un’analessi) per riprendere il punto di vista di don Rodrigo (annunciato con una lunga perifrasi: «un uomo troppo premuroso...»). In apertura del capitolo XI, quindi, si fa direttamente riferimento a «*quella scompigliata notte*», considerando che chi legge abbia già riportato la mente a quel momento grazie all’anticipazione precedente: in questo modo la cesura è attenuata.

La madre e la figlia si rallegravano insieme d’aver trovato così presto un asilo sicuro e onorato. Avrebbero anche avuto molto piacere di rimanervi ignorate da ogni persona; ma la cosa non era facile in un monastero: tanto più che *c’era un uomo troppo premuroso d’aver notizie d’una di loro, e nell’animo del quale, alla passione e alla picca di prima s’era aggiunta anche la stizza d’essere stato prevenuto e deluso. E noi, lasciando le donne nel loro ricovero, torneremo al palazzotto di costui, nell’ora in cui stava attendendo l’esito della sua scellerata spedizione.* (Q, X, 95)

Come un branco di segugi, dopo aver inseguita invano una lepore, tornano mortificati verso il padrone, co’ musi bassi, e con le code ciondoloni, così in quella scompigliata notte, tornavano i bravi al palazzotto di don Rodrigo. (Q, XI, 1)

3.1.2.2 Capitoli 11-19: la seconda macrosezione e la prima “pausa narrativa”

I capitoli dall’XI al XIII sono ricchi di spostamenti spazio-temporali e di cambi di punti di vista, che, pur non coincidendo sempre con le cesure, risultano comunque connessi in modo solido. Nel capitolo XI, dopo aver ricondotto il lettore alla notte degli imbrogli e al punto di vista di don Rodrigo, il narratore raggiunge Renzo nel suo cammino verso Milano.

Ma (come vanno alle volte le cose di questo mondo!) intanto che colui pensava al dottore, come all’uomo più abile a servirlo in questo, *un altr’uomo, l’uomo che nessuno*

s'immaginerebbe, Renzo medesimo, per dirla, lavorava di cuore a servirlo, in un modo più certo e più spedito di tutti quelli che il dottore avrebbe mai saputi trovare.

Ho visto più volte un caro fanciullo [...].

Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista.

Dopo la separazione dolorosa che abbiam raccontata, camminava Renzo da Monza verso Milano, in quello stato d'animo che ognuno può immaginarsi facilmente. Abbandonar la casa, tralasciare il mestiere, e quel ch'era più di tutto, allontanarsi da Lucia, trovarsi sur una strada, senza saper dove anderebbe a posarsi; *e tutto per causa di quel birbone!* (Q, XI, 48-50)

Questo passaggio non coincide con una cesura, appunto, ma è utilizzata una tecnica analoga a quella già vista a cavallo dei capitoli X e XI: anche qui c'è «un altr'uomo», Renzo stesso in effetti, che agisce contemporaneamente a «quel birbone» di don Rodrigo, e il narratore non manca di sottolineare l'interdipendenza tra le azioni dell'uno e dell'altro. La metafora proposta a questo punto riflette l'impossibilità di rendere nello stesso momento fatti e azioni avvenuti su più fronti e per mano di diversi personaggi: l'unica modalità possibile per mostrare l'incastro delle diverse vicende è l'alterazione del tempo della storia, grazie all'analessi in questo caso. Si anticipa quindi al lettore che si sta per compiere un nuovo salto all'indietro nel tempo per ritrovare il protagonista nel suo viaggio.

Il capitolo XI si conclude con un altro intervento anticipatorio del narratore, e il successivo si apre con alcune riprese anaforiche: l'uso del dimostrativo «quello» riferito all'anno di cui si sta parlando, e l'esplicito collegamento tra «la messe del 1628», fatto della grande storia, e i fatti della «nostra storia», ambientata in questo stesso anno.

Il vortice attrasse lo spettatore. – Andiamo a vedere, - disse tra sé; tirò fuori il suo mezzo pane, e sbocconcellando, si mosse verso quella parte. *Intanto che s'incammina, noi racconteremo, più brevemente che sia possibile, le cagioni e il principio di quello sconvolgimento.* (Q, XI, 73)

Era quello il second'anno di raccolta scarsa. Nell'antecedente, le provvisioni rimaste degli anni addietro avevan supplito, fino a un certo segno, al difetto; e la popolazione era giunta, non satolla né affamata, ma, certo, affatto sprovvista, alla messe del 1628, nel quale siamo con la nostra storia. (Q, XII, 1)

Conclusa la digressione, ma non il capitolo, il narratore ci riporta sul piano del racconto, inserendo Renzo e le sue azioni all'interno degli avvenimenti storici, per mostrarceli dal suo punto di vista: inizia qui la vera sovrapposizione tra i fatti della grande storia e quelli della storia dei personaggi, che d'ora in avanti continuerà, sempre più marcata, fino agli eventi della peste. Qui, per connettere i due piani della storia, viene adottata la stessa strategia dei richiami anaforici usata anche per le cesure tra capitoli:

A questo punto eran le cose, quando Renzo, avendo ormai sgranocchiato il suo pane, veniva avanti per il borgo di porta orientale, e s'avviava, senza saperlo, proprio al luogo centrale del tumulto. Andava, ora lesto, ora ritardato dalla folla; e andando, guardava e stava in orecchi,

per ricavar da quel ronzio confuso di discorsi qualche notizia più positiva dello stato delle cose. Ed ecco a un di presso le parole che gli riuscì di rilevare in tutta la strada che fece. (Q, XII, 35)

Un altro passaggio interessante è quello dal capitolo XII al XIII: il primo si conclude con «la turba» che «si move, tutta insieme, verso la strada dov'era la casa nominata in un così cattivo punto» (quella del vicario di provvisione); l'incipit del secondo, invece, proietta il lettore direttamente all'interno della casa stessa. Il passaggio da un ambiente all'altro e lo spostamento del punto di vista (da quello di Renzo/della folla a quello del vicario) rendono più forte la cesura, ma il complemento di tempo «in quel momento», colloca la scena di apertura del capitolo XIII in perfetta continuità temporale con quella conclusiva del XII, attenuando lo stacco; anche il richiamo anaforico a «*quella burrasca*» contribuisce allo stesso obiettivo.

«Dal vicario! dal vicario!» è il solo grido che si possa sentire. La turba si move, tutta insieme, verso la strada dov'era la casa nominata in un così cattivo punto. (Q, XII, 53)

Lo sventurato vicario stava, *in quel momento*, facendo un chilo agro e stentato d'un desinare biascicato senza appetito, e senza pan fresco; e attendeva, con gran sospensione, come avesse a finire *quella burrasca*, lontano però dal sospettar che dovesse cader così spaventosamente addosso a lui. (Q, XIII, 1)

Questa cesura ricorda quella già vista tra i capitoli VII e VIII, dove il narratore lascia i suoi personaggi all'esterno della casa di don Abbondio, mentre stanno per invaderla tentando il matrimonio a sorpresa, e si sposta all'interno, mostrando il curato ignaro di ciò che sta per succedere. Anche lì c'era un'espressione temporale (la subordinata introdotta da «quando») a collegare anaforicamente la scena con il piano del capitolo precedente. Inoltre, gli incipit dell'VIII e del XIII sono accomunati dall'immagine della bufera/burrasca che sta per abbattersi sui due deboli uomini, uno «povero» e l'altro «sventurato»:

Carneade! Chi era costui? – ruminava tra se don Abbondio seduto sul suo seggiolone, in una stanza del piano superiore, con un libricciolo aperto davanti, **quando Perpetua entrò a portargli l'imbasciata.** – Carneade! questo nome mi par bene d'averlo letto o sentito; doveva essere un uomo di studio, un letteratone del tempo antico: è un nome di quelli; ma chi diavolo era costui? – *Tanto il pover'uomo era lontano da prevedere che burrasca gli si addensasse sul capo!* (Q, VIII, 1)

Lo sventurato vicario stava, **in quel momento**, facendo un chilo agro e stentato d'un desinare biascicato senza appetito, e senza pan fresco; e attendeva, con gran sospensione, come avesse a finire *quella burrasca*, lontano però dal sospettar che dovesse cader così spaventosamente addosso a lui. (Q, XIII, 1)

I capitoli che seguono, dal XIV al XVII, costituiscono invece una sezione narrativa divisa in capitoli per necessità, ma che riesce a mantenersi comunque piuttosto densa e compatta per via dell'intensità delle vicende narrate. Tutti e tre i passaggi di questo blocco si

costruiscono su una scena sospesa, che si interrompe alla fine del primo capitolo e prosegue nel secondo. In particolare, nel passaggio tra il XIV e il XV e tra il XV e il XVI, la situazione procede in continuità, ma avviene uno spostamento del punto di vista (da Renzo all'oste nel primo caso, dal notaio a Renzo nel secondo), mentre tra il XVI e il XVII la scena prosegue sempre dal punto di vista di Renzo:

Renzo, ora dava segno d'avverselo per male, ora prendeva la cosa in ischerzo, ora, senza badare a tutte quelle voci, parlava di tutt'altro, ora rispondeva, ora interrogava; sempre a salti, e fuor di proposito. Per buona sorte, in quel vaneggiamento, gli era però rimasta come un'attenzione istintiva a scansare i nomi delle persone; dimodoché anche quello che doveva esser più altamente fitto nella sua memoria, non fu proferito: ché troppo ci dispiacerebbe se quel nome, per il quale anche noi sentiamo un po' d'affetto e di riverenza, fosse stato strascinato per quelle boccacce, fosse divenuto trastullo di quelle lingue sciagurate. (Q, XIV, 60)

L'oste, vedendo che il gioco andava in lungo, s'era accostato a Renzo; e pregando, con buona grazia, quegli altri che lo lasciassero stare, l'andava scotendo per un braccio, e cercava di fargli intendere e di persuaderlo che andasse a dormire. (Q, XV, 1)

«Uh corvaccio!» rispose **colui** [il notaio]. «Corvaccio! corvaccio!» risonò all'intorno. Alle grida s'aggiunsero gli urtoni; di maniera che, in poco tempo, parte con le gambe proprie, parte con le gomita altrui, ottenne ciò che più gli premeva in quel momento, d'esser fuori di quel serra serra. (Q, XV, 64)

«Scappa, scappa, galantuomo: lì c'è un convento, ecco là una chiesa; di qui, di là,» si grida **a Renzo** da ogni parte. In quanto allo scappare, pensate se aveva bisogno di consigli. Fin dal primo momento che gli era balenato in mente una speranza d'uscir da quell'unghie, aveva cominciato a fare i suoi conti, e stabilito, se questo gli riusciva, d'andare senza fermarsi, fin che non fosse fuori, non solo della città, ma del ducato. (Q, XVI, 1)

Renzo colse l'occasione, chiamò l'oste con un cenno, gli chiese il conto, lo saldò senza tirare, quantunque l'acque fossero molto basse; e, senza far altri discorsi, andò diritto all'uscio, passò la soglia, e, a guida della Provvidenza, s'incamminò dalla parte opposta a quella per cui era venuto. (Q, XVI, 61)

Basta spesso una voglia, per non lasciar ben avere un uomo; pensate poi due alla volta, l'una in guerra coll'altra. Il povero **Renzo** n'aveva, da molte ore, due tali in corpo, come sapete: la voglia di correre, e quella di star nascosto: e le sciagurate parole del mercante gli avevano accresciuta oltremodo l'una e l'altra a un colpo. (Q, XVII, 1)

Si può notare anche che in tutti e tre i passaggi è collocato un intervento del narratore, più o meno lungo, volto a smorzare la tensione narrativa per qualche momento. Inoltre, entrambi gli espedienti (gli spostamenti del punto di vista e gli interventi del narratore) possono servire anche ad aiutare il lettore a prendere le distanze da un comportamento non encomiabile come quello di Renzo in questi capitoli, senza immedesimarsi troppo in lui; al tempo stesso, mostrare i dubbi comportamenti degli individui che circondano Renzo serve anche a evitargli una condanna troppo severa.

Arrivando alla conclusione del capitolo XVII, che chiude anche la macrosequenza narrativa, torna la strategia della prolessi che si è già incontrata. Poi, il complemento di tempo che apre il capitolo XVIII, con il doppio dimostrativo «*quello stesso giorno*», colloca la narrazione in continuità.

Tutto in fatti andò bene, e tanto a seconda delle promesse di Bortolo, che crediamo inutile di farne particolar relazione. E fu veramente provvidenza; *perché la roba e i quattrini che Renzo aveva lasciati in casa, vedremo or ora quanto fosse da farci assegnamento.* (Q, XVII, 60)

Quello stesso giorno, 13 di novembre, arriva un espresso al signor podestà di Lecco, e gli presenta un dispaccio del signor capitano di giustizia, contenente un ordine di fare ogni possibile e più opportuna inquisizione, per iscoprire se un certo giovine nominato Lorenzo Tramaglino, filatore di seta, [...]. (Q, XVIII, 1)

Qui inizia una coppia di capitoli in cui, come si è già visto, il narratore “fa il punto” sulle vicende per preparare la macrosezione successiva. Anche in questo caso, come per il capitolo XI, viene adottata la tecnica della doppia analepsi: dopo aver raccontato di don Rodrigo e della sua decisione di rivolgersi all’innominato, il narratore salta all’indietro nel tempo per aggiornare il lettore sulle vicende di Lucia e Agnese a Monza, arrivando al ritorno di quest’ultima al paese; poi, con un ulteriore *flashback* racconta la dinamica del trasferimento di padre Cristoforo a Rimini partendo dal colloquio tra Attilio e il conte zio. Concluso il colloquio e incamminatosi il frate, il narratore torna al punto da cui era partito (don Rodrigo che riflette se chiedere o no aiuto all’innominato) aprendo il paragrafo con «abbiamo detto che don Rodrigo...». Il capitolo XIX si conclude, quindi, con il signorotto che si avvia «al castello dell’innominato»; la stessa espressione, «Il castello dell’innominato...», è ripresa in apertura del capitolo successivo, che inizia proprio con la descrizione del castellaccio.

3.1.2.3 Capitoli 20-27: la terza macrosezione e la seconda “pausa narrativa”

Inizia qui, con il capitolo XX, la terza macrosezione del romanzo, dove l’incastro delle vicende narrate si fa più complesso e dove il tempo del racconto subisce più frequentemente rallentamenti e accelerazioni. La suddivisione dei capitoli e le cesure si dispongono su una rete di richiami forici più fitta, da un lato riflettendo la maggior complessità narrativa, dall’altro contribuendo a rendere più salde la coesione e la continuità delle vicende.

Innanzitutto si nota, a partire dalle cesure, un legame tra i capitoli dal XX al XXII, prima dell’introduzione del personaggio di Federigo Borromeo. Tra il capitolo XX e il XXI non c’è una vera e propria chiusura di scena: la narrazione si sposta dall’interno all’esterno del

castello, ma l'episodio è lo stesso, con l'arrivo della carrozza di Lucia e l'innominato che la attende. L'elemento di raccordo è dato dalla vecchia, che si sposta da un ambiente all'altro per «ubbidire e comandare», in continuità con la lunga serie di imperativi impostale dal padrone.

«Fa allestir subito una bussola, entraci, e fatti portare alla Malanotte. Subito subito; che tu ci arrivi prima di quella carrozza: già la viene avanti col passo della morte. In quella carrozza c'è... ci dev'essere... una giovine. Se c'è, di al Nibbio, in mio nome, che la metta nella bussola, e lui venga su subito da me. Tu starai nella bussola, con quella... giovine; e quando sarete quassù, la condurrà nella tua camera. Se ti domanda dove la meni, di chi è il castello, guarda di non...»

«Oh!» disse la vecchia.

«Ma,» continuò l'innominato, «falle coraggio.»

«Cosa le devo dire?»

«Cosa le devi dire? Falle coraggio, ti dico. Tu sei venuta a codesta età, senza sapere come si fa coraggio a una creatura, quando si vuole! Hai tu mai sentito affanno di cuore? Hai tu mai avuto paura? Non sai le parole che fanno piacere in que' momenti? Dille di quelle parole: trovale, alla malora. Va'.»

E partita che fu, si fermò alquanto alla finestra, con gli occhi fissi a quella carrozza, che già appariva più grande di molto; poi gli alzò al sole, che in quel momento si nascondeva dietro la montagna; poi guardò le nuvole sparse al di sopra, che di bruno si fecero, quasi a un tratto, di fuoco. Si ritirò, chiuse la finestra, e si mise a camminare innanzi e indietro per la stanza, con un passo di viaggiatore frettoloso. (Q, XX, 50-52)

La vecchia era corsa a ubbidire e a comandare, con l'autorità di quel nome che, da chiunque fosse pronunciato in quel luogo, li faceva spicciar tutti; perché a nessuno veniva in testa che ci fosse uno tanto ardito da servirsene falsamente. Si trovò infatti alla Malanotte un po' prima che la carrozza ci arrivasse; e vistala venire, uscì di bussola, fece segno al cocchiere che fermasse, s'avvicinò allo sportello; e al Nibbio, che mise il capo fuori, referì sottovoce gli ordini del padrone. (Q, XXI, 1)

Allo stesso modo, anche il capitolo XXI si chiude a cavallo della scena, con l'innominato che invia il suo bravo fuori del castello, e il XXII riprende la narrazione ritraendo il bravo che torna «poco dopo» a informare il padrone:

Saltò fuori da quel covile di pruni; e vestitosi a mezzo, corse a aprire una finestra, e guardò. Le montagne eran mezze velate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola cenerognola [...].

— Che diavolo hanno costoro? che c'è d'allegro in questo maledetto paese? dove va tutta quella canaglia? — *E data una voce a un bravo fidato che dormiva in una stanza accanto, gli domandò qual fosse la cagione di quel movimento. Quello, che ne sapeva quanto lui, rispose che andrebbe subito a informarsene.* Il signore rimase appoggiato alla finestra, tutto intento al mobile spettacolo. [...] Guardava, guardava; e gli cresceva in cuore una più che curiosità di saper cosa mai potesse comunicare un trasporto uguale a tanta gente diversa. (Q, XXI, 59-61)

Poco dopo, il bravo venne a riferire che, il giorno avanti, il cardinal Federigo Borromeo, arcivescovo di Milano, era arrivato a ***, e ci starebbe tutto quel giorno; e che la nuova sparsa la sera di quest'arrivo ne' paesi d'intorno aveva invogliati tutti d'andare a veder quell'uomo; e si scampanava più per allegria, che per avvertir la gente. (Q, XXII, 1)

A questo punto risulta evidente anche un parallelismo tra la chiusura del capitolo XX e quella del XXI, che condividono l'immagine dell'innominato alla finestra. In entrambe le scene l'uomo guarda verso la valle: la carrozza con Lucia, prima, e la gente, poi, provocano in lui sgomento e curiosità. In tutti e due gli episodi, inoltre, l'innominato guarda il cielo: la prima volta vede il tramonto, la seconda l'aurora. Come è stato descritto anche da Delcorno Branca, la differenza tra le due chiusure, in mezzo alle quali avviene il cruciale incontro tra l'innominato e Lucia con la notte turbolenta che ne consegue, sta nella disposizione d'animo del personaggio:

Ancora, il XX e il XXI si chiudono con l'immagine dell'Innominato alla finestra, non senza significative opposizioni fra il tramonto e l'alba, il chiudersi in una solitudine inquieta e il proiettarsi verso uno spettacolo esterno con una curiosità che è già il germe di una risoluzione.³⁴

La digressione sul cardinale che si incontra poco oltre fa da spartiacque tra i capitoli XX e XXI e quelli dal XXIII al XXV, ovvero tra il *pre* e il *post* conversione dell'innominato, evento che si compie a pieno in effetti solo grazie all'intervento del cardinale stesso. Tuttavia, come si è visto, la digressione non è isolata in modo netto dal precedente capitolo, ma la conclusione della scena narrata alla fine del XXI è spostata leggermente in avanti (in modo simile, ad esempio, a quanto accade con l'inizio della storia di Gertrude nel capitolo IX). Solo a capitolo già cominciato il narratore introduce la digressione, con un'anticipazione simile a quelle già viste:

A questo punto della nostra storia, noi non possiamo far a meno di non fermarci qualche poco [...]. *Intorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole*: chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, *salti addirittura al capitolo seguente*. (Q, XXII, 12)

Alla medesima tecnica anticipatoria risponde anche la conclusione della digressione, poi, che questa volta coincide con la chiusura del capitolo:

<p><i>Sicchè sarà meglio che riprendiamo il filo della storia, e che, in vece di cicalar più a lungo intorno a quest'uomo, andiamo a vederlo in azione, con la guida del nostro autore.</i> (Q, XXII, 47)</p>	<p>Il cardinal Federigo, intanto che aspettava l'ora d'andar in chiesa a celebrar gli ufizi divini, stava studiando, com'era solito di fare in tutti i ritagli di tempo; <u>quando entrò il cappellano crocifero, con un viso alterato.</u> (Q, XXIII, 1)</p>
---	---

Il capitolo XXIII riprende le fila dell'azione da dove erano state lasciate, nel momento in cui il cappellano crocifero «andò a malincorpo a far l'imbasciata, nella stanza vicina, dove

³⁴ DELCORNO BRANCA, *Strutture narrative e scansione in capitoli*, p. 335.

si trovava il cardinale»: in modo analogo al capitolo VIII (con Perpetua che entrava nella stanza di don Abbondio «a portargli», anche in quel caso, «l'imbasciata»), la scena passa da un ambiente all'altro e viene ricollocata sul piano temporale dalla subordinata introdotta da «quando».

Il passaggio tra i capitoli VII e VIII è poi richiamato anche, come quello tra il XII e il XIII, nella cesura tra il XXIII e il XXIV: il primo capitolo di ogni coppia, infatti, termina con un gruppo di personaggi che si accinge a entrare in una casa o in una stanza (qui sono l'innominato, don Abbondio e la moglie del sarto; nel VII erano Agnese, Tonio, Gervaso, Renzo e Lucia; nel XII era la «turba») e il secondo comincia con il ritratto del personaggio che si trova all'interno (Lucia ora, il vicario di provvisione prima, e prima ancora don Abbondio):

L'innominato legò anche quella, e detto al lettighiero che stesse lì a aspettare, si levò una chiave di tasca, aprì l'uscio, entrò, fece entrare il curato e la donna, *s'avviò davanti a loro alla scaletta; e tutt'e tre salirono in silenzio.* (Q, XXIII, 73)

Lucia s'era risentita da poco tempo; e di quel tempo una parte aveva penato a svegliarsi affatto, a separar le torbide visioni del sonno dalle memorie e dall'immagini di quella realtà troppo somigliante a una funesta visione d'inferno. (Q, XXIV, 1)

Alla fine del capitolo XXIV il narratore ricorda che ciò che abbiamo letto si è compiuto nell'arco di una sola giornata, restituendo al lettore un'idea più chiara dello scorrere del tempo della storia. Con questo intervento chiude la sezione di Lucia e dell'innominato, dando a intendere al tempo stesso che gli avvenimenti non si concludono certo qui, e che anzi, ne verranno ancora molti, appartenenti o meno allo stesso arco temporale:

*Così terminò quella giornata, tanto celebre ancora quando scriveva il nostro anonimo; e ora, se non era lui, non se ne saprebbe nulla, almeno de' particolari; [...] E chi sa se, nella valle stessa, chi avesse voglia di cercarla, e l'abilità di trovarla, sarà rimasta qualche stracca e confusa tradizione del fatto? *Son nate tante cose da quel tempo in poi!* (Q, XXIV, 96)*

Il giorno seguente, nel paesetto di Lucia e in tutto il territorio di Lecco, non si parlava che di lei, dell'innominato, dell'arcivescovo e d'un altro tale, che, quantunque gli piacesse molto d'andar per le bocche degli uomini, n'avrebbe, in quella congiuntura, fatto volentieri di meno: vogliam dire il signor don Rodrigo. (Q, XXV, 1)

L'indicazione temporale «il giorno seguente» che apre il capitolo XXV lo collega con i fatti appena narrati. Da qui in poi, però, il tempo del racconto inizia ad accelerare: si farà nuovamente il punto sulle vicende accadute e si prepareranno le successive; nel primo paragrafo, ad esempio, si torna a parlare di don Rodrigo, introdotto, prima di essere esplicitamente nominato, con l'espedito già incontrato della perifrasi («un altro tale,

che...»). La narrazione rallenta di nuovo con il colloquio tra don Abbondio e il cardinale, sospeso alla fine del capitolo XXV («E tacque in atto di chi aspetta») e poi ripreso nel passaggio al XXVI («a una siffatta domanda...»).

La seconda parte del capitolo XXVI e il XXVII sono, poi, strettamente connessi tra loro:

Non si creda però che don Gonzalo, un signore di quella sorte, l'avesse proprio davvero col povero filatore di montagna; che informato forse del poco rispetto usato, e delle cattive parole dette da colui al suo re moro incatenato per la gola, volesse fargliela pagare; o che lo credesse un soggetto tanto pericoloso, da perseguitarlo anche fuggitivo, da non lasciarlo vivere anche lontano, come il senato romano con Annibale. Don Gonzalo aveva troppe e troppo gran cose in testa, per darsi tanto pensiero de' fatti di Renzo; e se parve che se ne desse, nacque da un concorso singolare di circostanze, per cui il poveraccio, senza volerlo, e senza saperlo né allora né mai, si trovò, con un sottilissimo e invisibile filo, attaccato a quelle troppe e troppo gran cose. (Q, XXVI, 64)

Già più d'una volta c'è occorso di far menzione della guerra che allora bolliva, per la successione agli stati del duca Vincenzo Gonzaga, secondo di quel nome; ma c'è occorso sempre in momenti di gran fretta: sicché non abbiám mai potuto darne più che un cenno alla sfuggita. **Ora però, all'intelligenza del nostro racconto si richiede proprio d'averne qualche notizia più particolare. Son cose che chi conosce la storia le deve sapere; ma siccome, per un giusto sentimento di noi medesimi, dobbiam supporre che quest'opera non possa esser letta se non da ignoranti, non sarà male che ne diciamo qui quanto basti per infarinarne chi n'avesse bisogno.**

[...] *In questi frangenti* [don Gonzalo] ricevette la nuova della sedizione di Milano, e ci accorse in persona.

Qui, nel ragguaglio che gli si diede, fu fatta anche menzione della fuga ribelle e clamorosa di Renzo, de' fatti veri e supposti ch'erano stati cagione del suo arresto [...]. (Q, XXVII, 1, 9-10)

Per prima cosa, nel passaggio tra i due si può riconoscere il procedimento della prolessi già visto: in conclusione del XXVI si accenna al fatto che le vicende di Renzo sono connesse alle «troppe e troppo gran cose» che affliggono don Gonzalo, senza dire ancora di quali fatti si tratti; poi, in apertura del XXVII, si informa subito il lettore che si tratta della «guerra per la successione agli stati», e si dice che in effetti se ne è già fatta menzione più indietro. Qui, però, con una sorta di “anticipazione dell’anticipazione”, il narratore spiega che, per la comprensione di chi legge, è necessario parlare più approfonditamente di quegli stessi fatti, anticipando così l’argomento del paragrafo seguente. A questo punto la narrazione prosegue con un ragguaglio sulla guerra, per poi riconnettersi al legame particolare tra don Gonzalo e il destino di Renzo.

Inoltre, come sottolinea anche Delcorno Branca, sempre sul legame tra questi due capitoli si può osservare che

la fine del XXVI – è stato giustamente notato³⁵ – con l’incontro assurdo tra don Gonzalo e Renzo legati da «un sottilissimo e invisibile filo» è parallela all’epilogo del XXVII con la similitudine del turbine vasto che colpisce anche gli infimi «secondo la scala del mondo».³⁶

E in effetti, confrontando la chiusura del capitolo XXVII con quella del XXVI riportata sopra, emergono il parallelismo e il crescendo del legame tra grande e piccola storia, che, come si è già detto, d’ora in avanti sarà sempre più intenso e coinvolgerà inevitabilmente l’intero sistema dei personaggi e delle vicende:

Fino all’autunno del seguente anno 1629, rimasero tutti, chi per volontà, chi per forza, nello stato a un di presso in cui gli abbiam lasciati, senza che ad alcuno accadesse, né che alcun altro potesse far cosa degna d’esser riferita. Venne l’autunno, in cui Agnese e Lucia avevan fatto conto di ritrovarsi insieme: ma *un grande avvenimento pubblico mandò quel conto all’aria: e fu questo certamente uno de’ suoi più piccoli effetti*. Seguiron poi altri grandi avvenimenti, che però non portarono nessun cambiamento notabile nella sorte de’ nostri personaggi. Finalmente *nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro, fino agli infimi di loro, secondo la scala del mondo*: come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fucelli nascosti tra l’erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggeri, che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina.

Ora, perché i fatti privati che ci rimangon da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po’ da lontano. (Q, XXVII, 58-60)

A queste osservazioni si può aggiungere che lo stesso capitolo XXVII è costruito con una struttura ad anello: l’incipit prolettico che si è visto è simile alla chiusa, che a sua volta anticipa il capitolo storico successivo. Lo si nota in particolare nei periodi aperti da «ora»: entrambi esprimono la necessità delle digressioni storiche affinché il resto del racconto sia comprensibile ai lettori impliciti (specialmente se, come suppone il narratore–autore implicito, si tratta di persone che non si intendono di storia).

3.1.2.4 Capitoli 28-38: la quarta macrosezione e l’ultima “pausa narrativa”

Con il capitolo XXVIII si chiude la terza macrosezione del romanzo e si pongono le premesse per la successiva. Esso si apre con un richiamo alla digressione storica del XII («Dopo quella sedizione del giorno di san Martino e del seguente [...]»), che riporta subito il lettore sul piano narrativo della grande storia, collegando i due capitoli con un filo rosso. Alla fine di questo capitolo, nella cesura con il successivo, viene nuovamente rinsaldato il legame tra i fatti della piccola e della grande storia: il «territorio di Lecco» dove arrivano i

³⁵ Cfr. EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 252.

³⁶ DELCORNO BRANCA, *Strutture narrative e scansione in capitoli*, pp. 334-335.

lanzichenecchi, è anaforicamente richiamato dal «qui» dei personaggi «di nostra conoscenza» che popoleranno il capitolo XXIX.

Colico fu la prima terra del ducato, che invasero que' demòni; si gettarono poi sopra Bellano; di là entrarono e si sparsero nella Valsassina, da dove sboccarono nel territorio di Lecco. (Q, XXVIII, 88)

Qui, tra i poveri spaventati troviamo persone di nostra conoscenza. (Q, XXIX, 1)

I capitoli XXIX e XXX sono dedicati alla fuga di don Abbondio, Agnese e Perpetua verso il castello dell'innominato, alla sosta in casa del sarto, alla permanenza nel castello e al ritorno alle rispettive case più o meno devastate dal passaggio dei soldati. Il capitolo XXX si conclude quindi con un passaggio analogo a quello che già chiudeva il XXVII, proiettando chi legge verso la digressione storica che seguirà. Qui, però, si anticipa che il fatto di cui si sta per parlare è ancora più grande, universale e durevole nel tempo, rispetto a quelli incontrati finora. Il capitolo XXXI si apre poi, epicamente, con il tema che farà da sfondo alla narrazione, «la peste». Il narratore avverte che qui l'intenzione del racconto non è solo di chiarire al lettore il contesto storico nel quale verranno collocati i personaggi, come per esempio si dichiarava di voler fare con il capitolo XXVIII, necessario «all'intelligenza del nostro racconto»; questa volta, pur arrivando qui «condotti dal filo della nostra storia», l'intento è di far conoscere un evento storico nella sua verità, essendo stato tramandato più per fama che per reale conoscenza.

Un'altra e più viva inquietudine gli dava [a don Abbondio] il sentire che giornalmente continuavano a passar soldati alla spicciolata, come aveva troppo bene congetturato; onde stava sempre in sospetto di vedersene capitar qualcheduno o anche una compagnia sull'uscio, che aveva fatto raccomandare in fretta per la prima cosa, e che teneva chiuso con gran cura; ma, per grazia del cielo, ciò non avvenne mai. Né però questi terrori erano ancora cessati, che un nuovo ne sopraggiunse.

Ma qui lasceremo da parte il pover'uomo: si tratta ben d'altro che di sue apprensioni private, che de' guai d'alcuni paesi, che d'un disastro passeggero. (Q, XXX, 51-52)

La peste che il tribunale della sanità aveva temuto che potesse entrar con le bande alemanne nel milanese, c'era entrata davvero, come è noto; ed è noto parimente che non si fermò qui, ma invase e spopolò una buona parte d'Italia. *Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontar gli avvenimenti principali di quella calamità*; nel milanese, s'intende, anzi in Milano quasi esclusivamente ché della: città quasi esclusivamente trattano le memorie del tempo, come a un di presso accade sempre e per tutto, per buone e per cattive ragioni. E in questo racconto, il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto. (Q, XXXI, 1-2)

La descrizione dei fatti nei capitoli XXXI e XXXII è accompagnata spesso da interventi e commenti del narratore: uno è posto a cavallo della cesura che li divide, e gli si può attribuire una funzione riflessiva rivolta al lettore; esso, però, diventa anche pausa dalla

trattazione storica, che, a motivo della sua complessità, rende necessario, di tanto in tanto, far riposare l'attenzione di chi legge. La trattazione riprende poi subito all'inizio del capitolo seguente:

In principio dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: proibito anche di proferire il vocabolo. [...] Ma parlare, questa cosa così sola, è talmente più facile di tutte quell'altre insieme, che anche noi, dico noi uomini in generale, siamo un po' da compatire. (Q, XXXI, 73-75)

Divenendo sempre più difficile il supplire all'esigenze dolorose della circostanza, era stato, il 4 di maggio, deciso nel consiglio de' decurioni, di ricorrer per aiuto al governatore. (Q, XXXII, 1)

Arrivando poi alla fine del capitolo XXXII, il narratore chiude la digressione storica e anticipa che finalmente si tornerà a parlare dei protagonisti del racconto; apre poi il XXXIII con un riferimento temporale che ricorda precisamente al lettore lo sfondo sul quale gli avvenimenti sono collocati:

E oltre di ciò, dopo essersi fermato su que' casi, il lettore non si curerebbe più certamente di conoscere ciò che rimane del nostro racconto. Serbando però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli, *torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli più, fino alla fine.* (Q, XXXII, 69)

Una notte, verso la fine d'agosto, proprio nel colmo della peste, tornava don Rodrigo a casa sua, in Milano, accompagnato dal fedel Griso, l'uno de' tre o quattro che, di tutta la famiglia, gli eran rimasti vivi. (Q, XXXIII, 1)

Si entra in questo momento nel vivo della quarta macrosezione del romanzo, dove la narrazione torna a farsi intensa fino allo scioglimento delle vicende. Dopo aver parlato di don Rodrigo con lo stesso espediente dell'«un altro» già incontrato nel capitolo XI, nel XXXIII «il passaggio dalla sfera di don Rodrigo a quella di Renzo si compie attraverso l'intervento del narratore in figura di regista e di critico davanti alla macchina del romanzo»³⁷:

Lasciando ora questo nel soggiorno de' guai, dobbiamo andare in cerca d'un altro, la cui storia non sarebbe mai stata intralciata con la sua, se lui non l'avesse voluto per forza; anzi si può dir di certo che non avrebbero avuto storia né l'uno né l'altro: Renzo, voglio dire, che abbiám lasciato al nuovo filatoio, sotto il nome d'Antonio Rivolta. (Q, XXXIII, 25)

Da qui in poi il narratore seguirà le vicende di Renzo, raccontando il suo ritorno al paese e accompagnandolo nel suo viaggio a Milano. Anche in questa sezione i capitoli sono collegati tra loro, oltre che nelle cesure vere e proprie, da vari richiami interni distribuiti soprattutto tra gli incipit e le chiusure. Anche Daniela Delcorno Branca osserva, nella sua analisi, che «la fine del XXXIII e l'inizio del XXXVII delimitano indubbiamente una zona

³⁷ RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, p. 249. Il capitolo da cui si cita, *L'antitesi romanzesca* (pp. 249-307), approfondisce – per connetterli poi ad alcune questioni tematiche più generali – altri richiami strutturali tra questi due capitoli. Gli stessi richiami sono sottolineati anche da MARCHESE, in *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 207.

in cui le cesure dei capitoli si dispongono secondo una fitta rete di simmetrie e di riprese tematiche»³⁸.

Per cominciare, si può notare subito che i passaggi tra il XXXIII e il XXXIV e tra quest'ultimo e il XXXV

sono tipicamente segnati dall'entrata e dall'uscita del personaggio, le cesure narrative coincidono con una 'porta', quasi a dare il senso fisico di uno spazio, colto dall'occhio di un uomo di teatro, e non privo peraltro di echi simbolici in cui Renzo può essere visto come l'eroe cercatore del mondo della fiaba che penetra nel regno dei morti. Tra il XXXIII, che si chiude con Renzo «sotto le mura di Milano, tra *porta* Orientale e *porta* Nuova» e l'inizio del XXXIV («In quanto alla maniera di penetrare in città [...]») si ha l'ingresso in Milano. Il passaggio dal XXXIV al XXXV è ancor più significativo, identificandosi con l'attimo di smarrimento e di sospensione di Renzo sulla soglia del lazzaretto.³⁹

Così anche Marchese descrive quest'ultimo passaggio:

Giunto finalmente sulla porta del lazzaretto, Renzo vi si affaccia restando “un momento immobile a mezzo del portico”: un'abile conclusione, che crea un intervallo di raccoglimento prima che l'angosciosa *quête* del protagonista prosegua, all'interno, verso la scoperta della verità, tragica o lieta che sia⁴⁰.

E Daniela Delcorno Branca aggiunge che l'entrata e l'uscita dal lazzaretto, nei capitoli XXXIV e XXXVI-XXXVII, sono caratterizzate da strutture sintattiche simili:

Un movimento intenso, disposto in una triplice serie di coppie antitetiche di infiniti cui segue la triplice serie dei sostantivi agenti, colpisce Renzo al suo primo ingresso; un analogo movimento, ancora ritmato da infiniti, accompagna l'uscita del giovane dal lazzaretto che segna il passaggio dal XXXVI al XXXVII.⁴¹

In effetti, tutte le cesure di questo blocco sono poste a cavallo del passaggio di Renzo da un esterno a un interno o viceversa: da fuori le mura a dentro la città (XXXIII-XXXIV); dalla città a dentro il lazzaretto (XXXIV-XXXV); dalla capanna di don Rodrigo al cortile (XXXV-XXXVI); dal lazzaretto alla città a fuori le mura subito dopo (XXXVI-XXXVII). In ogni ripresa di capitolo, poi, il punto di vista di Renzo è attenuato o mescolato (e non sempre facilmente distinguibile) alla prospettiva del narratore, che con i suoi interventi dà un'idea più ampia della situazione o commenta dall'esterno le reazioni del personaggio a ciò che sente e che vede. Inoltre,

il 'motivo' di don Rodrigo, anticipato alla fine del XXXIV dall'immagine del cavaliere frenetico, segna la chiusa del XXXV con l'esperienza dell'incontro e del perdono (esattamente al centro, si noti, dei due capitoli XXXV e XXXVI, dedicati a Renzo nel lazzaretto), per

³⁸ DELCORNIO BRANCA, *Strutture narrative e scansione in capitoli*, p. 334.

³⁹ *Ivi*, pp. 335-336.

⁴⁰ MARCHESI, *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 214.

⁴¹ DELCORNIO BRANCA, *Strutture narrative e scansione in capitoli*, p. 336.

ripercuotersi poi nel cuore di Renzo, nell'apertura seguente, in un nuovo esempio di 'pausa di riflessione'.⁴²

A tutte queste osservazioni se ne può aggiungere un'altra riguardo alla descrizione delle condizioni atmosferiche, che viene ripresa all'inizio di tutti i capitoli ambientati nella Milano appestata e nel lazzaretto in particolare⁴³: il tempo riflette le condizioni drammatiche degli uomini che combattono con la pestilenza e accompagna lo stato d'animo di Renzo e l'evoluzione degli eventi con il suo stesso volgersi dall'afa opprimente all'esplosione del temporale. Questo contribuisce a connettere le varie parti del racconto che, pur distribuite su oltre quattro capitoli, costituiscono praticamente un blocco compatto:

Cap. XXXIV, 3-4:
L'aria è pesante, il tempo è opprimente, non c'è sole e sembra che non pioverà: la città è schiacciata dal contagio e pare non poterne uscire; Renzo è costernato.



Cap. XXXV, 6-8:
Renzo entra nel lazzaretto e assiste al dramma della peste e della morte. Iniziano a sentirsi dei tuoni in lontananza, ma il temporale è ancora lontano: è il momento peggiore, gli uomini sono in lotta con la morte.

Ma, a destra e a sinistra, non vedeva che due pezzi d'una strada storta; dirimpetto, un tratto di mura; da nessuna parte, nessun segno d'uomini viventi: se non che, da un certo punto del terrapieno, s'alzava una colonna d'un fumo oscuro e denso, che salendo s'allargava e s'avvolgeva in ampi globi, perdendosi poi nell'aria immobile e bigia. Eran vestiti, letti e altre masserizie infette che si bruciavano: e di tali triste fiammate se ne faceva di continuo, non lì soltanto, ma in varie parti delle mura. Il tempo era chiuso, l'aria pesante, il cielo velato per tutto da una nuvola o da un nebbione uguale, inerte, che pareva negare il sole, senza prometter la pioggia; la campagna d'intorno, parte incolta, e tutta arida; ogni verzura scolorita, e neppure una gocciola di rugiada sulle foglie passe e cascanti. Per di più, quella solitudine, quel silenzio, così vicino a una gran città, aggiungevano una nuova costernazione all'inquietudine di Renzo, e rendevan più tetri tutti i suoi pensieri.

L'aria stessa e il cielo accrescevano, se qualche cosa poteva accrescerlo, l'orrore di quelle viste. La nebbia s'era a poco a poco addensata e accavallata in nuvoloni che, rabbuiandosi sempre più, davano idea d'un annottar tempestoso; se non che, verso il mezzo di quel cielo cupo e abbassato, traspariva, come da un fitto velo, la sfera del sole, pallida, che spargeva intorno a sé un barlume fioco e sfumato, e pioveva un calore morto e pesante. Ogni tanto, tra mezzo al ronzio continuo di quella confusa moltitudine, si sentiva un borbottar di tuoni, profondo, come tronco, irresoluto; né, tendendo l'orecchio, avreste saputo distinguere da che parte venisse; o avreste potuto crederlo un correr lontano di carri, che si fermassero improvvisamente. Non si vedeva, nelle campagne d'intorno, moversi un ramo d'albero, né un uccello andarvisi a posare, o staccarsene: solo la rondine, comparendo 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 brulichio, risaliva rapidamente, e fuggiva. Era uno di que' tempi, in cui, tra una compagnia di viandanti non c'è nessuno che rompa il silenzio; e il cacciatore cammina pensieroso, con lo sguardo a terra; e la villana, zappando nel campo, smette di cantare, senza avvedersene; di que' tempi forieri della burrasca, in cui la natura, come immota al di fuori, e agitata da un travaglio interno, par che opprima

⁴² *Ivi*, pp. 334-336.

⁴³ Si ricorda, qui, il già citato intervento di Valgimigli sulla descrizione del tempo atmosferico all'inizio di Q XXXVII che suggerisce il tono del capitolo stesso.

ogni vivente, e aggiunga non so quale gravezza a ogni operazione, all'ozio, all'esistenza stessa. Ma in quel luogo destinato per sé 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 soffogati: né forse su quel luogo di miserie era ancor passata un'ora crudele al par di questa.

Cap. XXXVI, 59:
Ci si avvia verso lo scioglimento delle vicende: la tempesta è ormai vicina.

Il tempo s'era andato sempre più rabbuiando, e annunciava ormai certa e poco lontana la burrasca. De' lampi fitti rompevano l'oscurità cresciuta, e lumeggiavano d'un chiarore istantaneo i lunghissimi tetti e gli archi de' portici, la cupola della cappella, i bassi comignoli delle capanne; e i tuoni scoppiati con istrepito repentino, scorrevano rumoreggiando dall'una all'altra regione del cielo. *Andava innanzi il giovine, attento alla strada, con una grand'impazienza d'arrivare, e rallentando però il passo, per misurarlo alle forze del compagno;* il quale, stanco dalle fatiche, aggravato dal male, oppresso dall'afa, camminava stentatamente, alzando ogni tanto al cielo la faccia smunta, come per cercare un respiro più libero.

capp. XXXVI, 77 - XXXVII, 1-2:

Il temporale è imminente: gli uomini si rianimano e cercano un riparo, mentre si accende la speranza della fine del dramma. Lo scioglimento è ormai avvenuto, Renzo ha ritrovato Lucia e sta tornando al paese: scoppia il temporale che "lava" anche il contagio.

«Oh caro padre...! ci rivedremo? ci rivedremo?»

«Lassù, spero.» E con queste parole, si staccò da Renzo; il quale, stato lì a guardarlo fin che non l'ebbe perso di vista, *prese in fretta verso la porta, dando a destra e a sinistra l'ultime occhiate di compassione a quel luogo di dolori.* C'era un movimento straordinario, un correr di monatti, un trasportar di roba, un accomodar le tende delle baracche, uno strascicarsi di convalescenti a queste e ai portici, per ripararsi dalla burrasca imminente.

Appena infatti ebbe Renzo passata la soglia del lazzeretto e preso a diritta, per ritrovar la viottola di dov'era sboccato la mattina sotto le mura, principiò come una grandine di goccioloni radi e impetuosi, che, battendo e risaltando sulla strada bianca e arida, sollevavano un minuto polverò; in un momento, diventarono fitti; e prima che arrivasse alla viottola, la veniva giù a secchie. Renzo, in vece d'inquietarsene, ci sguazzava dentro, se la godeva in quella rinfrescata, in quel susurrio, in quel brulichio dell'erbe e delle foglie, tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre; metteva certi respironi larghi e pieni; e in quel *risolvimento della natura sentiva come più liberamente e più vivamente quello che s'era fatto nel suo destino.*

Si arriva così ai due capitoli finali. Come si è già visto, essi costituiscono una sorta di sommario delle vicende dei personaggi incontrati nel corso del romanzo e una panoramica sugli sviluppi delle avventure dei protagonisti. Sono capitoli ricchi di interventi del narratore, che gestisce le digressioni e gli spostamenti di prospettiva di paragrafo in paragrafo. Così avviene anche nel passaggio tra i due capitoli, dove, lasciata la libreria di don Ferrante morto di peste, si torna al paese e all'arrivo di Lucia a casa (l'avevamo lasciata a «prima di partire», quando aveva appunto «desiderato di saper qualcosa de' suoi antichi padroni»): anche qui gli interventi del narratore sono frequenti, smorzano continuamente la tensione narrativa e accelerano con brevi ma continue ellissi.

Questi due capitoli evitano il possibile idillio finale, costituendo piuttosto una conclusione che lascia spazio per l'ulteriore sviluppo della narrazione nella *Storia della colonna infame*. Si può osservare, comunque, che la chiusa del XXXVIII richiama, in breve, le premesse poste dal narratore-autore implicito nell'*Introduzione*, quasi a chiudere il romanzo in un anello. Qui, l'intenzione che egli aveva espresso era quella di riscrivere la storia raccontata dall'anonimo, perché a suo parere «molto bella», seppur scritta male; aveva dichiarato, che, del resto, il lettore avrebbe potuto anche ritenerla poi non così bella, e non spendersi nemmeno nella «fatica di leggerla»:

– Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla? – [...]

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 era parsa bella, come dico; molto bella. – Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? – Non essendosi presentato alcuna obiezione ragionevole, il partito fu subito abbracciato. Ed ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo. (Q, *Introduzione*, 8, 11)

Arrivato alla fine, il narratore torna sulle sue parole, augurandosi, con un'esternazione di modestia, che i lettori abbiano apprezzato la storia narrata, e scusandosi se, invece, dopo tutta la fatica impiegata nel leggerla, si siano annoiati:

La quale, se non v'è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomandata. Ma se in vece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta. (Q, XXXVIII, 69)

Per concludere, quindi, si può affermare, coerentemente con ciò che si è visto fin qui, che nei passaggi tra un capitolo e l'altro (e nei richiami anche a distanza tra i capitoli e le sezioni, soprattutto tra gli incipit e le chiusure) emerge l'adozione di alcune tecniche che contribuiscono a creare continuità e coesione. Se la divisione in capitoli non può essere evitata, come già si è detto, può essere sfruttata per stimolare e sostenere l'attenzione e la memoria dei lettori: l'*enjambement narrativo*, nelle diverse forme in cui prende corpo (prolessi, riprese anaforiche, scene sospese e interventi del narratore) suscita curiosità e spinge a desiderare di proseguire ancora con l'ascolto; al tempo stesso fa sì che, grazie ai richiami forici, riprendendo l'ascolto a distanza di tempo ci si possa più facilmente ricollocare e orientare nella narrazione; infine, la ripetizione variata di episodi e di strutture linguistiche (se ne parlerà qui, al par. 3.2, e nel capitolo successivo) favorisce e favorisce la memorizzazione, volontaria o involontaria, e il ricordo. Tanto più che, come ha

segnalato Delcorno Branca, quest'attenzione ai passaggi è stata adottata e perfezionata man mano dall'autore nel corso della revisione del testo:

Si tratta di un fenomeno che, a livello generale, non trova riscontro nei *Fermo e Lucia*, mentre se ne possono rinvenire vari casi nei *Promessi Sposi*, proprio là dove interviene una rielaborazione. È un'ulteriore conferma dell'attenta riflessione manzoniana sulle possibilità di sfruttare la scansione in capitoli a livello di una metrica del racconto.⁴⁴

3.1.3 Le descrizioni paesaggistiche e gli *addii ai monti*

Osservate le cesure tra i capitoli, vale la pena di dedicare un ultimo sguardo agli aspetti che legano tra loro anche le aperture e le chiusure delle macrosezioni del testo. Una modalità che il narratore adotta spesso in questi punti del romanzo è la descrizione geografica o paesaggistica (che, quando, in particolare, è posta in chiusura di sezione, si lega di solito con l'interiorità di un personaggio e ne riflette lo stato d'animo, assumendo la forma del cosiddetto *addio ai monti*). Queste descrizioni si richiamano tra loro, con paesaggi ed elementi che tornano più volte e rimandano gli uni agli altri. Il fatto che alle descrizioni «competa il ruolo di cerniere, sulle quali si articola la narrazione», è stato rilevato da Elena Sala di Felice⁴⁵: partendo dagli spunti forniti in questo lavoro, si cercherà ora di approfondire come proprio questa tendenza alla ripetizione rinforza il legame tra le descrizioni stesse e si fa stimolo per il lettore-ascoltatore; egli infatti le richiama più facilmente alla memoria e le comprende meglio e più rapidamente di volta in volta, riportando alla mente il già noto (vale anche qui, in effetti, il discorso sugli *schemata* e sugli *script* affrontato nel capitolo precedente).

Il romanzo si apre con la celebre descrizione del paesaggio del Lecchese visto dall'alto e man mano orientata sempre più verso il dettaglio. Eccone uno scorcio:

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, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di *fiume*, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera 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

⁴⁴ DELCORNIO BRANCA, *Strutture narrative e scansione in capitoli*, p. 334.

⁴⁵ ELENA SALA DI FELICE, *Costruzione e stile nei Promessi sposi*, Padova, Liviana Editrice, 1977, p. 112. Occorre naturalmente tenere sempre presente anche la fondamentale ricerca di realismo che pervade le descrizioni nei *Promessi sposi*, e che nei punti in cui si tratta dello stesso paesaggio ripropone coerentemente gli stessi dettagli. Nella seconda parte del volume (pp. 97 e sgg.) è ben approfondito proprio il tema delle molteplici funzioni che le descrizioni ricoprono nel romanzo: in quella iniziale, ad esempio, la Di Felice riconosce la funzione «demarcativa» e quella «dilatatoria», funzionali a introdurre il contesto in cui si svolgeranno i fatti e al contempo a creare aspettativa nel lettore ritardando l'azione vera e propria; la funzione «focalizzatrice», che accompagna lo stringersi del *focus* sul personaggio di don Abbondio; la funzione «mimetica» (o «effet de réel» nella definizione di Barthes), che cerca appunto l'esatta resa della realtà. Tutte queste funzioni, sottolinea la Di Felice, nelle descrizioni manzoniane «si assommano, talvolta secondo una gerarchia che è abbastanza facile da determinare, talaltra, si direbbe, piuttosto per accumulazione».

rincomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian *l'acqua* distendersi 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, il *Resegone*, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega [...]. Per un buon pezzo, la costa sale con un *pendio* lento e continuo; poi si rompe in *poggi* e in *valloncelli*, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due *monti*, e il lavoro dell'*acque*. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' *torrenti*, è quasi tutto *ghiaia e ciottoloni*; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di *ville*, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. (Q, I, 1-3)

In chiusura della stessa sezione, nel capitolo VIII, si trova invece il famoso *Addio ai monti* di Lucia. Qui, nel primo periodo, tornano tutti gli elementi già visti nell'*incipit*:

Addio, *monti* sorgenti dall'*acque*, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più 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! (Q, VIII, 93)

Il ritratto del paesaggio, però, qui è aperto e chiuso da un "addio" che lo rende più personale, essendo filtrato dallo sguardo di Lucia e non solo dalla voce del narratore. Queste due descrizioni, così simili e diverse al tempo stesso, racchiudono la prima compatta sezione del romanzo, prima che i personaggi si dividano e la matassa della narrazione si dipani in luoghi nuovi.

All'inizio del capitolo successivo, il IX, ecco infatti comparire la descrizione del territorio di Monza che presenta questa volta la località in cui si collocano gli eventi che Lucia vivrà a breve e la vicenda di Gertrude, narrata poco più avanti. La descrizione qui è decisamente più contenuta, ed è caratterizzata dalla reticenza che, a detta del narratore, l'anonimo mantiene nel presentare il luogo e le vicende (quella stessa reticenza a cui anche il narratore stesso ricorrerà frequentemente nei capitoli seguenti, se si pensa ad esempio a «la sventurata rispose» del capitolo X):

Il nostro autore non descrive quel viaggio notturno, tace il nome del paese dove fra Cristoforo aveva indirizzate le due donne; anzi protesta espressamente di non lo voler dire. Dal progresso della storia si rileva poi la cagione di queste reticenze. Le avventure di Lucia in quel soggiorno, si trovano avviluppate in un intrigo tenebroso di persona appartenente a una famiglia, come pare, molto potente, al tempo che l'autore scriveva. Per render ragione della strana condotta di quella persona, nel caso particolare, egli ha poi anche dovuto raccontarne in succinto la vita antecedente; e la famiglia ci fa quella figura che vedrà chi vorrà leggere. Ma ciò che la circospezione del pover'uomo ci ha voluto sottrarre, le nostre diligenze ce l'hanno fatto trovare in altra parte. (Q, IX, 3-4)

Tuttavia dal testo emerge il richiamo alla descrizione dell'*incipit*: come già per Lecco, infatti, anche di Monza viene detto che si tratta di un paese centrale per il territorio, un borgo che si avvia verso la realtà cittadina e che è caratterizzato dal passaggio di un fiume, il Lambro in questo caso:

Uno storico milanese che ha avuto a far menzione di quella persona medesima, non nomina, è vero, né lei, né il paese; ma di questo dice ch'era *un borgo antico e nobile, a cui di città non mancava altro che il nome*; dice altrove, che *ci passa il Lambro*; altrove, che c'è un arciprete. Dal riscontro di questi dati noi deduciamo che fosse Monza senz'altro. (Q, IX, 5)

Lecco, *la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa: un gran borgo al giorno d'oggi, e che s'incammina a diventar città.* (Q, I, 4)

Concluse la digressione su Gertrude e la narrazione della sistemazione di Agnese e Lucia presso il convento, nel capitolo XI il narratore si sposta brevemente sui casi di don Rodrigo al palazzotto, per poi indirizzare il suo sguardo su Renzo e sulle sue vicende milanesi, che occuperanno il resto della sezione del romanzo appena cominciata. È qui che si trova un duplice richiamo all'*incipit* e all'*addio* del capitolo VIII, filtrato questa volta dal punto di vista di Renzo:

Renzo, salito per un di que' valichi sul terreno più elevato, vide quella gran macchina del duomo *sola sul piano*, come se, non di mezzo a una città, ma sorgesse in un deserto; e si fermò su due piedi, dimenticando tutti i suoi guai, a contemplare anche da lontano quell'ottava meraviglia, di cui aveva tanto sentito parlare fin da bambino. Ma dopo qualche momento, *voltandosi indietro, vide all'orizzonte quella cresta frastagliata di montagne, vide distinto e alto tra quelle il suo Resegone, si sentì tutto rimescolare il sangue, stette lì alquanto a guardar tristamente da quella parte, poi tristamente si voltò, e seguì la sua strada.* A poco a poco cominciò poi a scoprire campanili e torri e cupole e tetti; scese allora nella strada, camminò ancora qualche tempo, e quando s'accorse d'esser ben vicino alla città [...]. (Q, XI, 53-54)

In primo luogo sembrerebbe che qui si tratti proprio di quell'osservatore che, dallo stesso punto in cui Renzo si gira a guardare le sue montagne, vede e distingue il caratteristico profilo del Resegone:

[...] il Resegone, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: *talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia*, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune. (Q, I, 2)

Ma al tempo stesso Renzo potrebbe identificarsi con l'uomo che nell'*Addio* del capitolo VIII lascia i suoi monti per cercare fortuna lontano; o, meglio, con chi ne viene strappato contro la propria volontà e non sa quando potrà tornarvi:

Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla 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 meraviglia d'essersi potuto risolvere, e tornerebbe allora indietro, se non pensasse che, un giorno, tornerà dovizioso. *Quanto più si avvanza nel piano, il suo occhio si ritira, disgustato e stanco, da quell'ampiezza uniforme; l'aria gli par gravosa 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 edifici ammirati dallo straniero, pensa, con desiderio inquieto, al campicello del suo paese, alla casuccia a cui ha già messo gli occhi addosso, da gran tempo, e che comprerà, tornando ricco a' suoi monti.

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!* (Q, VIII, 94-96)

Questa seconda macrosezione si conclude, nel capitolo XVII, con il vero e proprio *addio ai monti* di Renzo, che si appresta ad attraversare l'Adda e ad abbandonare per lungo tempo i suoi luoghi. È, questo, un addio slegato dalla descrizione paesaggistica, tutto rivolto al pensiero del personaggio:

Renzo si fermò un momentino sulla riva a contemplar la riva opposta, quella terra che poco prima scottava tanto sotto i suoi piedi. – Ah! ne son proprio fuori! – fu il suo primo pensiero. – Sta' lì, maledetto paese, – fu il secondo, *l'addio alla patria. Ma il terzo corse a chi lasciava in quel paese. Allora incrociò le braccia sul petto, mise un sospiro, abbassò gli occhi sull'acqua che gli scorreva a' piedi, e pensò – è passata sotto il ponte! – Così, all'uso del suo paese, chiamava, per antonomasia, quello di Lecco.* – Ah mondo birbone! Basta; quel che Dio vuole. – (Q, XVII, 37)

Come Lucia qualche capitolo prima, Renzo pensa prima al paese e poi alle persone che lascia. L'acqua che scorre sotto i suoi occhi gli ricorda quella del lago solcato con la barca qualche giorno prima: «queste pagine», scrive Marchese, «si collegano idealmente a quelle dell' "Addio, monti", nella tecnica del discorso-coro monologante che filtra l'interiorità del personaggio e nell'atmosfera segretamente cifrata di grazia»⁴⁶. E di nuovo, poche pagine più avanti, nel dialogo con il cugino Bortolo, «lumezzia [...] un ricordo borghigiano che ci rimanda all' "Addio, monti"»⁴⁷:

«Povera Lucia Mondella! Me ne ricordo, come se fosse ieri: una buona ragazza! sempre la più composta in chiesa; e quando si passava da *quella sua casuccia...* Mi par di vederla, *quella casuccia, appena fuor del paese, con un bel fico che passava il muro...*»

«No, no; non ne parliamo.»

«Volevo dire che, quando si passava da *quella casuccia*, sempre si sentiva quell'aspo, che girava, girava, girava. *E quel don Rodrigo!* già, anche al mio tempo, era per quella strada; ma ora fa il diavolo affatto, a quel che vedo: fin che Dio gli lascia la briglia sul collo [...].»

(Q, XVII, 49-50)

I passeggiatori silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti, e il paese rischiarato dalla luna, e variato qua e là di grand'ombre. Si distinguevano i villaggi, le case, le capanne: *il palazzotto di don Rodrigo*, con la sua torre piatta, elevato sopra le casucce ammucciate alla falda del promontorio, pareva un feroce che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia d'addormentati, vegliasse, meditando un delitto. Lucia lo vide, e rabbrivì; scese con l'occhio giù giù per la china, *fino al suo paesello, guardò fisso all'estremità, scoprì la sua casetta, scoprì la chioma folta del fico che sopravanzava il muro del cortile, scoprì la finestra della sua camera;* e, seduta, com'era, nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse segretamente. (Q, VIII, 91-92)

⁴⁶ MARCHESI, *Come sono fatti i Promessi Sposi*, p. 142.

⁴⁷ *Ibidem*.

Lo sguardo di Renzo offrirà più avanti anche altri richiami all'*addio* del capitolo VIII, in particolare nel XXXIII, nei momenti del suo arrivo al paese natio e della sua ripartenza:

Verso sera, *scoprì il suo paese*. A quella vista, quantunque ci dovesse esser preparato, si sentì dare come una stretta al cuore: fu assalito in un punto da una folla di *rimembranze dolorose*, e di *dolorosi presentimenti*: gli pareva d'aver negli orecchi *que' sinistri tocchi a martello* che l'avevan come accompagnato, inseguito, *quand'era fuggito da que' luoghi*; e insieme sentiva, per dir così, un silenzio di morte che ci regnava attualmente. (Q, XXXIII, 42)

Renzo, avvicinandosi al paese, lo “scopre” come Lucia “aveva scoperto” la sua casa, la chioma del fico e la sua camera guardandoli dalla barca che si allontanava. E ricorda come fossero reali i rintocchi della campana che, proprio poco prima della fuga, si erano impressi nella sua memoria. Poi, alla fine dello stesso capitolo XXXIII, ecco un richiamo all'altra fuga, quella da Milano verso Bergamo del capitolo XVII: come lì, poco prima di attraversare l'Adda (peraltro dopo essere stato accompagnato tutta la notte, di nuovo, dai rintocchi di una campana), Renzo si era mosso al primo albeggiare pur non potendovi prestare molta attenzione a causa della fretta, anche qui il giovane si muove al sorgere del sole, ma curandosi questa volta di fermarsi a guardare.

[...] ritto sulla soglia dell'uscio, con la testa per aria, guardava con un misto di tenerezza e d'accoramento, *l'aurora del suo paese che non aveva più veduta da tanto tempo*. (Q, XXXIII, 77)

Il cielo prometteva una bella giornata: [...] quel cielo di Lombardia, così bello quand'è bello, così splendido, così in pace. Se Renzo si fosse trovato lì andando a spasso, certo avrebbe guardato in su, e ammirato *quell'albeggiare così diverso da quello ch'era solito vedere ne' suoi monti*; ma badava alla sua strada, e camminava a passi lunghi, per riscaldarsi, e per arrivar presto. (Q, XVII, 29)

Tornando al capitolo XVII, è qui che si chiude la sezione delle avventure milanesi di Renzo, prima che abbia inizio, dopo il raccordo della coppia XVIII-XIX, la macrosezione dedicata a Lucia e all'innominato. Proprio all'inizio di questo nuovo blocco narrativo, ecco tornare in apertura del capitolo XX una descrizione paesaggistica, quella della collina su cui si trova abbarbicato il castello dell'innominato:

Il castello dell'innominato era a cavaliere a una *valle* angusta e uggiosa, sulla cima d'un *poggio* che sporge in fuori da *un'aspra giogaia di monti*, ed è, non si saprebbe dir bene, se congiunto ad essa o separatone, da un mucchio di massi e di dirupi, e da un *andirivieni* di tane e di precipizi, che si prolungano anche dalle due parti. Quella che guarda la valle è la sola praticabile; un *pendio piuttosto erto, ma uguale e continuato; a prati in alto; nelle falde a campi, sparsi qua e là di casucce*. Il fondo è un letto di *ciottoloni*, dove scorre un rigagnolo o *torrentaccio*, secondo la stagione: allora serviva di confine ai due stati. I *gioghi* opposti, che formano, per dir così, l'altra parete della valle, hanno anch'essi un po' di *falda* coltivata; il resto è schegge e macigni, erte ripide, senza strada e nude, meno qualche cespuglio ne' fessi e sui cigliani. (Q, XX, 1-2)

Il rimando all'*incipit* risulta evidente, con la ripresa dei «sottotemi nomenclatori»⁴⁸ notata anche da Raimondi-Bottoni: troviamo di nuovo il pendio, i campi, le case sparse; troviamo l'«andirivieni di tane e di precipizi» che richiama l'«andirivieni di montagne»; troviamo i «ciottoloni» sul fondo della valle e il «torrentaccio» che richiama i torrenti. Anche questa descrizione non è oggettiva come la prima, ma riflette l'aspetto e l'animo del personaggio che abita questi luoghi, anticipando che sarà proprio lui uno dei protagonisti degli eventi che seguono. E anche qui, a giustificare la "parzialità" della descrizione, come nel capitolo IX, il narratore attribuisce all'anonimo la scelta di non dare informazioni complete ed esaustive sul luogo. Gli ascrive anche la decisione di non raccontare nulla del viaggio di don Rodrigo per giungere fino a lì, allo stesso modo in cui, in precedenza, aveva denunciato la sua reticenza sul viaggio di Agnese, Lucia e Renzo verso Monza:

<p>Tale è la descrizione che l'anonimo fa del luogo: del nome, nulla; anzi, per non metterci sulla strada di scoprirlo, non dice niente del viaggio di don Rodrigo, e lo porta addirittura nel mezzo della valle, appiè del poggio, all'imboccatura dell'erto e tortuoso sentiero. (Q, XX, 5)</p>	<p><i>Il nostro autore non descrive quel viaggio notturno, tace il nome del paese dove fra Cristoforo aveva indirizzate le due donne; anzi protesta espressamente di non lo voler dire. (Q, IX, 3)</i></p>
---	--

Alla fine di questa macrosezione, nel capitolo XXVI, si trova il secondo addio di Lucia al paese nativo (decisamente più contenuto, ma pur coerente con la tendenza esaminata fin qui), prima di partire per la casa di donna Prassede e don Ferrante:

Lucia si staccò dalla madre, potete pensar con che pianti; e uscì dalla sua casetta; *disse per la seconda volta addio al paese, con quel senso di doppia amarezza, che si prova lasciando un luogo che fu unicamente caro, e che non può esserlo più.* Ma i congedi con la madre non eran gli ultimi; perché donna Prassede aveva detto che si starebbe ancor qualche giorno in quella sua villa, la quale non era molto lontana; e Agnese promise alla figlia d'andar là a trovarla, a dare e a ricevere un più doloroso addio. (Q, XXVI, 31-32)

È un addio che, comunque, si conclude a tutti gli effetti dopo ancora qualche riga: Lucia ha salutato il paese, ma non ancora gli affetti. L'addio alla persona cara qui viene espresso nel saluto alla madre:

Con queste ed altre simili, e più volte ripetute parole di lamento e di conforto, di rammarico e di rassegnazione, con molte raccomandazioni e promesse di non dir nulla, *con molte lacrime, dopo lunghi e rinnovati abbracciamenti, le donne si separarono,* promettendosi a vicenda di rivedersi il prossimo autunno, al più tardi; come se il mantenere dipendesse da loro, e come però si fa sempre in casi simili. (Q, XXVI, 54)

A questo punto, dopo il raccordo del capitolo XXVII, ha inizio l'ultima macrosezione del romanzo, quella dedicata alla peste, che non prende avvio con una descrizione del

⁴⁸ MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di E. RAIMONDI e L. BOTTONI, p. 365, nota a XX 1.

paesaggio, ma con la digressione storica sulla carestia in Milano e sul passaggio dei lanzichenecchi nel lecchese. È nel capitolo XXIX, invece, che si trova un altro dimesso *addio ai monti*: quello di don Abbondio, che, insieme a Perpetua e Agnese, abbandona il paese per rifugiarsi nel castello dell'innominato. Il cenno è breve e l'addio non è accorato né legato al paesaggio, bensì stizzito nei confronti dei parrocchiani (che vengono salutati più con disinteresse che con affetto) e rivolto ai beni materiali che il curato sta lasciando, la chiesa e la canonica:

Don Abbondio andò, tornò, di lì a un momento, col breviario sotto il braccio, col cappello in capo, e col suo bordone in mano; e uscirono tutt'e tre per un usciolino che metteva sulla piazzetta. Perpetua richiuse, più per non trascurare una formalità, che per fede che avesse in quella toppa e in que' battenti, e mise la chiave in tasca. *Don Abbondio diede, nel passare, un'occhiata alla chiesa, e disse tra i denti: «al popolo tocca a custodirla, che serve a lui. Se hanno un po' di cuore per la loro chiesa, ci penseranno; se poi non hanno cuore, tal sia di loro.»* (Q, XXIX, 19)

In ogni caso, il richiamo all'addio del capitolo VIII permane: come scrive Marchese, «anche don Abbondio dice il suo “addio” che fa coppia per contrasto con quello, sublime, di Lucia (la memoria intertestuale del lettore opera l'umoristico collegamento)»⁴⁹.

In realtà, il vero e proprio *addio* di questa sezione si trova anche qui verso la conclusione, nel capitolo XXXVIII, ed è l'ultimo saluto dei protagonisti al loro paese e alle persone con cui hanno condiviso i primi anni della loro vita.

Non si pensò più che a fare i fagotti, e a mettersi in viaggio: casa Tramaglino per la nuova patria, e la vedova per Milano. Le lacrime, i ringraziamenti, le promesse d'andarsi a trovare furon molte. Non meno tenera, eccettuate le lacrime, fu la separazione di Renzo e della famiglia dall'ospite amico: e non crediate che con don Abbondio le cose passassero freddamente. Quelle buone creature avevan sempre conservato un certo attaccamento rispettoso per il loro curato; e questo, in fondo, aveva sempre voluto bene a loro. Son que' benedetti affari, che imbroglian gli affetti.

Chi domandasse se non ci fu anche del dolore in distaccarsi dal paese nativo, da quelle montagne; ce ne fu sicuro: ché del dolore, ce n'è, sto per dire, un po' per tutto. Bisogna però che non fosse molto forte, giacché avrebbero potuto risparmiarselo, stando a casa loro, ora che i due grand'inciampi, don Rodrigo e il bando, eran levati. Ma, già da qualche tempo, erano avvezzi tutt'e tre a riguardar come loro il paese dove andavano. Renzo l'aveva fatto entrare in grazia alle donne, raccontando l'agevolezze che ci trovavano gli operai, e cento cose della bella vita che si faceva là. Del resto, avevan tutti passato de' momenti ben amari in quello a cui voltavan le spalle; e le memorie triste, alla lunga guastan sempre nella mente i luoghi che le richiamano. E se que' luoghi son quelli dove siam nati, c'è forse in tali memorie qualcosa di più aspro e pungente. Anche il bambino, dice il manoscritto, riposa volentieri sul seno della balia, cerca con avidità e con fiducia la poppa che l'ha dolcemente alimentato fino allora; ma se la balia, per divezzarlo, la bagna d'assenzio, il bambino ritira la bocca, poi torna a provare, ma finalmente se ne stacca; piangendo sì, ma se ne stacca. (Q, XXXVIII, 50-52)

⁴⁹ MARCHESE, *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 191.

«L'abbandono della patria», scrive de Cristofaro, «è all'insegna della commozione, ma questa volta sembra più volta alle persone che ai luoghi»⁵⁰. Eppure non c'è, qui, il medesimo dolore degli *addii* precedenti, perché, benché si lascino il «paese nativo», le persone e le «montagne» a cui si è da sempre legati, gli affetti più cari in questo caso restano, sono coloro con cui si parte in cerca di una vita migliore. Tuttavia, come spiega Marchese, «questa dolorosa necessità psicologica ed economica di emigrare dalla terra natia, che ci riporta al *Leit-motiv* elegiaco compreso nell' "Addio, monti" dell'VIII capitolo», è la prima spia del fatto che «la natura anti-idillica del romanzo è confermata [...] dalla stessa conclusione assai più problematica di quel che sembri»⁵¹. Anche Varese sottolinea che, nel capitolo finale,

[...] il Manzoni intenzionalmente sostituisce la descrizione e la rappresentazione con delle formule elusive: "l'accoglienze vicendevoli se le immagini il lettore", "come questi rimanessero, lo lascio considerare a voi", "un altro trionfo, e ben più singolare, fu l'andare a quel palazzotto; e vi lascio pensare che cose dovessero passare loro per la mente". L'*addio monti sorgenti dall'acque* viene anch'esso ritrascritto e ridotto; il paesaggio delle montagne e del lago, col quale si iniziava la complessa vicenda della negazione dell'idillio, riaffiora nella fugace e semplificante curiosità della vedova "e ho proprio voglia di vedere un po' meglio queste montagne, questo lago, di cui ho tanto sentito parlare; e il poco che n'ho già visto, mi pare una gran bella cosa". Quelle montagne che erano apparse a Lucia rapita, quel paese nativo tanto amato e rimpianto, sono abbandonati senza dolore o, peggio, con quell'ovvio tributo di dolore che si paga continuamente nel mondo. Le memorie tristi hanno *guastato* nella mente quei luoghi; quel paesaggio che già s'incrinava di dolore e di amarezza nel primo capitolo, viene ora cancellato con sbrigativo realismo. Lo stesso abbassamento di tono e la riduzione degli avvenimenti del passato, la funzione che le memorie tristi e il ricordo hanno verso questo presente, dimostrano come il capitolo non possa essere né conferma e clausola idillica, né chiave di interpretazione di tutta l'opera.⁵²

Tornando più specificamente al tema di questo lavoro, si potrebbe parlare, qui di *isotopia dell'addio*. Il concetto di *isotopia*, infatti, introdotto da Greimas nel 1966⁵³,

designa l'iteratività, lungo una catena sintagmatica, di *classemi* (unità minime di significazione contestuale) che garantiscono al discorso-enunciato la sua omogeneità. [...] il concetto di *isotopia* può essere esteso al di là della iteratività di classemi per abbracciare l'iteratività di categorie semiche, siano esse tematiche (o astratte) oppure figurative. [...] Il concetto di isotopia [...] può essere esteso al piano dell'espressione. Questo è il punto di vista

⁵⁰ Nota a XXXVIII, 52, in MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. DE CRISTOFARO et al., p. 1111.

⁵¹ MARCHESE, *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 229. Su questo tema è fondamentale il riferimento a FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, in particolare al capitolo conclusivo, *Le strutture inquiete* (pp. 173-200).

⁵² CLAUDIO VARESE, *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 65-66.

⁵³ ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966 (trad. it. *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968).

di Rastier [1972]⁵⁴ che ha proposto di definire l'*isotopia* come l'iteratività di unità linguistiche che appartengono tanto al piano dell'espressione quanto al piano del contenuto.⁵⁵

In questo caso, dunque, l'isotopia, in quanto rivelatrice di una continuità tematica, diviene garante di coesione testuale: anch'essa, quindi, potrebbe fare parte degli strumenti attuati nei *Promessi sposi* e analizzati qui, utili ai fini della comprensibilità (ascoltabilità) e della memorabilità del testo.

3.2 Ripetizione formulare

Una volta adottati tutti gli espedienti funzionali a ottenere, supportare e mantenere attiva l'attenzione dei lettori-ascoltatori, occorre facilitare loro il processo di memorizzazione e ricordo dei passaggi narrativi più importanti del testo. A questo scopo può entrare in gioco il ruolo della ripetizione, o ricorrenza, intesa come formularità⁵⁶. La tendenza alla ripetizione è, come si è accennato, un aspetto prettamente distintivo della poesia orale, che, non potendo godere di un supporto scritto alla memoria di chi la ascolta (e anche di chi la declama), necessita di particolari caratteristiche per operare efficacemente e a lungo termine sulla propria ricezione: nell'ambito della ripetizione formulare si può parlare di scene tipiche, riconducibili in definitiva a quelli che Ong definisce «temi standard (l'assemblea, il pasto, il duello, l'aiutante dell'eroe, e così via)»⁵⁷, e di "formule", intese come strutture sintattiche ricorrenti. Zumthor sottolinea che, nella poesia orale, grazie a questo gioco variegato di riprese e di richiami «la narrazione stabilisce [...] un dialogo con il suo 'soggetto', come già avveniva nella tragedia greca»⁵⁸. Questo dialogo si svolge nell'ottica di facilitare l'operazione di memorizzazione che l'ascoltatore svolge (in gran parte inconsapevolmente) per interiorizzare il testo e per poter tornare anche a distanza di tempo a riflettere sulla narrazione e sui significati che essa ha voluto trasmettergli: gli elementi ricorrenti diventano i punti da collegare per attribuire il senso e l'andamento corretto al discorso, e per rendere ben chiari i temi fondamentali della narrazione. Del resto, come si è già trattato in precedenza (anche se nell'ambito di una tematica diversa),

⁵⁴ FRANÇOIS RASTIER, *Systématique des isotopies*, in *Essais de sémiotique poétique*, a cura di ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, Larousse, Paris, 1972, pp. 80-106.

⁵⁵ *Isotopia*, voce a cura di ALDO RUFFINATTO, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, diretto da G. L. BECCARIA, p. 406.

⁵⁶ A livello meno ampio si può parlare di «figure della ripetizione» (riprendendo con questa definizione la classica classificazione di Heinrich Lausberg), la cui importanza per la memorabilità dei *Promessi sposi* si approfondirà nel prossimo capitolo.

⁵⁷ ONG, *Oralità e scrittura*, p. 63.

⁵⁸ ZUMTHOR, *La presenza della voce*, pp. 172-173.

il riconoscimento di un “già visto” (o già sentito) che riporta la mente del lettore a un evento già incontrato nella narrazione è uno dei piaceri della lettura:

Questo piacere si basa su un meccanismo psicologico e cognitivo fondamentale: noi elaboriamo le informazioni nuove secondo dei modelli – o secondo *i* modelli – che abbiamo già memorizzato da esperienze precedenti. Quindi anche quando leggiamo tendiamo ad andare alla ricerca di modelli conosciuti, cerchiamo il «dèjà vu».⁵⁹

Si tratta in qualche modo di elementi analoghi alle funzioni che Propp ha individuato per le fiabe di magia, e che servono appunto a facilitare l'azione mnemonica del lettore (specialmente se ascoltatore) sul testo:

La fiaba di magia, rispetto ad altri generi narrativi, presenta una struttura abbastanza rigida, quasi predeterminata. In fiabe diverse sembra di potere distinguere il ripetersi di situazioni simili e delle stesse tipologie di personaggi. L'originaria forma di *trasmissione orale* delle fiabe, e anche il loro rapporto con precisi e ricorrenti rituali antropologici, hanno determinato questa caratteristica; la necessità di utilizzare formule narrative precostituite (lo *stile formulaico*), facilmente memorizzabili e riconoscibili, è infatti tipica delle modalità della comunicazione orale dei testi, soprattutto di testi in cui si sono identificate a lungo intere comunità umane. Da qui anche la reiterazione di determinate situazioni – solitamente, come visto in precedenza, secondo un ritmo triadico –, che semplificano la struttura narrativa della fiaba.⁶⁰

In termini retorici si può dunque parlare della presenza di veri e propri *topoi* letterari che si ripetono. Nella definizione di Giovanni Pozzi,

il *tópos* o stereotipo può essere concepito come una materia da descrivere o da narrare [...]: un paesaggio, un oggetto, una persona, un atteggiamento fisico o morale, un ruolo. Sotto questo aspetto l'uso letterario del *tópos* può essere analizzato come un modo concettuale e linguistico di rappresentare il reale, distinto da altri modi. [...] La materia da descrivere o da narrare [...] selezionata in modo da costituire un cliché [...] viene organizzata secondo una determinata sintassi [...].⁶¹

Bice Mortara Garavelli riprende questa definizione e la approfondisce, individuando le caratteristiche che determinano la creazione e la caratterizzazione di un *topos*:

All'evoluzione del *tópos* concorrono: l'“esemplarità” (“il *topos* si trasmette perché la formulazione che precede funziona come modello per la seguente”), l'“autorevolezza” (il prestigio delle opere letterarie che si impongono all'imitazione) e l'“infrazione delle norme”, per la quale si creano nuovi modelli.⁶²

Il *topos*, quindi, dev'essere inteso non solo come ripetizione delle stesse parole e delle stesse strutture sintattiche per descrivere lo stesso paesaggio o avvenimenti simili, ma

⁵⁹ ANDREA BERNARDELLI, REMO CESERANI, *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 189.

⁶⁰ *Ivi*, p. 55.

⁶¹ GIOVANNI POZZI, *Temi, topoi, stereotipi*, in ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III: *Le forme del testo*, I: *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 391-346, qui pp. 395 e sgg.

⁶² MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, p. 89.

anche come importante strumento di connessione intratestuale (e intertestuale, se il richiamo è a testi diversi da quello in cui si trova): il lettore che incontra paesaggi descritti o scene narrate in modo simile riesce a creare nella propria memoria una rete di richiami tra un passaggio del testo e l'altro; le scene e le descrizioni narrate attraverso quella specifica modalità sottintendono una specifica modalità di rappresentazione del reale, che è ben chiara in quanto ricorrente e allo stesso tempo diversa e distinta da tutte le altre. Dove, poi, la ripetizione di un *topos* comprenda anche la variazione di alcuni aspetti della modalità narrativa (cambiamenti nelle strutture sintattiche, nella focalizzazione degli eventi, nello svolgimento dei fatti stessi), questi cambiamenti garantiscono al *topos* di non diventare semplice ripetizione ridondante, ma di arricchire il proprio stesso significato.

È stato notato a diverse riprese che anche nei *Promessi sposi* ci sono numerosi moduli narrativi ricorrenti, che si richiamano a vicenda grazie alla presenza di aspetti sintattici e lessicali simili, ma che sono di volta in volta caratterizzati da aspetti nuovi. Vincenzo Di Benedetto, ad esempio, individua nei *Promessi sposi* il modulo narrativo e semantico ricorrente dell'«idea tormentosa»⁶³: «Manzoni, che il tormento del pensiero ossessivo lo aveva sperimentato nella sua persona»⁶⁴, coinvolge in questo tema molti dei personaggi principali del romanzo, da Lucia a Gertrude, da Renzo all'innominato, e lo ripresenta con stilemi sempre simili, ma variati per adattarli a ciascun contesto e personalità.

Su questa stessa linea si possono riconoscere altri *topoi*: c'è il caso, ad esempio, degli incontri tra padre Cristoforo e il fratello dell'ucciso, tra Gertrude e la madre badessa al convento di Monza, tra l'innominato e Borromeo, tra Renzo e don Rodrigo nel lazzaretto. A conferma di ciò che si è detto, questi episodi, che condividono la narrazione di eventi simili anche se non identici, sono connessi tra loro grazie all'uso di strutture narrative, descrittive e sintattiche ricorrenti: è proprio su questa similarità nella diversità che si cercherà di portare l'attenzione. Analizzando questi brani è emersa poi anche la possibilità di considerare alcune espressioni ricorrenti alla stregua di “formule”, spie testuali di una dinamica più profonda a livello narrativo: da una parte i personaggi che *sanno muoversi e far muovere*, costringendo gli altri a un movimento “sterile” o suscitandone in loro uno a

⁶³ Cfr. VINCENZO DI BENEDETTO, *Guida ai Promessi sposi*, Milano, BUR, 1999. Così viene spiegato il concetto a pagina 30: «La problematica dell'idea tormentosa prescinde dalla distinzione tra popolani e signori. L'incalzare dell'idea molesta coinvolge sia gente del popolo che esponenti dei ceti elevati: Lucia e Renzo, ma anche l'Innominato e Gertrude. Sono esclusi, da una parte, i personaggi minori (Perpetua, Attilio, ecc., e anche Agnese, che a rigore non è un personaggio minore), i quali sono tutti proiettati in un gioco di interrelazioni con altri personaggi; ma sono esclusi anche personaggi come il cardinale Borromeo e padre Cristoforo, in quanto si tratta di ministri della Chiesa che hanno raggiunto una consapevole certezza di convinzioni e inoltre assolvono a una funzione di magistero nei confronti degli altri e perciò non possono apparire esposti e indifesi, alla mercé di pensieri estranei».

⁶⁴ *Ivi*, p. 56.

sua volta fonte di movimento; dall'altra parte i personaggi che, invece, riescono ad *andar dietro*, soltanto subendo il movimento o rendendolo specchio di una dinamica anche interiore.

3.2.1 «Ora mi conosco, comprendo chi sono»: un esempio di “scena tipica”

Si è dunque iniziato dall'osservazione delle quattro “scene tipiche” dedicate al compimento di una conversione o di un percorso che porta a una scelta di vita definitiva:

- 1) Il colloquio tra padre Cristoforo e il fratello dell'ucciso, nel capitolo IV, che ritrae l'esito del percorso di conversione affrontato da Lodovico.
- 2) La richiesta ufficiale di Gertrude di essere ammessa ai voti, al cospetto della madre badessa, nel capitolo X; in questo secondo episodio, in particolare, pur essendo il mutamento impedito, e giungendo a esiti opposti rispetto a quelli delle altre conversioni, il ricorrere di elementi comuni alle altre scene ‘positive’ ne facilita il ricordo e il confronto, in questo caso per contrasto, scolpendolo efficacemente nella memoria del lettore-ascoltatore.
- 3) Il dialogo tra l'innominato e Borromeo, nel capitolo XXIII, che porta a compimento l'intenso percorso di conversione del malvagio in uomo nuovo.
- 4) L'incontro di Renzo con don Rodrigo morente, nel capitolo XXXV, che vede il protagonista accogliere un'idea di giustizia nuova e concedere al suo nemico autentico perdono, dopo un lungo percorso di formazione.

L'importanza di leggere queste scene come rispondenti a un motivo ricorrente, un *topos* in altre parole, si può spiegare con Lausberg, che lo descrive come

una idea «infinita» (formulata nella sua forma infinita o non formulata), che è diventata patrimonio comune per lo meno di certi strati sociali, in una certa area culturale, per mezzo della educazione scolastica e della tradizione letteraria o per effetto di analoghe istanze educative, e che viene poi usato finitamente da uno scrittore in rapporto al suo oggetto di trattazione finita [...]. Riconoscere che un'idea incontrata in un testo corrisponde a un *topos*, ha importanza storica e non è privo di valore anche per la comprensione del testo stesso, se si considera che l'autore ha reso «finito» il *topos* e lo ha inserito nel concreto contesto in cui deve adempiere la sua funzione attuale, come nel campo della grammatica un congiuntivo deve adempiere una funzione attuale.⁶⁵

Il fatto che il lettore, incontrando queste scene, riesca a connetterle tra loro e richiamarle alla memoria è funzionale a sottolineare la centralità del significato delle scene stesse nel romanzo. I quattro episodi sono tra l'altro distribuiti in modo equilibrato, scandendo ritmicamente il tornare e il riproporsi del tema. Le dinamiche di conversione che animano

⁶⁵ LAUSBERG, *Elementi di retorica*, p. 59.

il romanzo non riguardano necessariamente solo un percorso di fede (e non in tutti i casi determinano un mutamento autentico nel personaggio): sebbene l'elemento spirituale giochi sempre un ruolo importante, si tratta di mutamenti di più ampio respiro, che coinvolgono l'interiorità tutta di chi li vive, e anche di chi li guida o vi assiste. In ciascun percorso di cambiamento sono comunque individuabili cinque tappe (o il loro rovesciamento, come nel caso di Gertrude):

- (1) percorso interiore che prepara il mutamento vero e proprio;
- (2) incontro con una persona che, consapevolmente o meno, scatena il mutamento;
- (3) presa di coscienza dell'avvenuto mutamento e decisione di incontrare un interlocutore che possa confermarlo;
- (4) intervento di un intermediario che guida il personaggio all'incontro con l'interlocutore;
- (5) incontro con l'interlocutore e "ratifica pubblica" del mutamento attraverso l'incontro.

Tuttavia, questi passaggi vengono disposti e descritti in modo peculiare per ogni personaggio:

- (1) e (2), come si vedrà poco più avanti, sono ben delineati ed evidenti nella storia di Lodovico-padre Cristoforo e dell'innominato. Sono invece presenti ma meno riconoscibili in Renzo, che vede la sua maturazione diluirsi più lungamente nel testo e intrecciarsi in modo più complesso con gli altri avvenimenti del racconto. Non si può individuare, infine, un percorso di progressiva assunzione di autoconsapevolezza nel caso di Gertrude, perché esso in effetti non si compie: l'inibizione della sua volontà fin dall'infanzia le impedisce di compiere un discernimento efficace, arrivando al momento della "ratifica pubblica" incapace di compiere una scelta di vita autentica. Solo alla fine del romanzo, nel capitolo XXXVII, sarà la buona vedova a raccontare a Lucia che anche Gertrude è approdata finalmente al mutamento, grazie all'intervento di Borromeo e, proprio come padre Cristoforo e l'innominato, non senza lottare contro sé stessa:

Seppe dalla vedova che la sciagurata, caduta in sospetto d'atrocissimi fatti, era stata, per ordine del cardinale, trasportata in un monastero di Milano; [che] lì, dopo molto infuriare e dibattersi, s'era ravveduta, s'era accusata; e [che] la sua vita attuale era supplizio volontario tale, che nessuno, a meno di non togliergliela, ne avrebbe potuto trovare un più severo. (Q, XXXVII, 45)

- (3), (4) e (5), invece, accomunano in modo più evidente tutti e quattro gli episodi: nel caso di padre Cristoforo, di Gertrude e dell'innominato, la somiglianza è decisamente

marcata, e sarà possibile mostrarlo analizzando le tre scene parallelamente; nel caso di Renzo la struttura subisce invece alcune modifiche, motivo per cui l'episodio sarà analizzato a parte, dopo gli altri tre.

Per iniziare con una lettura delle scene, si possono ripercorrere innanzitutto le tappe (1) e (2) del percorso in padre Cristoforo e nell'innominato. Entrambi sentono dentro di sé l'esigenza del mutamento ben prima che questo si scateni:

Tanto che, più d'una volta, o **scoraggito**, dopo una trista riuscita, o **inquieto** per un pericolo imminente, **annoiato** del continuo guardarsi, **stomacato** della sua compagnia, in pensiero dell'avvenire, per le sue sostanze che se n'andavan, di giorno in giorno, in opere buone e in braverie, più d'una volta gli era saltata la fantasia di farsi frate; che, a que' tempi, era il ripiego più comune, per uscir d'impicci. *Ma questa, che sarebbe forse stata una fantasia per tutta la sua vita*, divenne una risoluzione, a causa d'un accidente, il più serio che gli fosse ancor capitato. (Q, IV, 18)

Già da qualche tempo cominciava a provare, se non un rimorso, una cert'uggia delle sue scelleratezze [...]: era come il crescere e crescere d'un peso già incomodo. Una certa ripugnanza provata ne' primi delitti, e vinta poi, e scomparsa quasi affatto, tornava ora a farsi sentire. [...]

Ma, non che aprirsi con nessuno su questa sua nuova inquietudine, la copriva anzi profondamente, e la mascherava con l'apparenze d'una più cupa ferocia; e con questo mezzo, cercava anche di nasconderla a sé stesso, o di soffogarla. Invidiando (giacché non poteva annientarli né dimenticarli) que' tempi in cui era solito commettere l'iniquità senza rimorso, senz'altro pensiero che della riuscita, *faceva ogni sforzo per farli tornare, per ritenere o per riafferrare quell'antica volontà, pronta, superba, imperturbata, per convincer sé stesso ch'era ancor quello.* (Q, XX, 13, 18)

Molti hanno notato l'analogia: scrive ad esempio Marchese che, «come l'innominato, anche Lodovico ha una vita interiore che è sul filo di una frattura, se irrequietezza noia e disgusto di sé sono le avvisaglie di un travaglio spirituale che sta per aprirsi alla conversione».⁶⁶ Anche Russo commenta, nel capitolo di Lodovico-padre Cristoforo, che «come la conversione dell'innominato anche questa è preparata storicamente», e che per le due scene il narratore sceglie «parole analoghe»⁶⁷. A notare la similitudine, ma anche la differenza tra i due episodi, è, poi, Giovanni Getto, che sottolinea come nel caso dell'innominato la conversione agisca su un piano ancor più profondo, quello della “nuova vita”, alla quale l'unica alternativa possibile è la morte:

[essa] non viene più, come nel caso di Lodovico, a segnare un limite di qualità, di ordine morale, di distinzione fra modi di vivere diversi, vicino o lontano da Dio, ma viene a porre un limite di tempo, di divisione fra esistenza e non esistenza, fra vita e al di là della vita, a fondare teoreticamente lo stesso problema dell'essere. Non sono più i valori della vita a essere messi in discussione, ma lo stesso primo principio, il valore che dà significato ai valori, Dio che si affaccia, con biblica solennità, come *Colui che è*.⁶⁸

⁶⁶ MARCHESE, *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 80.

⁶⁷ MANZONI, *I Promessi sposi*, commento critico di L. RUSSO, p. 69.

⁶⁸ GIOVANNI GETTO, *Lecture manzoniane*, Sansoni, Firenze, 1964, p. 319.

La somiglianza tra i due passi del testo, comunque, consiste nella presenza di un movimento interiore analogo per entrambi i personaggi:

- 1) la spinta al cambiamento va e viene, con la spia dell'inquietudine che compare in entrambi gli uomini;
- 2) la stessa spinta viene accantonata come una banale fantasia da Lodovico e ricacciata nell'animo dall'innominato.

Proseguendo, leggiamo che entrambi sono tormentati dal pensiero per qualcosa di ben concreto: rispettivamente, le sorti dei propri averi e il proprio futuro:

[...] **in pensiero dell'avvenire**, per le sue sostanze che se n'andavan, di giorno in giorno, in opere buone e in braverie, *più d'una volta gli era saltata la fantasia di farsi frate* [...]. (Q IV, 18)

[...] ora all'opposto, **i pensieri dell'avvenire** eran quelli che rendevano più noioso il passato. – Invecchiare! morire! e poi? – E, cosa notevole! l'immagine della morte. [...] *Quel Dio di cui aveva sentito parlare*, ma che, da gran tempo, non si curava di negare né di riconoscere, occupato soltanto a vivere come se non ci fosse, *ora, in certi momenti d'abbattimento senza motivo, di terrore senza pericolo, gli pareva sentirlo gridar dentro di sé: Io sono però*. (Q XX, 15, 17)

Tra l'altro, è interessante in questo caso notare la differenza con i corrispondenti passi del *Fermo e Lucia*. Lì, il brano dedicato a Ludovico è già presente, anche se con parole diverse (manca, ad esempio, il termine chiave "inquietudine"):

Così combattuto sempre tra la sua inclinazione, e gli ostacoli, respinto sovente, urtato ad ogni passo, stanco ad ogni momento su questa strada ch'egli aveva scelta, più volte gli era passato per la mente il pensiero che nasce dagli imbrogli e dai contrasti, il pensiero di uscirne e di attendere all'anima sua col darsi alla solitudine, cioè col farsi frate, cosa che in quei tempi si chiamava uscire dal secolo. Ma questo che non sarebbe stato forse che un disegno per tutta la sua vita, divenne una risoluzione per uno di quegli accidenti che nelle sue circostanze non gli potevano mancare. (FL, I, IV, 17)

Nel caso dell'innominato, il passo manca totalmente: è solo con le redazioni successive che viene inserito, legandosi in modo evidente a quello, pur rimaneggiato, di Lodovico.

Giungono, a questo punto, gli eventi che mettono definitivamente in moto le conversioni: il duello e l'incontro con Lucia. Lodovico, infatti, è pronto a cambiare davvero solo dopo aver assistito alla morte del suo amico Cristoforo, dopo aver compiuto l'omicidio, aver visto i cadaveri degli altri due uomini, e aver ricevuto l'offerta di perdono del nemico in punto di morte. Scrive Marchese che «l'evento traumatico – il duello, la morte del fedele servitore, l'uccisione del rivale – fa esplodere la catarsi imbozzolata in un animo non angusto ma inibito da remore di costume»⁶⁹. In modo simile, all'arrivo di Lucia al castello

⁶⁹ MARCHESE, *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 80.

l'inquietudine dell'innominato cresce, l'uomo non riesce a darsi pace e ad accettare l'idea di consegnare la ragazza a don Rodrigo, resta sbalordito dall'effetto di Lucia sul Nibbio (anche quest'ultimo svolge, inconsapevolmente e in parte, lo stesso ruolo di Lucia di spinta dell'innominato al cambiamento); finché l'incontro con lei non porterà alla turbolenta notte insonne e al cambiamento finora respinto.

Lodovico non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue; e, benché l'omicidio fosse, a que' tempi, cosa tanto comune, che gli orecchi d'ognuno erano avvezzi a sentirlo raccontare, e gli occhi a vederlo, pure l'impressione ch'egli ricevette dal veder l'uomo morto per lui, e l'uomo morto da lui, fu nuova e indicibile; *fu una rivelazione di sentimenti ancora sconosciuti. Il cadere del suo nemico, l'alterazione di quel volto, che passava, in un momento, dalla minaccia e dal furore, all'abbattimento e alla quiete solenne della morte, fu una vista che cambiò, in un punto, l'animo dell'uccisore.* (Q, IV, 31)

Era aspettata dall'innominato, con un'inquietudine, con una suspension d'animo insolita. Cosa strana! quell'uomo, che aveva disposto a sangue freddo di tante vite, che in tanti suoi fatti non aveva contato per nulla i dolori da lui cagionati, se non qualche volta per assaporare in essi una selvaggia voluttà di vendetta, ora, nel metter le mani addosso a questa sconosciuta, a questa povera contadina, sentiva come un ribrezzo, direi quasi un terrore. Da un'alta finestra del suo castellaccio, guardava da qualche tempo verso uno sbocco della valle; ed ecco spuntar la carrozza, e venire innanzi lentamente: perché quel primo andar di carriera aveva consumata la foga, e domate le forze de' cavalli. E benché, dal punto dove stava a guardare, la non paresse più che una di quelle carrozzine che si danno per balocco ai fanciulli, la riconobbe subito, e si sentì il cuore batter più forte. (Q, XX, 43-44)

Subito dopo i due eventi scatenanti, i personaggi sono accomunati da un senso di confusione e di sgomento. Entrambi, dal letto in cui sono stati o si sono trascinati, continuano a pensare a quanto appena avvenuto, e a sentire sempre più vivo dentro di sé il cambiamento:

Strascinato al convento, non sapeva quasi dove si fosse, né cosa si facesse; e, quando fu tornato in sé, si trovò in un letto dell'infermeria, nelle mani del frate chirurgo, (i cappuccini ne avevano ordinariamente uno in ogni convento) che accomodava faldelle e fasce sulle due ferite ch'egli aveva ricevute nello scontro. Un padre, il cui impiego particolare era d'assistere i moribondi, e che aveva spesso avuto a render questo servizio sulla strada, fu chiamato subito al luogo del combattimento. Tornato, pochi minuti dopo, entrò nell'infermeria, e, avvicinandosi al letto dove Lodovico giaceva, «consolatevi» gli disse: «almeno è morto bene, e m'ha incaricato di chiedere il vostro perdono, e di portarvi il suo.» Questa parola fece rinvenire affatto il povero Lodovico, e gli risvegliò più vivamente e più distintamente i sentimenti ch'eran confusi e affollati nel suo animo: dolore dell'amico, sgomento e rimorso del colpo che gli era uscito di mano, e, nello stesso tempo,

Partito, o quasi scappato da Lucia, dato l'ordine per la cena di lei, fatta una consueta visita a certi posti del castello, sempre con quell'immagine viva nella mente, e con quelle parole risonanti all'orecchio, il signore s'era andato a cacciare in camera, s'era chiuso dentro in fretta e in furia, come se avesse avuto a trincerarsi contro una squadra di nemici; e spogliatosi, pure in furia, era andato a letto.

[...] Ma la rimembranza di tali imprese, non che gli ridonasse la fermezza, che già gli mancava, di compir questa; non che spegnesse nell'animo quella molesta pietà; vi destava invece una specie di terrore, una non so qual rabbia di pentimento. Di maniera che gli parve un sollievo il tornare a quella prima immagine di Lucia, contro la quale aveva cercato di rinfrancare il suo coraggio.

[...] Tutto gli appariva cambiato [...], sentiva una tristezza, quasi uno spavento de' passi già fatti.

un'angosciosa compassione dell'uomo che aveva ucciso. «E l'altro?» domandò ansiosamente al frate.

«L'altro era spirato, quand'io arrivai.»
[...] Riflettendo quindi a' casi suoi, sentì rinascere più che mai vivo e serio quel pensiero di farsi frate, che altre volte gli era passato per la mente: gli parve che Dio medesimo l'avesse messo sulla strada, e datogli un segno del suo volere, facendolo capitare in un convento, in quella congiuntura; e il partito fu preso.
(Q, IV, 32-34, 37)

[...] Tutt'a un tratto, gli tornarono in mente parole che aveva sentite e risentite, poche ore prima: – Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia! – E non gli tornavan già con quell'accento d'umile preghiera, con cui erano state proferite; ma con un suono pieno d'autorità, e che insieme induceva una lontana speranza. Fu quello un momento di sollievo: levò le mani dalle tempie, e, in un'attitudine più composta, fissò gli occhi della mente in colei da cui aveva sentite quelle parole; e la vedeva, non come la sua prigioniera, non come una supplichevole, ma in atto di chi dispensa grazie e consolazioni. (Q, XXI, 41-45, 54-55)

Anche nel caso di questi due ultimi estratti, un rapido confronto con il *Fermo e Lucia* mostra che il brano di Lodovico è già presente nel capitolo IV del tomo I, e in una forma molto simile a quella definitiva. Nel caso dell'innominato, invece, il passaggio che nella Quarantana chiude il capitolo XX, e che vede il personaggio già inquieto, affacciato alla finestra in attesa di Lucia, non è presente. Il brano successivo, che narra la tormentata notte del Conte del Sagrato, pur trovandosi nel *Fermo*, è più breve e non è caratterizzato dalla stessa intensità della redazione definitiva: qui il Conte è sì fortemente scosso dall'incontro con Lucia, ma non si muove al cambiamento in modo tormentato quanto l'innominato, e la presenza dell'intervento divino è meno accentuata; il personaggio percepisce l'imminenza e la forza della conversione che lo aspetta, ma la sua inquietudine interiore non è ancora così profonda come sarà poi nel testo definitivo.

Ad ogni modo, si tratta del progressivo riconoscimento di un nuovo "io" da parte dei personaggi, che mutano la loro maniera di vivere, di agire e di concepire il bene, il male, la giustizia, e devono faticosamente accettare questa novità. A questo punto, però, i mutamenti interiori richiedono una ratifica in qualche modo "pubblica", che li renda effettivi e fecondi: è il riscontro di qualcuno "fuori da sé" a permettere al singolo di riconoscere definitivamente il suo nuovo "io", la nuova persona che si troverà a essere da quel momento in poi e che potrà, così, agire con consapevolezza al servizio del prossimo. Così, solo nella relazione con l'altro il mutamento sarà davvero arrivato a compimento, come anche lo stesso Manzoni segnala:

L'uomo che cammina da solo o quasi solo, fa poca strada nelle cose intellettuali. A misura che uno procede ha bisogno di una voce esteriore, la quale lo rassicuri confermando la fede ch'egli ha data ad alcune idee, che ne rettifichi altre, che accresca, e avvicini al compimento ciò ch'egli ha cominciato.⁷⁰

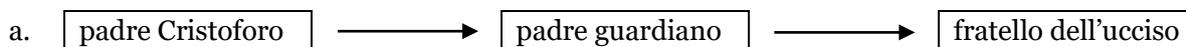
⁷⁰ ALESSANDRO MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, a cura di ROMANO AMERIO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p. 568. Il passaggio è proposto da MATTEO SARNI ne *L'enigma dell'altro. La Bibbia nei*

Si arriva quindi alle tappe (3), (4) e (5) della conversione, con la presa di coscienza del nuovo sé nella relazione con l'altro e con tutti i passaggi intermedi. Qui si situano le "scene tipiche" vere e proprie: da questo punto in poi, a padre Cristoforo e all'innominato si può accostare, seppure per contrasto, anche Gertrude. Nel testo di queste scene si notano numerose somiglianze, nelle situazioni rappresentate si riconoscono alcuni "elementi fissi" che possono portare chi legge a ricondurle le une alle altre. È possibile applicare a ciascuna scena uno schema di base, caratterizzato da azioni e funzioni fisse che si concretizzano poi con le dovute variazioni in ogni episodio:

I. Decisione di incontrare l' <i>interlocutore</i> e richiesta attraverso un <i>intermediario</i>
II. Arrivo al luogo dell'incontro e passaggio dall'esterno all'interno alla presenza di una folla di <i>spettatori</i>
III. Colloquio (alla presenza di una cerchia di <i>spettatori</i> più ristretta) e ratifica del cambiamento; congedo

Di seguito si tenterà di mostrare come ciascuna tappa dello schema prenda forma in ogni episodio, evidenziando prima, direttamente nel testo, le somiglianze tra le scene, e poi sottolineando le differenze che rendono ciascuna narrazione unica e particolare.

I. Decisione di incontrare l'*interlocutore* e richiesta attraverso un *intermediario*



Appena compita la cerimonia della vestizione, il guardiano gl'intimò che sarebbe andato a fare il suo noviziato a ***, sessanta miglia lontano, e che partirebbe all'indomani. Il novizio s'inclinò profondamente, e chiese una grazia. «*Permettetemi, padre*» disse, «*che, prima di partir da questa città, dove ho sparso il sangue d'un uomo, dove lascio una famiglia crudelmente offesa, io la ristori almeno dell'affronto, ch'io mostri almeno il mio rammarico di non poter risarcire il danno, col chiedere scusa al fratello dell'ucciso, e gli levi, se Dio benedice la mia intenzione, il rancore dall'animo.*» **Al guardiano parve che un tal passo, oltre all'esser buono in sé, servirebbe a riconciliar sempre più la famiglia col convento; e andò diviato da quel signor fratello, ad esporgli la domanda di fra Cristoforo.** A proposta così inaspettata, colui sentì, insieme con la meraviglia, un ribollimento di sdegno, non però senza qualche compiacenza. Dopo aver pensato un momento, «venga domani,» disse; e assegnò l'ora. **Il guardiano tornò, a portare al novizio il consenso desiderato.** (Q, IV, 46-47)

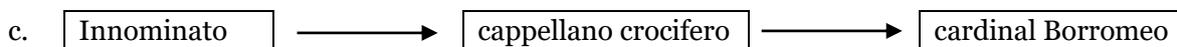


Quando vennero a avvertir ch'era attaccato, il principe tirò la figlia in disparte, e le disse: «orsù, Gertrude, ieri vi siete fatta onore: oggi dovete superar voi medesima. Si

Promessi Sposi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, p. 33. Sarni dimostra, infatti, che «tramite l'ascolto della parola altrui, l'io fuoriesce dalla prigione egoistica avanzando nella conoscenza e nella morale» (pp. 26-27), e aggiunge, citando Luperini, che l'individuo compie una «graduale presa di coscienza di un modo possibile di essere uomini rimasto sino allora ignoto o solo immaginato» (p. 70. La citazione è da ROMANO LUPERINI, *I promessi sposi: incontri essenziali*, in ID., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007, p. 67).

tratta di fare una comparsa solenne nel monastero e nel paese dove siete destinata a far la prima figura. V'aspettano...» È inutile dire che il principe aveva spedito un avviso alla badessa, il giorno avanti. «V'aspettano, e tutti gli occhi saranno sopra di voi. Dignità e disinvoltura. La badessa vi domanderà cosa volete: è una formalità. Potete rispondere che chiedete d'essere ammessa a vestir l'abito in quel monastero, dove siete stata educata così amorevolmente, dove avete ricevute tante finzze: che è la pura verità. Dite quelle poche parole, con un fare sciolto: che non s'avesse a dire che v'hanno imboccata, e che non sapete parlare da voi. Quelle buone madri non sanno nulla dell'accaduto: è un segreto che deve restar sepolto nella famiglia; e perciò non fate una faccia contrita e dubbiosa, che potesse dar qualche sospetto. Fate vedere di che sangue uscite: manierosa, modesta; ma ricordatevi che, in quel luogo, fuor della famiglia, non ci sarà nessuno sopra di voi.»

Senza aspettar risposta, il principe si mosse; Gertrude, la principessa e il principino lo seguirono; scesero tutti le scale, e montarono in carrozza. (Q, X, 29-32)



Per un uomo! Tutti premurosi, tutti allegri, per vedere un uomo! E però ognuno dicostoro avrà il suo diavolo che lo tormenti. Ma nessuno, nessuno n'avrà uno come il mio; nessuno avrà passata una notte come la mia! Cos'ha quell'uomo, per render tanta gente allegra? Qualche soldo che distribuirà così alla ventura... Ma costoro non vanno tutti per l'elemosina. Ebbene, qualche segno nell'aria, qualche parola... Oh se le avesse per me le parole che possono consolare! se...! Perché non vado anch'io? Perché no?... Anderò, anderò; e gli voglio parlare: a quattr'occhi gli voglio parlare. Cosa gli dirò? Ebbene, quello che, quello che... Sentirò cosa sa dir lui, quest'uomo! –

[...] S'accostò a uno, e gli domandò dove fosse il cardinale. **«In casa del curato,» rispose quello, inchinandosi, e gl'indicò dov'era.**

[...] Lui, voltatosi a uno di quelli, gli domandò dove fosse il cardinale; e che voleva parlargli.

«Io son forestiero,» rispose l'interrogato, e data un'occhiata intorno, chiamò **il cappellano crocifero, che [...] dovette venire; inchinò l'innominato, stette a sentir quel che voleva [...], poi disse o balbettò: «non saprei se monsignore illustrissimo... in questo momento... si trovi... sia... possa... Basta, vado a vedere.»** E andò a malincorpo a far l'imbasciata nella stanza vicina, dove si trovava il cardinale. (Q, XXII, 2, 10-11)

[...] Gli s'accostò, e disse: **«monsignore aspetta vossignoria. Si contenti di venir con me.»** (Q, XXIII, 5)

Riguardo alle differenze, due emergono in particolare:

1. La prima riguarda l'incontro tra Gertrude e la badessa: nel suo caso a decidere e a organizzare l'incontro è il principe padre, che si è premurato di avvisare le monache dell'arrivo della figlia, di istruire quest'ultima sul comportamento da tenere e sulle parole da dire, per poi guidare la famiglia fino al monastero controllando l'andamento dei discorsi durante il viaggio. Gertrude, oltre a non chiedere di essere ricevuta dalle monache volontariamente, non fa nemmeno domande e nemmeno esprime accettazione o disapprovazione rispetto a ciò che le viene imposto.

2. La seconda differenza riguarda invece l'innominato, che decide di recarsi dal cardinale senza avvertirlo prima del suo arrivo e muovendosi, come ha sempre fatto, senza accompagnatori. Arrivato spontaneamente presso la parrocchia in cui Federigo è in visita, comunque, anche per lui si rende necessario un tramite che comunichi all'arcivescovo il suo desiderio di incontrarlo: interviene, qui, anche se successivamente rispetto alle altre due narrazioni, l'intermediario, il cappellano crocifero che accetta di comunicare a Borromeo la richiesta.

II. Arrivo al luogo dell'incontro e passaggio dall'esterno all'interno alla presenza di una folla di spettatori più ampia prima e più ristretta poi

a.	p. Cristoforo	Luoghi del passaggio = strada → cortile del palazzo → sala al piano superiore	Spettatori = servitori, bravi, curiosi, amici e parenti → parenti più prossimi
----	---------------	---	--

*A mezzogiorno, il palazzo brulicava di signori d'ogni età e d'ogni sesso: era un girare, un rimescolarsi di gran cappe, d'alte penne, di durlindane pendenti, un muoversi librato di gorgiere inamidate e cresse, uno strascico intralciato di rabescate zimarre. Le anticamere, il cortile e la strada formicolavano di servitori, di paggi, di bravi e di curiosi. Fra Cristoforo vide quell'apparecchio, ne indovinò il motivo, e provò un leggier turbamento; ma, dopo un istante, disse tra sé: – sta bene: l'ho ucciso in pubblico, alla presenza di tanti suoi nemici: quello fu scandalo, questa è riparazione. – Così, con gli occhi bassi, col padre compagno al fianco, **passò la porta di quella casa, attraversò il cortile, tra una folla che lo squadrava con una curiosità poco cerimoniosa; salì le scale, e, di mezzo all'altra folla signorile, che fece ala al suo passaggio, seguito da cento sguardi, giunse alla presenza del padron di casa;** il quale, circondato da' parenti più prossimi, stava ritto **nel mezzo della sala**, con lo sguardo a terra, e il mento in aria, impugnando, con la mano sinistra, il pomo della spada, e stringendo con la destra il bavero della cappa sul petto. C'è talvolta, nel volto e nel contegno d'un uomo, un'espressione così immediata, si direbbe quasi un'effusione dell'animo interno, che, in una folla di spettatori, il giudizio sopra quell'animo sarà un solo. Il volto e il contegno di fra Cristoforo disser chiaro agli astanti, che non s'era fatto frate, né veniva a quell'umiliazione per timore umano: e questo cominciò a concigliarglieli tutti. (Q, IV, 49-51)*

b.	Gertrude	Luoghi del passaggio = strada → cortili del monastero → chiostro interno	Spettatori = abitanti di Monza, servitori → converse, monache
----	----------	--	---

All'entrare in Monza, Gertrude si sentì stringere il cuore; ma la sua attenzione fu attirata per un istante da *non so quali signori che, fatta fermar la carrozza, recitarono non so qual complimento*. Ripreso il cammino, s'andò quasi di passo al monastero, *tra gli sguardi de' curiosi, che accorrevano da tutte le parti sulla strada*. Al fermarsi della carrozza, **davanti a quelle mura, davanti a quella porta**, il cuore si strinse ancor più a Gertrude. Si smontò *tra due ale di popolo, che i servitori facevano stare indietro*. Tutti quegli occhi addosso alla poveretta l'obbligavano a studiar continuamente il suo contegno: ma più di tutti quelli insieme, la tenevano in suggestione i due del padre, a' quali essa, quantunque ne avesse così gran paura, non poteva lasciar di rivolgere i suoi, ogni momento. E quegli occhi governavano le sue mosse e il suo volto, come per mezzo di redini invisibili. **Attraversato il primo cortile, s'entrò in un altro, e lì si vide la porta del chiostro interno, spalancata e tutta occupata da monache. Nella**

*prima fila, la badessa circondata da anziane; dietro, altre monache alla rinfusa, alcune in punta di piedi; in ultimo le converse ritte sopra panchetti. Si vedevan pure qua e là luccicare a mezz'aria alcuni occhietti, spuntar qualche visino tra le tonache: eran le più destre, e le più coraggiose tra l'educande, che, ficcandosi e penetrando tra monaca e monaca, eran riuscite a farsi un po' di pertugio, per vedere anch'esse qualche cosa. Da quella calca uscivano acclamazioni; si vedevan molte braccia dimenarsi, in segno d'accoglienza e di gioia. **Giunsero alla porta; Gertrude si trovò a viso a viso con la madre badessa.** (Q, X, 33-36)*

c.	innominato	<i>Luoghi del passaggio = strada → cortile della canonica → salottino e stanza del cardinale</i>	<i>Spettatori = pellegrini e abitanti del paese → preti</i>
----	------------	--	---

Quando fu **nella strada pubblica**, quello che faceva maravigliare i *passaggieri*, era di vederlo senza seguito. Del resto, ognuno gli faceva luogo, prendendola larga, quanto sarebbe bastato anche per il seguito, e levandosi rispettosamente il cappello. **Arrivato al paese, trovò una gran folla; ma il suo nome passò subito di bocca in bocca; e la folla s'apriva. S'accostò a uno, e gli domandò dove fosse il cardinale.** «In casa del curato,» rispose quello, inchinandosi, e gl'indicò dov'era. Il signore andò là, **entrò in un cortiletto dove c'eran molti preti, che tutti lo guardarono con un'attenzione maravigliata e sospettosa. Vide dirimpetto un uscio spalancato, che metteva in un salottino, dove molti altri preti eran congregati.** Si levò la carabina, e l'appoggiò in un canto del cortile; poi **entrò nel salottino: e anche lì, occhiate, bisbigli, un nome ripetuto, e silenzio.** Lui, voltatosi a uno di quelli, gli domandò dove fosse il cardinale; e che voleva parlargli.

«Io son forestiero,» rispose l'interrogato, e data un'occhiata intorno, chiamò il cappellano crocifero, che in un canto del salottino, stava appunto dicendo sotto voce a un suo compagno: «colui? Quel famoso? che ha a far qui colui? alla larga!» Però, a quella chiamata che risonò nel silenzio generale, dovette venire; inchinò l'innominato, stette a sentir quel che voleva, e alzando con una curiosità inquieta gli occhi su quel viso, e riabbassandoli subito, rimase lì un poco, poi disse o balbettò: «non saprei se monsignore illustrissimo... in questo momento... si trovi... sia... possa... Basta, vado a vedere.» E andò a malincorpo a far l'imbasciata nella stanza vicina, dove si trovava il cardinale. (Q, XXII, 9-11)

[...] Aperto l'uscio, e affacciatosi alla stanza dov'era il signore e la brigata, *vide questa ristretta in una parte, a bisbigliare e a guardar di sott'occhio quello, lasciato solo in un canto.* S'avviò verso di lui; e intanto squadrandolo, come poteva, con la coda dell'occhio, andava pensando che diavolo d'armeria poteva esser nascosta sotto quella casacca; e che, veramente, prima d'introdurlo, avrebbe dovuto proporgli almeno... ma non si seppe risolvere. Gli s'accostò, e disse: «monsignore aspetta vossignoria. Si contenti di venir con me.» *E precedendolo in quella piccola folla, che subito fece ala, dava a destra e a sinistra occhiate, le quali significavano: cosa volete? non lo sapete anche voi altri, che fa sempre a modo suo?*

Appena introdotto l'innominato, Federigo gli andò incontro, con un volto premuroso e sereno, e con le braccia aperte, come a una persona desiderata, e fece subito cenno al cappellano che uscisse: il quale ubbidì. (Q, XXIII, 5-6)

Si distinguono anche in questo caso due principali differenze:

1. La disposizione interiore di ogni personaggio è diversa, come emerge dai giochi di sguardi descritti dal narratore, all'interno dei quali anche la folla assume un ruolo importante:
 - a. padre Cristoforo in un primo momento è turbato dagli sguardi e dai sussurri, ma si rianima subito e mantiene un atteggiamento umile e determinato. Un primo confronto con la folla, tra l'altro, per lui era già avvenuto subito dopo il duello con il nemico, nel momento in cui, frastornato e fuori di sé, si era trovato «solo» nel mezzo del «frastono confuso». Qui, invece, riesce a non farsi sopraffare, e addirittura adotta un contegno che gli concilia tutti i presenti.
 - b. Anche il paragrafo di Gertrude, come sottolinea de Cristofaro, «è tutto fondato sul gioco degli sguardi»⁷¹. Tuttavia, qui, la ragazza continua a sentirsi a disagio tra gli sguardi della folla lungo tutto il percorso. Cerca di controllare il proprio contegno con fatica, ma in realtà, ancor più che dalla folla, si sente assoggettata dallo sguardo del padre che governa il suo, e che le impedisce di compiere qualsiasi azione spontanea e indipendente. Raimondi-Bottoni commentano così questo passaggio, notando in effetti il contrasto con lo sguardo di padre Cristoforo descritto nel capitolo IV:

nonostante la paura, la figlia è costretta a cercare lo sguardo del padre, quasi vittima d'una suggestione tirannica, d'un plagio misterioso, come da padrone ad animale docile per forza. Si ricorderà invece come gli occhi incavati di fra Cristoforo – nella loro espressività volitiva – evocassero il fervore di due cavalli bizzarri «condotti a mano da un cocchiere».⁷²

E aggiungono ancora che

la drammaticità della scena che decide «quasi irrevocabilmente» della vita di Gertrude è affidata alla fissità d'uno sguardo esitante estraneo a quanto accade; solo un altro sguardo «di compassione e di malizia» sembra risvegliarlo, con la sua dissonanza espressiva, dagli automatismi cui la riconurrà la *cupa* inquietudine del padre. Nello sguardo si consuma dunque lo sterile conflitto di una coscienza già vinta, la cui risoluzione proviene dalla paura, dalla «fuga dinanzi un oggetto terribile».⁷³

- c. Dell'innominato, infine, non ci è dato sapere gli esatti pensieri e le esatte sensazioni, e nemmeno quale sia il percorso del suo sguardo: finché non si apre durante il colloquio con l'arcivescovo, il personaggio resta chiuso in sé stesso, distaccato da ciò che lo circonda, e sembra insensibile agli sguardi e ai mormorii

⁷¹ MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. DE CRISTOFARO et al., p. 355, nota a X, 32-36.

⁷² ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di EZIO RAIMONDI e LUCIANO BOTTONI, Milano, Principato, 1987, p. 185, nota a X 35.

⁷³ *Ibidem*, nota a X 37-38.

della folla, che pure sono sempre presenti. Piuttosto, sembra quasi che qui l'attenzione del narratore ai pensieri e all'interiorità si sposti su una figura più debole, quella del cappellano crocifero: egli guarda verso l'innominato ma fatica a puntare direttamente agli occhi, esprimendo in questo modo tutto il suo turbamento e la sua paura.

L'innominato avrà a che fare con una folla che mormora e che "fa ala" alla sua entrata in una sala anche in un altro punto del romanzo, nel momento del suo ritorno al castello e del suo discorso ai bravi, nel capitolo XXIV:

Al suo apparire, cessò subito un gran bisbiglio che c'era; tutti si ristringono da una parte, lasciando voto per lui un grande spazio della sala: potevano essere una trentina. (Q, XXIV, 85)

Questa è, in effetti, l'ulteriore e ultima conferma dell'avvenuta conversione dell'innominato, che viene ratificata anche da coloro che più di chiunque altro erano stati fino a quel momento testimoni della sua grandezza in scelleratezze.

2. Viene descritto anche il diverso atteggiamento degli interlocutori nel momento in cui i protagonisti si trovano viso a viso con loro. Il fratello dell'ucciso e la madre badessa sono fermi in mezzo alla stanza e aspettano che l'interlocutore si avvicini, similarità notata, ad esempio, dal Russo:

Si ricorderà il fratello dell'ucciso, il giorno del perdono, in mezzo al salone, rigido e impassibile come fosse un ritratto disceso dalle pareti. Orbene, anche qui vediamo la badessa e le monache anziane, in prima fila, ritte e ferme come idoli che attendono il sacrificio.⁷⁴

Borromeo, invece, va incontro all'innominato con fare benevolo, pronto ad accoglierlo calorosamente.

Qui vale la pena di aggiungere brevemente che nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* la somiglianza tra i tre episodi si intensifica: nel *Fermo*, ad esempio, la distinzione degli spazi attraversati è meno scandita e il percorso che ciascun personaggio compie per passare dall'esterno all'interno è meno definito; anche i giochi di sguardi sono meno accentuati e la folla accompagna con meno intensità i personaggi, non "facendo ala" al loro arrivo e non dislocandosi nei diversi spazi.

III. Colloquio con l'interlocutore (eventualmente alla presenza della cerchia di spettatori più ristretta) e ratifica del cambiamento, congedo

⁷⁴ MANZONI, *I promessi sposi*, commento critico di L. RUSSO, p. 192.

a.	p. Cristoforo	<i>interlocutore</i> = fratello dell'ucciso <i>spettatori presenti</i> = parenti	festeggiamenti con la folla, ultimo colloquio e congedo
----	---------------	---	--

Quando vide l'offeso, affrettò il passo, gli si pose inginocchiato ai piedi, incrociò le mani sul petto, e, chinando la testa raso, disse queste parole: «io sono l'omicida di suo fratello. Sa Iddio se vorrei restituirglielo a costo del mio sangue; ma, non potendo altro che farle inefficaci e tarde scuse, la supplico d'accettarle per l'amor di Dio» **Tutti gli occhi erano immobili sul novizio, e sul personaggio a cui egli parlava; tutti gli orecchi eran tesi. Quando fra Cristoforo tacque, s'alzò, per tutta la sala, un mormorio di pietà e di rispetto.** Il gentiluomo, che stava in atto di degnazione forzata, e d'ira compressa, fu turbato da quelle parole; e, chinandosi verso l'inginocchiato, «alzatevi,» disse, con voce alterata: «l'offesa... il fatto veramente... ma l'abito che portate... non solo questo, ma anche per voi... S'alzi, padre... Mio fratello... non lo posso negare... era un cavaliere... era un uomo... un po' impetuoso... un po' vivo. Ma tutto accade per disposizione di Dio. Non se ne parli più... Ma, padre, lei non deve stare in codesta positura.» E, presolo per le braccia, lo sollevò. Fra Cristoforo, in piedi, ma col capo chino, rispose: «io posso dunque sperare che lei m'abbia concesso il suo perdono! E se l'ottengo da lei, da chi non devo sperarlo? Oh! s'io potessi sentire dalla sua bocca questa parola, perdono!»

«Perdono?» disse il gentiluomo. «Lei non ne ha più bisogno. Ma pure, poiché lo desidera, certo, certo, io le perdono di cuore, e tutti...»

«**Tutti! tutti!**» gridarono, a una voce, gli astanti. Il volto del frate s'aprì a una gioia riconoscente, sotto la quale traspariva però ancora un'umile e profonda compunzione del male a cui la remissione degli uomini non poteva riparare. Il gentiluomo, vinto da quell'aspetto, e trasportato dalla commozione generale, gli gettò le braccia al collo, e gli diede e ne ricevette il bacio di pace.

Un «bravo! bene!» scoppì da tutte le parti della sala; tutti si mossero, e si strinsero intorno al frate. Intanto vennero servitori, con gran copia di rinfreschi. Il gentiluomo si raccostò al nostro Cristoforo, il quale faceva segno di volersi licenziare, e gli disse: «padre, gradisca qualche cosa; mi dia questa prova d'amicizia.» E si mise per servirlo prima d'ogni altro; ma egli, ritirandosi, con una certa resistenza cordiale, «queste cose,» disse, «non fanno più per me; ma non sarà mai ch'io rifiuti i suoi doni. Io sto per mettermi in viaggio: si degni di farmi portare un pane, perché io possa dire d'aver goduto la sua carità, d'aver mangiato il suo pane, e avuto un segno del suo perdono.» Il gentiluomo, commosso, ordinò che così si facesse; e venne subito un cameriere, in gran gala, portando un pane sur un piatto d'argento, e lo presentò al padre; il quale, presolo e ringraziato, lo mise nella sporta. Chiese quindi licenza; e, abbracciato di nuovo il padron di casa, **e tutti quelli che, trovandosi più vicini a lui, poterono impadronirsene un momento, si liberò da essi a fatica; ebbe a combatter nell'anticamera, per isbrigarsi da' servitori, e anche da' bravi, che gli baciavano il lembo dell'abito, il cordone, il cappuccio; e si trovò nella strada, portato come in trionfo, e accompagnato da una folla di popolo, fino a una porta della città; d'onde uscì, cominciando il suo pedestre viaggio, verso il luogo del suo noviziato.** (Q, IV, 52-58)

b.	Gertrude	<i>interlocutore</i> = badessa <i>spettatori presenti</i> = monache, famiglia di Gertrude	festeggiamenti con la folla, ultimo colloquio e congedo
----	----------	--	--

Dopo i primi complimenti, questa, con una maniera tra il giulivo e il solenne, le domandò cosa desiderasse in quel luogo, dove non c'era chi le potesse negar nulla.

«*Son qui...*,» cominciò Gertrude; ma, al punto di proferir le parole che dovevano decider quasi irrevocabilmente del suo destino, esitò un momento, e rimase con gli occhi fissi sulla folla che le stava davanti. Vide, in quel momento, una di quelle sue note compagne, che la guardava con un'aria di compassione e di malizia insieme, e pareva che dicesse: ah! la c'è cascata la brava. *Quella vista, risvegliando più vivi*

nell'animo suo tutti gli antichi sentimenti, le restituì anche un po' di quel poco antico coraggio: e già stava cercando una risposta qualunque, diversa da quella che le era stata dettata; quando, alzato lo sguardo alla faccia del padre, quasi per experimentar le sue forze, scorse su quella un'inquietudine così cupa, un'impazienza così minaccevole, che, risoluta per paura, con la stessa prontezza che avrebbe preso la fuga dinanzi un oggetto terribile, proseguì: «son qui a chiedere d'esser ammessa a vestir l'abito religioso, in questo monastero, dove sono stata allevata così amorevolmente.» La badessa rispose subito, che le dispiaceva molto, in una tale occasione, che le regole non le permettessero di dare immediatamente una risposta, la quale doveva venire dai voti comuni delle suore, e alla quale doveva precedere la licenza de' superiori. Che però Gertrude, conoscendo i sentimenti che s'avevan per lei in quel luogo, poteva preveder con certezza qual sarebbe questa risposta; e che intanto nessuna regola proibiva alla badessa e alle suore di manifestare la consolazione che sentivano di quella richiesta. **S'alzò allora un frastono confuso di congratulazioni e d'acclamazioni. Vennero subito gran quantiere colme di dolci, che furon presentati, prima alla sposina, e dopo ai parenti. Mentre alcune monache facevano a rubarsela, e altre complimentavan la madre, altre il principino, la badessa fece pregare il principe che volesse venire alla grata del parlatorio, dove l'attendeva.** Era accompagnata da due anziane; e quando lo vide comparire, «signor principe,» disse: «per ubbidire alle regole... per adempire una formalità indispensabile, sebbene in questo caso... pure devo dirle... che, ogni volta che una figlia chiede d'essere ammessa a vestir l'abito,... la superiora, quale io sono indegnamente,... è obbligata d'avvertire i genitori... che se, per caso... forzassero la volontà della figlia, incorrerebbero nella scomunica. Mi scuserà...»

«Benissimo, benissimo, reverenda madre. Lodo la sua esattezza: è troppo giusto... Ma lei non può dubitare...»

«Oh! pensi, signor principe,... ho parlato per obbligo preciso,... del resto...»

«Certo, certo, madre badessa.»

Barattate queste poche parole, i due interlocutori s'inclinarono vicendevolmente, e si separarono, come se a tutt'e due pesasse di rimaner lì testa testa; e andarono a riunirsi ciascuno alla sua compagnia, l'uno fuori, l'altra dentro la soglia claustrale.

«Oh via,» disse il principe: «Gertrude potrà presto godersi a suo bell'agio la compagnia di queste madri. Per ora le abbiamo incomodate abbastanza.» *Così detto, fece un inchino; la famiglia si mosse con lui; si rinnovarono i complimenti, e si partì.* (Q, X, 36-43)

c.	innominato	interlocutore = Borromeo spettatori = assenti	apparizione alla folla di sacerdoti, ma senza festeggiamenti; saluto e congedo
----	------------	--	--

I due rimasti stettero alquanto senza parlare, e diversamente sospesi. L'innominato, ch'era stato come portato lì per forza da una smania inesplicabile, piuttosto che condotto da un determinato disegno, ci stava anche come per forza [...]. Però, *alzando gli occhi in viso a quell'uomo, si sentiva sempre più penetrare da un sentimento di venerazione imperioso insieme e soave*, che, aumentando la fiducia, mitigava il dispetto, e senza prender l'orgoglio di fronte, l'abbatteva, e, dirò così, gl'imponeva silenzio.

La presenza di Federigo era infatti di quelle che annunziano una superiorità, e la fanno amare. [...]

Tenne anche lui, qualche momento, fisso nell'aspetto dell'innominato il suo sguardo penetrante, ed esercitato da lungo tempo a ritrarre dai sembianti i pensieri; e, sotto a quel fosco e a quel turbato, parendogli di scoprire sempre più qualcosa di conforme alla speranza da lui concepita al primo annunzio d'una tal visita, tutt'animato, «oh!» disse: «che preziosa visita è questa! e quanto vi devo esser grato d'una sì buona risoluzione; quantunque per me abbia un po' del rimprovero!»

«Rimprovero!» esclamò il signore meravigliato, ma raddolcito da quelle parole e da quel fare, e contento che il cardinale avesse rotto il ghiaccio, e avviato un discorso qualunque.

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

«Dio grande e buono!» esclamò Federigo, alzando gli occhi e le mani al cielo: «che ho mai fatto io, servo inutile, pastore sonnolento, perche Voi mi chiamaste a questo convito di grazia, perche mi faceste degno d'assistere a un sì giocondo prodigio!» Così dicendo, *stese la mano a prender quella dell'innominato.*

«No!» gridò questo, «no! lontano, lontano da me voi: non lordate quella mano innocente e benefica. Non sapete tutto ciò che ha fatto questa che volete stringere.»

«Lasciate,» disse Federigo, prendendola con amorevole violenza, «lasciate ch'io stringa codesta mano che riparerà tanti torti, che spargerà tante beneficenze, che solleverà tanti afflitti, che si stenderà disarmata, pacifica, umile a tanti nemici.»

[...] *Così dicendo, stese le braccia al collo dell'innominato; il quale, dopo aver tentato di sottrarsi, e resistito un momento, cedette, come vinto da quell'impeto di carità, abbracciò anche lui il cardinale, e abbandonò sull'omero di lui il suo volto tremante e mutato. Le sue lacrime ardenti cadevano sulla porpora incontaminata di Federigo; e le mani incolpevoli di questo stringevano affettuosamente quelle membra, premevano quella casacca, avvezza a portar l'armi della violenza e del tradimento.*

L'innominato, sciogliendosi da quell'abbraccio, si coprì di nuovo gli occhi con una mano, e, alzando insieme la faccia, esclamò: «Dio veramente grande! Dio veramente buono! io mi conosco ora, comprendo chi sono; le mie iniquità mi stanno davanti; ho ribrezzo di me stesso; eppure...! eppure provo un refrigerio, una gioia, sì una gioia, quale non ho provata mai in tutta questa mia orribile vita!»

«È un saggio,» disse Federigo, «che Dio vi dà per cattivarvi al suo servizio, per animarvi ad entrar risolutamente nella nuova vita in cui avrete tanto da disfare, tanto da riparare, tanto da piangere!»

«Me sventurato!» esclamò il signore, «quante, quante... cose, le quali non potrò se non piangere! Ma almeno ne ho d'intraprese, d'appena avviate, che posso, se non altro, rompere a mezzo: una ne ho, che posso romper subito, disfare, riparare.»

[...] **L'arcivescovo andò avanti, spinse l'uscio, che fu subito spalancato di fuori da due servitori, che stavano uno di qua e uno di là: e la mirabile coppia apparve agli sguardi bramosi del clero raccolto nella stanza. Si videro que' due volti sui quali era dipinta una commozione diversa, ma ugualmente profonda; una tenerezza riconoscente, un'umile gioia nell'aspetto venerabile di Federigo; in quello dell'innominato, una confusione temperata di conforto, un nuovo pudore, una compunzione, dalla quale però traspariva tuttavia il vigore di quella selvaggia e risentita natura. E si seppe poi, che a più d'uno de' riguardanti era allora venuto in mente quel detto d'Isaia: il lupo e l'agnello andranno ad un pascolo; il leone e il bue mangeranno insieme lo strame** [corsivo del testo]. dietro veniva don Abbondio, al quale nessuno badò.

Quando furono nel mezzo della stanza, entrò dall'altra parte l'aiutante di camera del cardinale [...]. Il cardinale gli disse che, appena arrivato questo, lo facesse parlar subito con don Abbondio: e tutto poi fosse agli ordini di questo e dell'innominato; *al quale strinse di nuovo la mano, in atto di commiato, dicendo: «v'aspetto.»* Si voltò a salutar don Abbondio, e s'avviò dalla parte che conduceva alla chiesa. Il clero gli andò dietro, tra in folla e in processione: i due compagni di viaggio rimasero soli nella stanza. (Q, XXIII, 7-24, 44-45)

Anche qui sono presenti alcuni tratti che, pur nella similarità, caratterizzano ciascun brano:

1. Nella descrizione degli atti, dei volti e degli sguardi durante i colloqui emerge l'attitudine interiore dei personaggi. In particolare, tra Gertrude e la madre badessa non c'è l'avvicinamento reciproco che accomuna, invece, padre Cristoforo e il suo nemico con l'innominato e Borromeo. Le due donne hanno un dialogo statico, formale, che non ratifica un cambiamento autentico in Gertrude, e non testimonia empatia nell'interlocutrice. Anche il breve dialogo con la badessa, che precede il congedo, non ha come protagonista Gertrude, bensì suo padre; e del resto anche questo secondo scambio di battute risponde più a una formalità che a un autentico dialogo. Infine, è sempre il principe che decide di avviare la comitiva verso casa e di congedarsi dal monastero.
2. Il dialogo tra l'innominato e Borromeo è decisamente più esteso dei precedenti, ed è maggiormente approfondita anche l'analisi del movimento interiore dei personaggi, sempre accompagnata dall'accurata descrizione dei gesti. Il silenzio iniziale sottolinea che l'innominato, pur essendosi recato spontaneamente dal cardinale, si sente ancora profondamente a disagio:

Davanti al cardinale, l'innominato è caos in movimento; l'anima, che solo ora comincia a manifestarsi, e i desideri lo forzano in direzioni contraddittorie. L'inquietudine della conversione lo rende simile a fra Cristoforo, ma mentre per il cappuccino l'avvicinamento all'abito era stato preceduto da un lungo dibattito interiore, ed era coinciso con un lento processo di conoscenza e consapevolezza, il personaggio senza nome si trova a gestire un improvviso bisogno di pace e riconciliazione con gli uomini. Un processo particolarmente doloroso per lui, abituato a non riconoscere «nessuno al di sopra di sé, né più in alto».⁷⁵

Saranno poi le parole di Borromeo a muoverlo, guidandolo fino all'accettazione del nuovo sé. Con un movimento simile a quello che anima il colloquio tra padre Cristoforo e l'offeso, ma opposto nella direzione (lì era *protagonista* ⇄ *interlocutore*, qui è *interlocutore* ⇄ *protagonista*), il cardinale si avvicina all'innominato, prendendogli la mano e suscitando l'abbraccio che suggella l'avvenuto cambiamento. Anche Marchese nota, in effetti, la similarità con la scena, «teatralmente barocca, del perdono in casa del fratello dell'ucciso», dove viene «dato e ricevuto il perdono e l'abbraccio di pace»⁷⁶:

⁷⁵ MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. DE CRISTOFARO et al., p. 683.

⁷⁶ MARCHESE, *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 81.

L'abbraccio di carità e di pace, degno di un quadro barocco⁷⁷, suggella l'incontro con vistoso effetto scenografico, sciogliendo l'antitesi fra la «porpora» del grande dignitario della chiesa e la «casacca» del feroce masnadiero, confuse nel gesto fraterno che eguaglia oltre le distinzioni esteriori.⁷⁸

Anche le parole che descrivono lo stato interiore dei due personaggi sono simili, in questo passaggio: entrambi provano una gioia tutta nuova, ma al tempo stesso riconoscono le proprie «iniquità» e la «compunzione» per il male compiuto, che non potranno mai essere del tutto riparate dal perdono dei soli uomini.

Si arriva, a questo punto, all'ultimo dei quattro episodi presi in considerazione: quello di Renzo e don Rodrigo nel capitolo XXXV. Per cominciare, in questo caso i momenti della presa di coscienza dell'avvenuto mutamento e dell'incontro con l'*interlocutore* sono invertiti: prima Renzo, nel dialogo con padre Cristoforo, approda alla nuova visione delle cose e al nuovo sé stesso; solo poi è pronto per incontrare il suo *interlocutore*, nonché la persona che ha scatenato in lui l'origine del movimento interiore e del cambiamento. Don Rodrigo, infatti, che avrà la funzione di *interlocutore* in questo episodio, coincide anche con l'*aiutante involontario*, colui che indirettamente (i due personaggi non si sono mai incontrati) ha spinto Renzo a cominciare il percorso di crescita (al pari del nemico per padre Cristoforo e di Lucia per l'innominato).

Nel capitolo XXXV, dunque, Renzo incontra padre Cristoforo nel lazzaretto e, dopo il ragguaglio sui mesi appena trascorsi, sta per avviarsi in cerca di Lucia. Qui, nel dialogo con il frate emerge ancora prepotente il «la farò io la giustizia!» che caratterizza il parlare del giovane fin dall'inizio della storia⁷⁹: nei primi capitoli, non confidando del tutto nella

⁷⁷ La scena ricorda ad esempio quella de *Il ritorno del figliol prodigo*, dipinta da Rembrandt nel 1668. Anche FRANCO GIULIO BRAMBILLA, in *Esercizi di cristianesimo* (Milano, Vita e Pensiero, 2000), accosta la scena di Borromeo e dell'innominato a questa stessa opera, parlando proprio della parabola evangelica del figliol prodigo: «La letteratura (si ricordi solo la pagina indimenticabile di Manzoni dell'incontro dell'innominato con il card. Federigo, ordita sulla falsariga della parabola), la pittura e l'arte (si pensi al 'figlio prodigo' di Rembrandt), il cinema, hanno trovato ispirazione in questo sguardo sul volto liberante di Dio che si rivela e si comunica nel gesto di Gesù» (p. 92). Su Manzoni e la pittura barocca – quella di Caravaggio in particolare – ha scritto, invece, DANIELA BROGI, nel volume *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018. Il tema di *Manzoni e una scrittura viva al guardo* è trattato anche da ISABELLA BINDA nell'omonima tesi di dottorato, discussa presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore nell'anno accademico 2017/2018.

⁷⁸ MARCHESI, *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 167.

⁷⁹ Tutta l'evoluzione interiore di Renzo nel corso del romanzo, il suo percorso di crescita e di approdo alla conversione, è ben delineato da PIERANTONIO FRARE, *La via stretta. Vendetta, giustizia e perdono nei «Promessi sposi»*, in *Giustizia e Letteratura II*, a cura di GABRIO FORTI, CLAUDIA MAZZUCATO, ARIANNA VISCONTI, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 38-54. Il riferimento a questo testo (e alla bibliografia in esso citata) è stato fondamentale per l'intera analisi presente in quest'ultima sezione del paragrafo. Il saggio risulta imprescindibile, del resto, anche per quanto concerne, qui, le riflessioni già affrontate e quelle che seguiranno su Lodovico-padre Cristoforo e il suo personale percorso di conversione.

capacità di padre Cristoforo di risolvere la situazione, lo si è sentito esprimersi con affermazioni del tipo

«Ma, se il padre,» disse, «non ci trova un ripiego, lo troverò io, in un modo o nell'altro.» (Q, III, 60)

«[...] in ogni caso, saprò farmi ragione, o farmela fare. A questo mondo c'è giustizia finalmente.» (Q, III, 60)

[...] e lo sposo se n'andò, col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle strane parole: «a questo mondo c'è giustizia, finalmente!» (Q, III, 62)

«Chiacchiere! la finirò io: io la finirò!» interruppe Renzo, questa volta, andando in su e in giù per la stanza, e con una voce, con un viso, da non lasciar dubbio sul senso di quelle parole. (Q, VII, 11)

«La farò io, la giustizia, io! È ormai tempo. La cosa non è facile: lo so anch'io. Si guarda bene, il cane assassino: sa come sta; ma non importa. Risoluzione e pazienza... e il momento arriva. Sì, la farò io, la giustizia: lo libererò io, il paese: quanta gente mi benedirà...! e poi in tre salti...!» (Q, VII, 14)

Giunto a questo punto della storia il suo modo di reagire pensando a don Rodrigo non sembra cambiato:

«Se non la trovi?» disse il frate, con un'aria di serietà e d'aspettativa, e con uno sguardo che ammoniva.

Ma Renzo, a cui la rabbia riaccesa dall'idea di quel dubbio aveva fatto perdere il lume degli occhi, ripeté e seguì: «se non la trovo, vedrò di trovare qualchedun altro. [...]»

[...] «E se lo trovo,» continuò Renzo, cieco affatto dalla collera, «se la peste non ha già fatto giustizia... Non è più il tempo che un poltrone, co' suoi bravi d'intorno, possa metter la gente alla disperazione, e ridersene: è venuto un tempo che gli uomini s'incontrino a viso a viso: e... la farò io la giustizia!» (Q, XXXV, 35-37)

Qui, però, interviene padre Cristoforo, che, «afferrandolo per un braccio, e guardandolo ancor più severamente», compie per primo un moto di avvicinamento a Renzo, analogo a quello già visto da parte dell'offeso nei suoi confronti e da parte di Borromeo nei confronti dell'innominato. Il frate quindi sprona Renzo, si scontra e si confronta con lui (e con il vecchio sé stesso) per guidarlo al cambiamento:

«Sciagurato!» gridò il padre Cristoforo, con una voce che aveva ripresa tutta l'antica pienezza e sonorità: «sciagurato!» e la sua testa cadente sul petto s'era sollevata; le gote si colorivano dell'antica vita; e il fuoco degli occhi aveva un non so che di terribile. «Guarda, sciagurato!» E mentre con una mano stringeva e scoteva forte il braccio di Renzo, girava l'altra davanti a sé, accennando quanto più poteva della dolorosa scena all'intorno.

«Guarda chi è Colui che gastiga! Colui che giudica, e non è giudicato! Colui che flagella e che perdona! Ma tu, verme della terra, tu vuoi far giustizia! Tu lo sai, tu, quale sia la giustizia! Va, sciagurato, vattene! [...]»

E così dicendo, rigettò da sé il braccio di Renzo, e si mosse verso una capanna d'infermi.

«Ah padre!» disse Renzo, andandogli dietro in atto supplichevole: «mi vuol mandar via in questa maniera?».

«Come!» riprese, con voce non meno severa, il cappuccino. «Ardiresti tu di pretendere ch'io rubassi il tempo a questi afflitti, i quali aspettano ch'io parli loro del perdono di Dio, per ascoltar le tue voci di rabbia, i tuoi proponimenti di vendetta? T'ho ascoltato quando chiedevi consolazione e aiuto; ho lasciata la carità per la carità; ma ora tu hai la tua vendetta in cuore: che vuoi da me? vattene. Ne ho visti morire qui degli offesi che perdonavano; degli offensori che gemevano di non potersi umiliare davanti all'offeso: ho pianto con gli uni e con gli altri; ma con te che ho da fare?»

«Ah gli perdono! gli perdono davvero, gli perdono per sempre!» esclamò il giovine.

«Renzo!» disse, con una serietà più tranquilla, il frate: «pensaci; e dimmi un poco quante volte gli hai perdonato.»

E, stato alquanto senza ricever risposta, tutt'a un tratto abbassò il capo, e, con voce cupa e lenta, riprese: «tu sai perchè io porto quest'abito.»

Renzo esitava.

«Tu lo sai!» riprese il vecchio.

«Lo so,» rispose Renzo.

«Ho odiato anch'io: io, che t'ho ripreso per un pensiero, per una parola, l'uomo ch'io odiavo cordialmente, che odiavo da gran tempo, io l'ho ucciso.»

«Sì, ma un prepotente, uno di quelli... »

«Zitto!» interruppe il frate: «credi tu che, se ci fosse una buona ragione, io non l'avrei trovata in trent'anni? Ah! s'io potessi ora metterti in cuore il sentimento che dopo ho avuto sempre, e che ho ancora, per l'uomo ch'io odiavo! S'io potessi! io? ma Dio lo può: Egli lo faccia!... Senti, Renzo: Egli ti vuol più bene di quel che te ne vuoi tu: tu hai potuto macchinare la vendetta; ma Egli ha abbastanza forza e abbastanza misericordia per impedirtela; ti fa una grazia di cui qualchedun altro era troppo indegno. [...] Puoi odiare, e perderti; puoi, con un tuo sentimento, allontanar da te ogni benedizione. Perchè, in qualunque maniera t'andassero le cose, qualunque fortuna tu avessi, tien per certo che tutto sarà gastigo, finchè tu non abbia perdonato in maniera da non poter mai più dire: io gli perdono.»

«Sì, sì,» disse Renzo, tutto commosso, e tutto confuso: «capisco che non gli avevo mai perdonato davvero; capisco che ho parlato da bestia, e non da cristiano: e ora, con la grazia del Signore, sì, gli perdono proprio di cuore.» (Q, XXXV, 38-45)

Renzo, quindi, approda a una nuova concezione della giustizia, e si rende conto di aver compiuto un cambiamento: «il colloquio, a questo punto, diventa il preludio del perdono a don Rodrigo»⁸⁰. Tuttavia, se nel caso di fra Cristoforo e dell'innominato per innescare il mutamento è stata necessaria un'azione criminosa nei confronti di chi lo scatena (l'uccisione del nobile e il rapimento di Lucia), Renzo è salvaguardato e resta immune dal delitto. Con quest'inversione della struttura narrativa, infatti, che prepone il ravvedimento e la ratifica del cambiamento all'incontro con l'interlocutore, Renzo può approdare al mutamento senza prima fare del male concreto a don Rodrigo, e può perdonarlo senza essersi macchiato a sua volta di un delitto:

Si tratta di un punto molto importante: infatti, se Renzo uccidesse don Rodrigo diventerebbe del tutto simile a lui. Passerebbe dal ruolo di perseguitato e di innocente a quello di persecutore e di colpevole: passerebbe dal ruolo di colui che cerca la giustizia al ruolo di colui che commette l'ingiustizia. Ne consegue un'altra riflessione: in questi primi capitoli, ciò che Renzo insegue non è la giustizia, ma la vendetta: cioè, Renzo sta operando, in cuor suo e nelle sue parole, la trasformazione del termine giustizia nel termine vendetta. Uccidendo don

⁸⁰ Lo annota Russo nel commentare questo passaggio, in MANZONI, *I promessi sposi*, commento critico di L. RUSSO, p. 660.

Rodrigo, Renzo otterrebbe non la giustizia, ma la vendetta, che è, in realtà, l'antitesi della giustizia, l'atto che ne ostacola l'ottenimento anche nel futuro.⁸¹

A questo punto, quindi, è pronto a incontrarlo, ed è ancora padre Cristoforo a guidarlo in questo passo, assumendo il ruolo dell'intermediario:

«Ebbene, vieni con me. Hai detto: lo troverò; lo troverai. Vieni, e vedrai con chi tu potevi tener odio, a chi potevi desiderar del male, volergliene fare, sopra che vita tu volevi far da padrone.» E, presa la mano di Renzo, e strettala come avrebbe potuto fare un giovine sano, si mosse. Quello, senza osar di domandar altro, gli andò dietro.

Dopo pochi passi, il frate si fermò vicino all'apertura d'una capanna, fissò gli occhi in viso a Renzo, con un misto di gravità e di tenerezza; e lo condusse dentro.

La prima cosa che si vedeva, nell'entrare, era **un infermo seduto sulla paglia nel fondo**; un infermo però non aggravato, e che anzi poteva parer vicino alla convalescenza; il quale, visto il padre, tentennò la testa, come accennando di no: il padre abbassò la sua, con un atto di tristezza e di rassegnazione. **Renzo intanto, girando, con una curiosità inquieta, lo sguardo sugli altri oggetti**, vide **tre o quattro infermi**, ne distinse uno da una parte sur una materassa, involtato in un lenzolo, con una cappa signorile indosso, a guisa di coperta: *lo fissò, riconobbe don Rodrigo, e fece un passo indietro; ma il frate, facendogli di nuovo sentir fortemente la mano con cui lo teneva, lo tirò appiè del covile, e, stesavi sopra l'altra mano, accennava col dito l'uomo che vi giaceva.*

Stava l'infelice, immoto; spalancati gli occhi, ma senza sguardo; pallido il viso e sparso di macchie nere; nere ed enfiate le labbra: l'avreste detto il viso d'un cadavere, se una contrazione violenta non avesse reso testimonio d'una vita tenace. Il petto si sollevava di quando in quando, con un respiro affannoso; la destra, fuor della cappa, lo premeva vicino al cuore, con uno stringere adunco delle dita, livide tutte, e sulla punta nere.

«Tu vedi!» disse il frate, con voce bassa e grave. «Può esser gastigo, può esser misericordia [...].»

Tacque; e, giunte le mani, chinò il viso sopra di esse, e pregò: Renzo fece lo stesso.

Erano da pochi momenti in quella positura, quando scoccò la campana. Si mossero tutt'e due, come di concerto; e uscirono. *Né l'uno fece domande, né l'altro proteste: i loro visi parlavano.*

«Va' ora,» riprese il frate, «va' preparato, sia a ricevere una grazia, sia a fare un sacrificio; a lodar Dio, qualunque sia l'esito delle tue ricerche. E qualunque sia, vieni a darmene notizia; noi lo loderemo insieme.»

Qui, senza dir altro, si separarono; uno tornò dond'era venuto; l'altro s'avviò alla cappella, che non era lontana più d'un cento passi. (Q, XXXV, 46-53)

Come nei brani precedenti, anche qui è messo in luce il gioco degli sguardi di Renzo e del frate. Don Rodrigo, invece, è descritto con gli occhi spalancati «ma senza sguardo»: in effetti, nonostante sia l'*interlocutore*, qui non serve che si relazioni con Renzo guardandolo o parlandogli, perché nel giovane il cambiamento è già stato “ratificato” dalla relazione con padre Cristoforo. Le parole non servono più, sono già state dette prima di entrare nella capanna, e anche la preghiera del frate e del giovane è silenziosa; allo stesso modo, al termine dell'incontro nessuno dei due parla, bastano gli sguardi («i loro visi parlavano»). Anche in questo episodio c'è, infine, il passaggio dall'esterno a uno spazio chiuso (la capanna), alla presenza di altre persone che, similmente alla folla presente nelle scene

⁸¹ FRARE, *La via stretta*, pp. 43-44.

precedenti, suscitano apprensione nell'animo di Renzo. Qui si tratta però di pochi appestati, che non partecipano davvero all'avvenimento, poiché il cambiamento, già avvenuto, non ha più bisogno di alcuna "ratifica" pubblica. Un richiamo all'aspetto di "socialità" di cui la conversione necessita per realizzarsi appieno si può notare, invece, nel suono della campana che scuote Renzo e padre Cristoforo. È lo stesso suono che nel capitolo XXI aveva scosso l'innominato al termine della sua lunga notte di lotta contro sé stesso, spingendolo all'incontro con Borromeo: come sottolinea Marchese,

Il suono di campane che, all'alba, «pochi momenti dopo che Lucia s'è addormentata», lo chiama, per così dire, a socializzare la sua conversione nell'incontro con la chiesa e col suo vescovo, è ancora un simbolo trasparente dell'opera misteriosa della grazia, in questa notte feconda. L'«onda di suono», lo «scampanare a festa», la composta allegria della gente che va incontro al pastore sono l'immagine semplice e gioiosa (e perciò irritante per il solito tormentatore di se stesso) dell'*ecclesia* a cui egli già spiritualmente appartiene.⁸²

A questo punto Renzo è pronto per incamminarsi verso la sua vita da "uomo nuovo" e verso lo scioglimento delle vicende: separatosi da padre Cristoforo, continua da solo il suo viaggio e, con rinnovata attitudine, riprende la ricerca di Lucia.

Riassumendo, con la seguente tabella si possono ricostruire gli schemi corrispondenti a ciascuno dei quattro episodi, mostrando i parallelismi tra le strutture e la presenza di funzioni e azioni ricorrenti, e sottolineandone al tempo stesso la diversità:

	<i>percorso interiore che prepara il mutamento (1)</i>	<i>incontro con la vittima/aiutante che scatena, inconsapevolmente, il mutamento (2)</i>	<i>decisione di incontrare l'interlocutore (3)</i>	<i>intervento di un intermediario (4)</i>	<i>incontro con l'interlocutore e ratifica del mutamento (5)</i>	
<i>p. Cristoforo</i>	presente	scontro con il nemico	volontaria	padre guardiano	incontro con il fratello	Congedo
<i>Gertrude</i>	assenti: il padre impedisce qualsiasi incontro o percorso verso un'autentica crescita		imposta dal padre	principe padre	incontro con la badessa	
<i>Innominato</i>	presente	colloquio con Lucia	volontaria	cappellano crocifero	colloquio con Borromeo	
	<u>prima del mutamento</u>			<u>a mutamento avvenuto (o impedito)</u>		
	<i>incontro con la vittima/aiutante (inconsapevole) che scatena il mutamento (2)</i>	<i>percorso interiore che prepara il mutamento (1)</i>	<i>intervento di un intermediario e ratifica del mutamento (4) - (5*)</i>	<i>decisione di incontrare l'interlocutore (3)</i>	<i>incontro con l'interlocutore (e, in questo caso, conferma del mutamento) (5*)</i>	
<i>Renzo</i>	assente: qui l'aiutante è don Rodrigo stesso, che indirettamente avvia il percorso di crescita di Renzo	presente, anche se molto meno evidente che negli altri casi	p. Cristoforo	volontaria ma guidata da p. Cristoforo	don Rodrigo	Congedo

⁸² MARCHESE, *Come sono fatti i Promessi sposi*, p. 163.

3.2.2 «Così detto, si mosse; e don Abbondio gli andò dietro»: un esempio di formula

L'analisi dei brani appena presi in esame ha messo in luce la presenza di un rapporto paradigmatico tra alcuni verbi appartenenti al campo lessicale del “muoversi” e del “seguire”, accostati spesso tra loro per costruire la dinamica del movimento di un personaggio che ne “fa muovere” altri (con echi di dantesca memoria⁸³). L'uso di queste espressioni, infatti, si concentra soprattutto nei quattro episodi appena analizzati, ma si ripresenta anche a più riprese nel romanzo. La dinamica fisica descritta di volta in volta sottintende o manifesta movimenti anche interiori sempre simili, ma specifici per ogni situazione e per ogni personaggio. Ci si potrebbe quasi riferire a queste espressioni come a formule, che, riprendendo le parole di Ong, «aiutano a dare ritmo al discorso e agiscono di per sé come aiuti mnemonici, frasi fatte in bocca a tutti»⁸⁴.

Un rapido confronto con il testo del *Fermo e Lucia*, inoltre, mostra che, per la maggior parte, questi costrutti non erano presenti nella prima redazione del romanzo, o vi comparivano in forme che mettevano meno in evidenza il loro legame reciproco e la loro ricorrenza nel testo. Indubbiamente, come si vedrà, la scelta di sostituire alcune espressioni nella Quarantana risponde anche alla necessità di aderire a una lingua più vicina all'uso; tuttavia, l'esito finale mostra una maggior somiglianza tra queste strutture nei diversi punti del testo, e ne favorisce il richiamo mnemonico.

Iniziando il catalogo a partire dall'episodio di Gertrude, colui che, come si è visto, gestisce la situazione e orienta gesti e parole è il principe padre. Gertrude non ha voce in capitolo, non sa e non può prendere iniziativa, e per questo non è nemmeno in grado di muoversi spontaneamente per recarsi al convento: lo dimostrano i due passaggi testuali (assenti nel *Fermo e Lucia*) in apertura e in chiusura dell'episodio. Dopo aver istruito la figlia sul contegno da tenere e sulle parole da pronunciare di fronte alla badessa, è il principe a mettere in moto la famiglia verso il monastero:

Senza aspettar risposta, *il principe si mosse*; Gertrude, la principessa e il principino *lo seguirono*; scesero tutti le scale, e montarono in carrozza. (Q, X, 32)

⁸³ Cfr. ad esempio la celebre chiusa di *Inf.* I, «Allor si mosse, e io li tenni dietro». Sul concetto del “muoversi” e del “seguire” nei primi due canti dell'*Inferno*, ma anche nei *Promessi sposi*, e in particolare nei capitoli IX e X, è imprescindibile (ed è l'origine di questa stessa riflessione) il riferimento a PIERANTONIO FRARE, *Il potere della parola*, Novara, Interlinea, 2010.

⁸⁴ ONG, *Oralità e scrittura*, pp. 62-63.

Anche al momento della ripartenza, è sempre il principe padre che prende l'iniziativa di congedarsi, seguito da moglie e figli:

Così detto, *fece un inchino*; la famiglia *si mosse con lui*; si rinnovarono i complimenti, e *si partì*. (Q, X, 43)

Il movimento del padre è sterile, non ne suscita, in chi lo segue, uno altrettanto spontaneo, ma solo uno passivo e subito. Qualcosa di simile fa anche don Rodrigo, che vediamo muoversi e farsi seguire solo in due punti del romanzo, sempre per fuggire da qualcosa o da qualcuno. La prima occorrenza è nel capitolo VII, dopo lo scontro con padre Cristoforo, quando, per allontanare dalla mente il turbamento provocato dalle parole del frate, il signorotto decide di fare una «passeggiata»:

Si mosse, e, alla porta, trovò i sei ribaldi tutti armati, i quali, *fatto ala, e inchinatolo, gli andarono dietro*. (Q, VII, 38)

La seconda occorrenza si trova nel capitolo XXV, quando, per evitare l'«incombenza» di incontrare il cardinale in visita al paese, don Rodrigo decide di partire per Milano:

Per levarsi da un impiccio così noioso, don Rodrigo, alzatosi una mattina prima del sole, *si mise in una carrozza, col Griso e con altri bravi, di fuori, davanti e di dietro*; e, *lasciato l'ordine che il resto della servitù venisse poi in seguito, partì* come un fuggitivo [...]. (Q, XXV, 8)

Entrambi i passi si trovano anche nel *Fermo e Lucia*, e sono in effetti già molto simili a quelli della redazione definitiva:

Al piede della scala trovò i sei seguaci tutti armati, i quali *fatta ala ed inchino, gli tennero dietro*. (FL I, VIII, 15)

Ordinò dunque che tutto si apparecchiasse pel ritorno in città, e al più presto. Quando la carrozza fu pronta, *vi fece salire tre bravi: il Griso come il più terribile fu posto alla vanguardia sulla serpe*, tutto armato; *al resto della famiglia fu dato ordine di venire a Milano l'indomani, e si partì*. (FL III, III, 41)

Tuttavia, nella *Quarantana* è più evidente la dinamica del padrone che si muove per primo e dei bravi che lo seguono per adempiere al loro compito di servitori e di protettori: don Rodrigo, qui, è soggetto dei verbi 'si mosse' e 'partì', mentre, nel *Fermo e Lucia*, nel primo caso sono i bravi a 'tener dietro', e nel secondo caso i verbi che indicano l'atto di partire e di farsi seguire o non esprimono azioni dirette di don Rodrigo («fece salire», che diventerà «si mise») o sono in forma impersonale («fu dato», che diventerà «[avendo] lasciato» e «si partì», trasformato nel più diretto «partì»). Non c'è nessun aspetto che possa lasciar intravedere nei bravi la volontà di seguire il padrone come esempio positivo, ma solo la necessità di eseguire gli ordini loro imposti e il timore delle conseguenze riservate a chi osi

disubbidire: ecco perché queste occorrenze ricordano quelle del capitolo X citate poco sopra, dove la famiglia di Gertrude segue il principe senza possibilità di scelta.

Un caso diverso è, invece, quello del personaggio Lucia: le occorrenze in cui la ragazza si trova a seguire qualcuno che, in qualche modo, la guida sono localizzate nei capitoli VII e VIII; ovvero proprio nei capitoli del tentativo di matrimonio a sorpresa, gesto a cui Lucia si lascia convincere pur restando fortemente restia e impaurita:

Al picchiare somnesso di Renzo, Lucia fu assalita da tanto terrore, che risolvette, in quel momento, di soffrire ogni cosa, di star sempre divisa da lui, piuttosto ch' eseguire quella risoluzione; ma quando si fu fatto vedere, ed ebbe detto: «son qui, andiamo»; quando tutti si mostraron pronti ad avviarsi, senza esitazione, come a cosa stabilita, irrevocabile; Lucia non ebbe tempo nè forza di far difficoltà, e, *come strascinata, prese tremando un braccio della madre, un braccio del promesso sposo, e si mosse* con la brigata avventuriera. (Q, VII, 81)

Allo stropiccio de' quattro piedi, *Renzo prese un braccio di Lucia, lo strinse, per darle coraggio, e si mosse, tirandosela dietro tutta tremante, che da sé non vi sarebbe potuta venire.* (Q, VIII, 20)

Anche questi passaggi sono già presenti nel *Fermo*, in una veste simile a quella definitiva. Nei *Promessi sposi*, tuttavia, l'uso del verbo “muoversi”, che viene introdotto in tutti e due i passaggi, ma anche di “tirarsi dietro” e “strascinare”⁸⁵, presenti in entrambe le redazioni, rende più chiara l'immagine di Lucia che, in queste scene, più che seguire, si fa, appunto, trascinare:

Quando s'intese bussare sommessamente alla porta, Lucia fu presa da tanto terrore, che risolvette in quel momento di soffrire ogni cosa, di esser sempre divisa da Fermo piuttosto che eseguire la risoluzione presa; ma quando Fermo entrato disse: «son qui, andiamo»; quando tutti si mostrarono pronti ad avviarsi senza esitazione, come a cosa già determinata, Lucia non ebbe spazio né cuore di far contrasto e *come strascinata, prese tremando un braccio della madre, e un braccio di Fermo, e s'avviò* senza far motto colla brigata avventurosa. (FL I, VII, 52)

Al fruscio dei quattro piedi che era il segno convenuto, *Fermo strinse la mano di Lucia per darle risoluzione, la pigliò con sè, e pian piano entrarono nella porta, Lucia più morta che viva, e si collocarono dietro i due fratelli.* (FL I, VII, 67)

Visti questi primi esempi, la maggior parte delle occorrenze si trova in realtà concentrata nei capitoli tra il XXIII e il XXVI, ossia proprio in corrispondenza degli eventi che introducono l'azione di Federigo Borromeo, portano a compimento la conversione dell'innominato e conducono alla liberazione di Lucia. Il cardinale mostra la sua capacità di “far muovere” già nei confronti del cappellano crocifero, il primo personaggio con cui

⁸⁵ Su “strascinare”/“strascinato” si aprono poi ulteriori richiami intertestuali anche al testo di *Adelchi* e a quello della *Pentecoste*: si veda, a questo proposito, l'analisi di Frare in *La scrittura dell'inquietudine*, pp. 40-41.

dialoga nel romanzo, quando questi gli annuncia l'arrivo dell'innominato. Alla fine, dopo aver tentato di persuadere il cardinale della pericolosità dell'ospite, il cappellano si lascia convincere ad introdurlo e "si muove":

«Oh, che disciplina è codesta,» interruppe ancora sorridendo Federigo, «che i soldati esortino il generale ad aver paura?». Poi, divenuto serio e pensieroso, riprese: «san Carlo non si sarebbe trovato nel caso di dibattere se dovesse ricevere un tal uomo: sarebbe andato a cercarlo. Fatelo entrar subito: ha già aspettato troppo.»
Il cappellano *si mosse*, dicendo tra sè: – non c'è rimedio: tutti questi santi sono ostinati. – (Q, XXIII, 4)

Nel *Fermo e Lucia* la frase aveva questa forma:

Il cappellano non ebbe più coraggio di replicare, e *fatto un inchino partì per obbedire*, dicendo in cuor suo: – non c'è rimedio: tutti i santi sono ostinati – [...]. (FL, III, I, 7)

Nel passaggio alla redazione definitiva, dunque, il verbo "muoversi" sostituisce "partire", con un'evoluzione analoga a quella dei passaggi già visti in precedenza.

La stessa dinamica si svolge anche nel capitolo successivo, in un passo assente nel *Fermo*, nel momento in cui Federigo insiste per andare a visitare di persona Lucia e la madre, nonostante il curato del luogo si sia offerto di accompagnarlo. Il sacerdote acconsente, e, come il cappellano, "si muove":

Ma, avendo il superiore espresso di nuovo il medesimo desiderio, l'inferiore *s'inchinò e si mosse*. (Q XXIV, 65)

Tornando invece al capitolo precedente, il XXIII, si può notare come le stesse espressioni accompagnino anche l'innominato lungo tutto il suo percorso: si nota, all'inizio, che fin qui il personaggio si è mosso da solo. Infatti, mentre camminava sulla strada, «quello che faceva maravigliare i passeggiere, era di *vederlo senza seguito*» (espressione che nel *Fermo* corrisponde a «ma in quella via affollata il Conte *camminava solo*»). Tuttavia, giunto nella parrocchia dove il cardinale si trova in visita, l'innominato non può incontrarlo senza prima essere autorizzato, e deve passare attraverso l'azione del cappellano: è, in qualche modo, costretto a cedere per la prima volta a un'autorità superiore. Alla fine, comunque, ottiene di essere introdotto dal cardinale, ma guidato dal cappellano stesso:

[Il cappellano] gli s'accostò, e disse: «monsignore aspetta vossignoria. Si contenti di venir con me.» E *precedendolo* in quella piccola folla, che subito fece ala, dava a destra e a sinistra occhiate, le quali significavano: cosa volete? non lo sapete anche voi altri, che fa sempre a modo suo? (Q, XXIII, 5)

Nel *Fermo e Lucia* manca il *focus* sull'innominato che "segue" e "si fa precedere" dal cappellano:

[...] il cappellano gli s'accostò, e gli disse che Monsignore lo aspettava; facendo nell'istesso tempo, in modo da non esser veduto dal Conte, un cenno delle spalle e del volto agli altri, che voleva dire: – Quell'uomo benedetto; accoglierebbe Satanasso in persona. – (FL, III, I, 8)

A questo punto, nelle pagine che seguono il colloquio, sarà il cardinale a muoversi e a farsi seguire dall'innominato, senza però imporsi in modo evidente. Borromeo manovrerà con amorevole autorevolezza le fila degli avvenimenti e guiderà l'uomo nuovo nei suoi primi passi, per poi lasciarlo padrone dell'azione e in grado, a questo punto, di muoversi e far muovere a sua volta. Uscendo dalla stanza del colloquio i due uomini si trovano uno accanto all'altro, benché sia l'arcivescovo ad "andare avanti":

L'arcivescovo *andò avanti*, spinse l'uscio, che fu subito spalancato di fuori da due servitori, che stavano uno di qua e uno di là: e *la mirabile coppia apparve* agli sguardi bramosi del clero raccolto nella stanza. (Q, XXIII, 44)

Solo dietro di loro si scorge la figurina di don Abbondio, che sempre segue e mai guida, e che cerca qui di rendersi invisibile (in questo modo si accresce anche, per contrasto, il *focus* sulla grandezza interiore dell'innominato e del cardinale):

Dietro veniva don Abbondio, a cui nessuno badò. (Q, XXIII, 44)

Nel *Fermo e Lucia* questo riferimento al curato manca, e l'innominato segue il cardinale più come un inferiore che come un pari; esce dalla stanza muovendosi *dietro* di lui e tirato dalla sua mano, anziché muoversi *accanto* a lui:

Il cardinale *si avviò* ancora verso la portiera; quando fu presso l'ajutante di camera spalancò le imposte, e *Federigo traendo per mano il Conte che lo seguiva con gli occhi bassi e con la fronte umiliata*, uscì nell'altra stanza dove il clero che lo accompagnava nella visita, e quello raccolto dalle parrocchie del contorno stava ragunato aspettando. (FL, III, I, 53)

Allestito tutto per la partenza verso il castello, è il momento per Federigo di tornare alla sua visita pastorale, seguito dai sacerdoti, e di affidare a questo punto la situazione a don Abbondio e all'innominato, il quale è pronto a prendere le redini:

Quando furono nel mezzo della stanza, entrò dall'altra parte l'aiutante di camera del cardinale, e gli s'accostò, per dirgli che aveva eseguiti gli ordini comunicatigli dal cappellano; che la lettiga e le due mule eran preparate, e s'aspettava soltanto la donna che il curato avrebbe condotta. Il cardinale gli disse che, appena arrivato questo, lo facesse parlar subito con don Abbondio: *e tutto poi fosse agli ordini di questo e dell'innominato*; al quale strinse di nuovo la mano, in atto di commiato, dicendo: «v'aspetto.» Si voltò a salutar don Abbondio, e *s'avviò* dalla parte che conduceva alla chiesa. *Il clero gli andò dietro*, tra in folla e in processione: i due compagni di viaggio rimasero soli nella stanza. (Q, XXIII, 45)

Questo passo nel *Fermo e Lucia* è diluito in una più ampia porzione di testo, dove il racconto dei preparativi della lettiga si dilata. Qui, peraltro, diversamente dalla versione

definitiva, il cardinale non dà disposizione di seguire gli ordini sia del curato di Chiuso sia del Conte, ma solo del primo, attenuando il passaggio del ruolo di motore dell'azione da sé stesso al Conte. Solo a questo punto, nel *Fermo*, Federigo, il Conte e don Abbondio escono dalla stanza alla presenza degli altri sacerdoti. Poi, subito, il cardinale si ritira seguito dal clero, lasciando soli gli altri due personaggi, in attesa che la lettiga sia pronta per partire:

Federigo in risposta gli strinse la mano, si avvicinò ad un tavolino, scosse un'altra volta il campanello; e tosto entrò un aiutante di camera; cui egli impose che facesse tosto apprestar la lettiga la quale *stesse agli ordini del curato di Chiuso*, e facesse bardare due mule, che dovevano servire di cavalcatura ai due presenti. [...]

Il Cardinale s'arrestò un momento poco al di là della soglia, abbracciò ancora il Conte, il quale non ebbe tempo di ritirarsi, e gli disse: «v'aspetto»; salutò della mano Don Abbondio, e mostrò di volersi avviare alla sacristia: parte del clero lo precedette, altri lo circondarono, alcuni gli tennero dietro, e la comitiva partì, giunse alla sacristia, dove il cardinale si vestì degli abiti solenni, ed uscì nella chiesa affollata a celebrare gli ufficj divini. (FL, III, I, 51-55)

Arrivati a questo punto, nei *Promessi sposi* la carovana diretta alla liberazione di Lucia si muove alle parole del lettighiero, opportunamente istruito agli ordini del cardinale:

La lettiga, *ch'era innanzi qualche passo*, portata da due mule, *si mosse*, a una voce del lettighiero; e la comitiva *partì*. (Q, XXIII, 53)

Nel *Fermo e Lucia* la dinamica del “muoversi” della lettiga e del “seguire” della comitiva non è resa con la stessa puntualità; coerentemente con la tendenza che si è già vista, non c'è una chiara distinzione tra chi suscita il movimento e chi segue, le azioni sono maggiormente distribuite tra i personaggi e anche le scelte lessicali per i verbi sono meno indicative:

Salirono entrambi in silenzio; i lettighieri uscirono per porsi sulla via che conduceva al castello, e i due cavalieri su le mule sempre guidate a mano dai due palafrenieri, la cui compagnia fu molto gradita a Don Abbondio, seguirono posatamente la lettiga. (FL, III, I, 67)

Come voluto da Federigo, adesso è l'innominato a gestire il movimento della comitiva e a farsi guida; l'uomo nuovo che è diventato è ora aiutante dei protagonisti della storia, di Lucia in particolare, e le forme verbali già viste tornano a rimarcare questo aspetto in diversi momenti del viaggio verso il castello, della liberazione di Lucia e del ritorno al paese con tutta la comitiva:

Dove c'eran due strade, *il lettighiero si voltava*, per saper quale dovesse prendere: l'innominato *gliel'indicava* con la mano, e insieme *accennava di far presto*. (Q, XXIII, 67)

Così detto, si voltò, *andò verso l'uscio*, e uscì *il primo*. Lucia, tutta rianimata, con la donna che le dava braccio, *gli andò dietro*; don Abbondio *in coda*. (Q, XXIV, 9)

La comitiva *si mosse* quando l'innominato *fu anche lui a cavallo*. (Q, XXIV, 10)

Il lettighiero, *stimolato da' cenni dell'innominato*, faceva andar di buon passo le sue bestie; le due cavalcature *andavan dietro dietro*, con lo stesso passo. (Q, XXIV, 22)

Lucia dal canto suo dà ancora il braccio a qualcuno che la guida, ma ora, anziché «tutta tremante» come nel capitolo VIII, è «tutta rianimata». Invece, l'ultimo della fila è sempre don Abbondio, che resta «in coda» e si lascia passivamente portare dalla mula su cui è seduto. Si può notare ancora una volta che nel *Fermo e Lucia* la dinamica non è sottolineata così nettamente: il primo dei quattro passi citati è del tutto assente nel testo, mentre gli altri tre si fondono in un unico passaggio che definisce meno i ruoli di colui che fa muovere (il Conte, che appare decisamente meno padrone della situazione) e di coloro che seguono (la comitiva, dove è la donna a compiere il gesto motore dell'azione e dove è la lettiga a guidare il movimento di tutti verso Chiuso).

La buona donna aperse un filo della porta *tanto da poter far un cenno*, che fu tosto veduto dal Conte, il quale *comandò ai lettighieri di andare nell'altra stanza*. Queglino vi portarono la lettiga, Lucia vi entrò, e la buona donna dopo lei, si tirarono le cortine, *i lettighieri uscirono, il curato dietro: nell'altra stanza il Conte si accompagnò con lui*, disse alla vecchia: «aspettatemi qui un'ora, e se non torno andate a fare i fatti vostri». Nel cortile, alla porta del castello, *il Conte e il curato a cavallo, la lettiga davanti, giù per la discesa, e dritto a Chiuso*. (FL, III, II, 56-57)

Nella redazione definitiva il capitolo XXIV si conclude con il solenne discorso dell'innominato ai suoi bravi, preceduto da un ultimo significativo esempio della forza positiva che il personaggio ha acquisito nel farsi seguire: l'innominato riesce a radunare tutti i suoi fedeli servitori nonostante la notizia della sua conversione si sia ormai diffusa; pur mostrando una nuova disposizione d'animo, rivolto ora al bene e non più al male, la sua autorevole forza di persuasione permane e, anzi, si fa qui anche più grande. Tutti, infatti, lo seguono «con la suggezione solita», ma insieme a questa si aggiunge ora nel loro animo «una sospensione nuova». E, finito il discorso, basta un cenno dell'innominato perché tutti si rimettano in movimento e tornino ai loro affari «come un branco di pecore» al seguito del loro pastore, meditando magari sulla possibilità di abbracciare a loro volta una nuova vita nel bene:

Questa volta, la nuova della sua conversione l'aveva preceduto nella valle; vi s'era subito sparsa, e aveva messo per tutto uno sbalordimento, un'ansietà, un cruccio, un susurro. Ai primi bravi, o servitori (era tutt'uno) che vide, *accennò che lo seguissero*: e così di mano in mano. *Tutti venivan dietro*, con una sospensione nuova, e con la suggezione solita; finchè, con un seguito sempre crescente, arrivò al castello. *Accennò a quelli che si trovavan sulla porta, che gli venissero dietro con gli altri*; entrò nel primo cortile, andò verso il mezzo, e lì, essendo ancora a cavallo, *mise un suo grido tonante*: era il segno usato, al quale *accorrevano* tutti que' suoi che l'avessero sentito. In un momento, quelli ch'erano sparsi per il castello, *vennero dietro alla voce*, e s'univano ai già radunati, guardando tutti il padrone.

«Andate ad aspettarmi nella sala grande,» disse loro; e dall'alto della sua cavalcatura, gli stava a veder partire. Ne scese poi, la menò lui stesso alla stalla, e andò dov'era aspettato. Al suo apparire, cessò subito un gran bisbiglio che c'era; tutti si ristrinsero da una parte, lasciando voto per lui un grande spazio della sala: potevano essere una trentina. [...]

E quando l'innominato, alla fine delle sue parole, alzò di nuovo quella mano imperiosa per accennar che se n'andassero, quatti quatti, come un branco di pecore, tutti insieme se la batterono. Uscì anche lui, dietro a loro, e, piantatosi prima nel mezzo del cortile, stette a vedere al barlume come si sbrancassero, e ognuno s'avviasse al suo posto. Salito poi a prendere una sua lanterna, girò di nuovo i cortili, i corridoi, le sale, visitò tutte l'entrature, e, quando vide ch'era tutto quieto, andò finalmente a dormire. Sì, a dormire; perché aveva sonno. (Q XXIV, 84-85, 93)

Nel *Fermo e Lucia* il passo è completamente diverso, più breve, e anche in questo caso meno indicativo della dinamica in questione:

Entrato il Conte nel castello, comandò che si ragunassero tutti i suoi... non sapeva trovare un nome che tutti gli abbracciasse... «Tutti gli uomini» disse, dopo d'aver esitato un momento. L'apparizione misteriosa del mattino, la ripartita e l'assenza avevano destata una grande curiosità: erano già corsi fino al castello romori che annunciavano la conversione del Conte, e il tripudio di tutti gli abitanti del vicinato, e di quelli che erano concorsi in quel giorno all'arrivo del Cardinale: tutti i bravi, che si trovavano al castello, o nei primi dintorni, vennero alla chiamata con molta ansietà. [...]

Dopo quel breve silenzio, il Conte si rivolse a quello che più gli era vicino, e gli chiese risolutamente quale fosse il partito ch'egli sceglieva, e così di mano in mano con tutti. Dava lodi e promesse a quelli che chiedevano di rimanere, ammoniva gli altri, e quando ripetevano di voler partire, chiedeva loro quanta parte di salario fosse loro dovuta; vi aggiungeva una gratificazione, scriveva la somma sur una cartolina che teneva nella mano sinistra, la dava a colui che voleva partire, gli comandava di andare dall'intendente a farsi pagare, e di uscir tosto dal castello. *Tutti pigliavano la carta, e se ne andavano senza far motto.* (FL, III, II, 85, 91)

Nel capitolo XXVI il costrutto torna ancora, nella sua forma forse più iconica, a conclusione del colloquio tra il cardinale e don Abbondio, quasi a riflettere il piccolo e faticoso movimento interiore che Borromeo è riuscito a suscitare nel curato, ottenendo da lui una risposta breve ma che, «in quel momento, veniva proprio dal cuore». Con l'ultima esortazione, il cardinale riesce a far muovere don Abbondio (nel *Fermo* il passaggio corrispondente reca il meno incisivo «Andiamo», disse il cardinale con un sospiro»), anche se il verbo “andare dietro” usato dal narratore «ingloba in sé l'idea non tanto di moto quanto di mimesi di azione altrui»⁸⁶:

Così detto, si mosse; e don Abbondio gli andò dietro. (Q, XXVI, 29)

Il narratore torna ancora a sottolineare questo atteggiamento di don Abbondio (che non si fa mai guida, anzi, è sempre colui che segue, e pure a fatica) nel capitolo XXIX, descrivendo i preparativi frettolosi della fuga dal paese, imminente l'arrivo dei lanzichenecchi. Il curato,

⁸⁶ FRARE, *Il potere della parola*, p. 21.

incapace di prendere l'iniziativa su che cosa sia più opportuno fare, preso dal panico, corre dietro a Perpetua, che sta preparando tutto da sola e per entrambi:

Il pover'uomo correva, stralunato e mezzo fuor di sé, per la casa; *andava dietro a Perpetua*, per concertare una risoluzione con lei [...]. (Q, XXIX, 5)

Nella scena corrispondente del *Fermo e Lucia* (IV, II, 14) don Abbondio appare sempre preso dal panico e da un movimento sconclusionato, ma manca totalmente il riferimento al suo "andar dietro" a Perpetua: «Girava il pover uomo per la casa tutto affannato e stralunato, non sapendo che farsi [...]».

Tornando invece a *Borromeo*, c'è, nel romanzo, un solo momento in cui egli non si fa seguire ma segue, ed è durante la processione organizzata contro la peste, nel capitolo XXXII. Qui, in effetti, emerge la debolezza che caratterizza anche il grande cardinale, in quanto uomo e in quanto parte di una società che inevitabilmente lo condiziona; anche lui cede alla paura che possano esistere degli untori, e per questo all'inizio rifiuta di organizzare la processione:

[...] *se pur c'era di questi untori*, la processione fosse un'occasione troppo comoda al delitto: *se non ce n'era*, il radunarsi tanta gente non poteva che spander sempre più il contagio: *pericolo ben più reale*». (Q, XXXII, 6; corsivi del testo)

Tuttavia, alla fine, si lascia convincere, e il narratore tiene a ribadire che «in quello stato d'opinioni, con l'idea del pericolo, confusa com'era allora, contrastata, ben lontana dall'evidenza che ci si trova ora, non è difficile a capire come le sue buone ragioni potessero, anche nella sua mente, esser soggiogate dalle cattive degli altri» (Q, XXXII, 13). Ecco, quindi, che anche il buon cardinale, durante la processione cammina dietro la reliquia del suo grande predecessore e parente, San Carlo, nonostante gli sia comunque «vicino», sia fisicamente sia per meriti e per dignità:

Dietro la spoglia del morto pastore (dice il Ripamonti, da cui principalmente prendiamo questa descrizione), *e vicino a lui*, come di meriti e di sangue e di dignità, così ora anche di persona, *veniva l'arcivescovo Federigo*. (Q, XXXII, 18)

Infine, il costrutto torna nel capitolo XXXV, e proprio nella scena che si è già esaminata, quando Renzo trova in padre Cristoforo la guida per completare il suo percorso di cambiamento: il frate, all'esclamazione di Renzo «la farò io la giustizia!», reagisce scuotendo il suo braccio e sgridandolo con veemenza, poi si dispone in atto di andarsene. Ma a questo punto della storia, percorse tante vicende, Renzo è pronto per cambiare in modo definitivo, abbandonando l'ottica della vendetta e confrontandosi con la realtà del

perdono: raggiunge quindi padre Cristoforo e dimostra la propria disposizione a seguirlo fino al capezzale di don Rodrigo.

E così dicendo, *rigettò da sé il braccio* di Renzo, e *si mosse* verso una capanna d'infermi. «Ah padre!» disse Renzo, *andandogli dietro* in atto supplichevole: «mi vuol mandar via in questa maniera?». [...] E, *presa la mano* di Renzo, e *strettala* come avrebbe potuto fare un giovine sano, *si mosse*. Quello, senza osar di domandar altro, *gli andò dietro*. (Q, XXXV, 40, 47)

Si tratta, naturalmente di un “andar dietro” diverso da quello citato poco sopra in riferimento a don Abbondio: qui non c'è «mimesi di azione altrui»⁸⁷, Renzo è convinto a muoversi e lo fa in modo autonomo, benché guidato da padre Cristoforo.

Concludiamo notando che anche questo passaggio nel *Fermo e Lucia* è caratterizzato dall'uso di verbi differenti, meno connotanti la sfera del muoversi e del conseguente seguire; qui si trova solo un'occorrenza del “si mosse”, ma mancano del tutto i rispettivi “gli andò dietro” o “lo seguì”:

E, così dicendo, *gettò da sè la mano* di Fermo, e *si mosse* verso una capanna d'infermi. «Ah padre!» disse Fermo con voce affranta, «mi vuol ella mandar via a questo modo?». [...] «Vien qua» disse il padre, *pigliandolo per mano*; e *lo ricondusse nella capannuccia*, e *lo fece seder come prima presso di sè*. Fermo stava tutto intento e commosso. (FL, IV, VII, 68, 71)

⁸⁷ *Ibidem*.

Capitolo 4

Sul piano della parola: ritmo per l'attenzione e ripetizione per la memoria

4.1. Ritmo, numero e leggibilità

Leggendo ad alta voce brani di prosa letteraria si percepisce spesso, pure in assenza di una struttura metrica fissa, un ritmo di fondo che li distingue da tutti gli altri tipi di scrittura e al tempo stesso li avvicina a quella poetica, fondata proprio, invece, sulla regolarità sillabica, e a volte anche ritmico–accentuativa del verso. Ciò che determina il ritmo nella prosa si può individuare nel *numero*. Gian Luigi Beccaria, nel suo lavoro sul numero nella prosa, anche manzoniana¹, parte dal presupposto che qualunque discorso sia composto di “gruppi fonici” (quelli che, ricorda lo stesso Beccaria, corrispondono ai membri e agli incisi della retorica classica); il discorso letterario, inoltre, è caratterizzato da un ritmo più o meno marcato, dovuto appunto alla presenza del *metro* nel caso della poesia e del *numero* nel caso della prosa. Ritmo, gruppo fonico, metro e numero sono concetti che derivano direttamente dalla retorica classica, come spiega Beccaria:

L'antica retorica ha comunque chiarito molto bene tre concetti base: 1) il concetto di ritmo come sentimento dell'equilibrio e della simmetria; 2) la percezione del discorso come serie di gruppi fonici, di membri ed incisi insomma; 3) la differenza tra *metro* proprio della poesia e *numero* proprio della prosa, la quale è ametrica, ma non per questo priva di ritmo.²

La retorica classica, inoltre, occupandosi dell'arte oratoria del discorso giudiziario, non opera una distinzione netta tra scritto e parlato. Infatti, nell'oratoria anche il discorso scritto nasce per essere declamato di fronte a un uditorio, è la base dell'elocuzione dell'oratore: egli deve pensare una prosa adatta a essere ascoltata, e deve ritmarla perché sia più accattivante per il pubblico.

Dell'importanza del ritmo in prosa si legge, in effetti, in diversi classici, a partire da Aristotele:

La forma dell'elocuzione non deve essere né metrica, né priva di ritmo: infatti, se è metrica non è persuasiva (giacché tutti convengono che è artificiosa) e, insieme, toglie anche l'attenzione. Ché, fa rivolgere la mente alla [cadenza] simile, ossia a quando giungerà ancora [...].

D'altro canto, la [forma] priva di ritmo non può essere limitata; invece deve aver ricevuto un limite, ma non col metro. Ché, ciò che è senza limite è sgradevole e inconoscibile. Ma tutte le cose sono limitate col numero, e il numero della forma dell'elocuzione è un ritmo, del quale

¹ Cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki, 1964.

² BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, p. 26.

anche i metri sono sezioni. Per questo il discorso deve avere un ritmo, ma non un metro, giacché sarà un poema.³

Secondo Aristotele bisogna evitare periodi lunghi e complessi, conferendo all'andamento della prosa una regolarità che renda più piacevole l'ascolto e agevoli l'attenzione dell'uditorio; il filosofo consiglia anche di non adottare una struttura metrica fissa, poiché si rischierebbe di rendere il discorso artificioso e di trasformarlo in un poema, correndo il rischio di ostacolare l'attenzione del pubblico.⁴

In ambito latino, questi concetti divengono parte fondante della trattazione di Cicerone sulla retorica: nei suoi trattati, e in particolare nell'*Orator*, il numero – e quindi il ritmo – nella prosa assume una grande importanza ai fini dell'efficacia del discorso oratorio. Cicerone scrive, infatti, che con il tempo gli oratori hanno tratto dall'arte poetica l'uso del numero, avvicinando la loro scrittura a quella in versi pur non facendo uso di una struttura metrica vera e propria:

Allo stesso modo la nostra eloquenza deve essere distinta da quella dei poeti. Anche la poesia ha dato origine a un problema, quello della differenza tra essa e l'eloquenza. Una volta si credeva che tale differenza riguardasse principalmente il ritmo e il verso: ma ora il ritmo s'incontra – e spesso – anche presso gli oratori. Tutto ciò che può essere misurato dalle orecchie, anche se non è verso – questo infatti rappresenta un difetto in un discorso – è chiamato ritmo, e in greco ῥυθμός.⁵

Il ritmo generato dal numero, quindi, è percepito da chi ascolta un discorso, anche da coloro che non sono istruiti e non conoscono le basi della composizione in versi o in prosa: seppur percepito inconsapevolmente, come in questo caso, il ritmo genera comunque piacere e ristora l'attenzione. Cicerone spiega lungamente questo meccanismo, e pone in evidenza l'importanza che il ritmo assume perché un discorso sia efficace alle orecchie degli ascoltatori, anche se loro non se ne rendono immediatamente conto:

In verità, le mie orecchie si compiacciono di un periodo ben congegnato e completo, notano la frase monca e disapprovano le espressioni sovrabbondanti. E una simile cosa non capita solo a me. Ho visto intere assemblee applaudire entusiasticamente, per aver sentito periodi

³ ARISTOTELE, *Retorica*, libro III, 8, 1408b. Si cita sempre dalla traduzione a cura di MARCELLO ZANATTA: Aristotele, *Retorica e poetica*, Torino, UTET, 2004.

⁴ Il rifiuto della metrica qui è funzionale all'argomento del discorso: Aristotele si concentra infatti sulla retorica in relazione all'arte oratoria, ben distinta da quelle della narrazione, della *mimesis* (epopea, tragedia, commedia, composizione in ditirambi, etc.), che vengono studiate nella *Poetica*. Lo scopo di questo lavoro in realtà è individuare non tanto quale, tra prosa e poesia, sia lo stile più efficace per l'attenzione e il più memorabile, quanto piuttosto individuare alcuni elementi (tipici anche delle diverse forme di letteratura orale) che favoriscano l'ascolto e la memorabilità, e indagarne la presenza, con le dovute variazioni, anche nel romanzo manzoniano.

⁵ CICERONE, *Orator*, XX 67 (si cita sempre dalla traduzione a cura di GIUSEPPE NORCIO, in CICERONE, *Opere retoriche*, vol. 1, *De Oratore, Brutus, Orator*, Torino, UTET, 1979).

dalla chiusa perfetta. Le orecchie infatti si sentono soddisfatte, quando il pensiero è racchiuso in un giro armonico di parole.

[...] Interi teatri urlano, se un verso è riuscito più corto o più lungo di una sola sillaba; eppure la folla è ignorante in materia di piedi, né conosce il ritmo, né si dà pensiero di ciò che esce dalla regola, né capisce perché offenda la regola. La stessa natura ha infuso nelle nostre orecchie la capacità di giudicare tutti i suoni lunghi e brevi, come pure i toni acuti e bassi.

[...] Come nella poesia il verso fu inventato dalla sensibilità ritmica dell'orecchio e dallo spirito di osservazione degli esperti, così nella prosa si notò, certo molto più tardi, ma sempre per ispirazione della stessa natura, che vi sono determinati giri e cadenze ritmiche delle parole.

[...] Perciò è evidente che la prosa, pur evitando i versi, deve essere legata al ritmo.

[...] Gli ascoltatori badano solo a queste due cose, alle parole e ai concetti, e solo da esse fanno dipendere il loro godimento; immersi nella contemplazione e nello stupore non si accorgono del ritmo: se però questo mancasse, trarrebbero meno godimento e dalle parole e dai concetti.⁶

Anche Quintiliano nell'*Institutio oratoria* si sofferma a diverse riprese sull'importanza di un'esposizione ben costruita, sottolineandone l'efficacia sia per l'approvazione dei dotti, che vi ritroveranno chiarezza e proprietà, sia per la comprensione di chi non è istruito al punto da poter tenere il filo di un discorso troppo complesso; il che pare anche coerente con l'idea manzoniana di una lingua che possa essere compresa da tutti, una lingua che «risolve tutta la poesia nelle forme narrative della prosa ch'è più vicina al popolo»⁷:

Una più grande oscurità si riscontra però nelle parole raggruppate nella sequenza ininterrotta della frase, e in più modi. Perciò essa non sia così lunga da non poter essere seguita dall'attenzione [...].

Per noi le prime qualità dello stile siano la chiarezza, la proprietà dei termini, l'ordine naturale, il non differire a lungo la fine del periodo, una frase in cui nulla manchi e nulla sia ridondante. Così il linguaggio riceverà l'approvazione delle persone istruite e risulterà chiaro alle persone di scarsa cultura.⁸

Dunque la composizione occupa in prosa il posto che la versificazione ha in poesia.

Inoltre i giudici migliori della composizione sono le orecchie che percepiscono la completezza e l'incompletezza, e sono urtate dalla ruvidezza, sono carezzate dalla levigatezza, sono eccitate da ciò che è impetuoso, approvano ciò che è stabile, avvertono i ritmi zoppicanti, provano avversione per ciò che è superfluo ed eccessivo. E per questo motivo i competenti comprendono gli aspetti teorici della composizione, mentre anche gli incompetenti ne percepiscono il piacere.⁹

Ed ecco comparire anche in Quintiliano l'insistenza sull'efficacia che il ritmo nella prosa ha sulla memoria:

⁶ *Ivi*, LI 168-LVI 198.

⁷ CESARE ANGELINI, *Invito al Manzoni*, Brescia, La Scuola, 1938, p. 95.

⁸ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, libro VIII, II 14-22 (si cita sempre dalla traduzione a cura di CESARE MALCO CALCANTE nell'edizione BUR del 1997).

⁹ *Ivi*, libro IX, IV 116.

Inoltre le parole dotate di una buona disposizione guideranno la memoria con la loro successione. Come apprendiamo a memoria più facilmente i versi della prosa, così memorizziamo più facilmente la prosa vincolata dal ritmo di quella che non lo è.¹⁰

Spostandosi su un piano temporale decisamente più vicino a quello di Manzoni, si incontrano interessanti osservazioni sul numero e sul ritmo nel trattato di Giuseppe Compagnoni (a cui si è già accennato, qui, nel primo capitolo), *Dell'arte della parola*. Il testo si compone di una serie di *lettere* indirizzate al lettore, ciascuna dedicata a un particolare tema; è significativo il sommario che introduce l'argomento della *Lettera X*:

Della origine, della indole e del carattere della lingua italiana per quanto specialmente riguarda alla retta maniera di leggere e di recitare. Singolare proprietà di ciò che chiamasi *numero del periodo*. Avvertenze sulle inflessioni che lo costituiscono. Differenza tra i riposi indicati dalla punteggiatura ortografica, e quelli che sono proprii delle inflessioni. Elementi, sui quali le inflessioni si debbono dirigere. Esempi. Ma l'attenzione di chi legge o recita dee portarsi su tutta la tessitura della orazione.¹¹

È molto interessante il legame che Compagnoni intesse tra il modo in cui le parole sono disposte e la modalità con cui esse vanno lette (o recitate) ad alta voce, arrivando a riferirsi al concetto di numero:

nasce innanzi a tutto la necessità d'intendere ciò che rispetto al periodo chiamasi *numero*. È il *numero* in questo proposito l'assortimento dei varii suoni entro il giro di un determinato periodo compresi con cert'ordine d'inflessioni della voce, le quali debitamente incalzantisi l'un l'altra, e dando, dirò così, il conveniente colorito al pensiero che si espone, vanno poi a preparare al periodo stesso una grata cadenza. Perlochè il *numero*, di cui parliamo, è quello che propriamente costituisce la musica della lingua, sensibilissima nei componimenti poetici per certe misure, per certi ritmi e per certe cadenze, a cui si assoggettano le parole prese per rappresentare i concetti della mente, o gli affetti dell'animo; però, più o meno, a proporzione sensibile anche nella prosa, a qualunque genere essa appartenga.¹²

Compagnoni prosegue, sottolineando l'importanza che il conoscere e il saper valorizzare il numero nella lettura rivestono nei confronti dell'ascoltatore:

[...] essendo cosa manifestissima ch'esso reca diletto intervenendo, e mancando crea disgusto: ed ottimi sono gli scrittori e i parlatori, i quali lo esprimono bene; rincrescevoli per lo contrario quelli che ne' periodi loro ti presentano una serie d'inflessioni della voce o monotone, od aspramente rotte, o slegate, e sordamente scioglentisi. Ma pare a me che per avere una ragione di questo fatto basti avvertire come l'organo vocale è in noi congiunto con quello dell'udito, e in tali proporzioni sono entrambi composti, che naturalmente e necessariamente si corrispondono: con questo che l'orecchio gode di una supremazia, in quanto regge la voce, e la giudica inesorabilmente.¹³

¹⁰ *Ivi*, libro XI, II 39.

¹¹ GIUSEPPE COMPAGNONI, *Dell'arte della parola considerata ne' varii modi della sua espressione sia che si legga sia che in qualunque maniera si reciti*, Milano, Stella, 1827, p. 128.

¹² *Ivi*, p. 136.

¹³ *Ivi*, p. 137.

Infine, questo brano della *Lettera X* si chiude con una riflessione, non meno importante ai fini di questo lavoro, sul ruolo della punteggiatura nella ricerca dell'effetto migliore per la declamazione del testo scritto:

ciò che nel proposito nostro possiamo aggiungere si è che le inflessioni, il cui complesso abbiam detto costituire il *numero* del periodo, sono fra esse distinte per certi spazi, i quali tal'ora coincidono coi riposi indicati dalla punteggiatura, e tal'ora sono anche diversi. [...] La punteggiatura ortografica determina quello che solleva l'organo vocale di chi parla, e sostiene materialmente l'attenzione di chi ascolta, avvisandolo della successione delle idee costituenti il discorso espresso nel periodo; laddove quello spazio che distingue le inflessioni, il quale per sé è pur anche riposo, serve a fissare il punto del passaggio che fa la voce da una modificazione ad un'altra.¹⁴

L'oratore-lettore, dunque, deve curarsi di seguire l'andamento melodico del testo, imparando a riconoscerne il numero e il ritmo grazie anche alla punteggiatura, e sapendo assecondare il dipanarsi delle frasi fin dal loro principio,

[...] a un di presso come facciamo noi udendo leggersi o recitarsi alcun tratto di poesia, che andiamo tal'ora innanzi a chi legge o recita, indovinando le ultime parole del verso. Checchè sia di ciò, noi dobbiamo tener conto della economia di queste inflessioni della voce nella lettura e nella recitazione; e per ben dirigerle ci gioveranno due considerazioni. La prima è che delle parole costituenti il periodo alcune nella loro particolare costruzione sono più o meno vive, più o meno gravi, più o meno sonore. La seconda è, che alcune di esse sono più o meno significative. Nel rispetto poi di questa seconda classe comprendi anche gl'incisi che costituiscono i membri del periodo, e finalmente i membri medesimi. Vanno dunque le inflessioni della voce, ove si voglia conservare il giusto *numero* del periodo, regolate secondo il carattere di queste parole, di quest'incisi, di questi membri. Ciascheduno di tali elementi vuole la debita inflessione; e tutte le inflessioni insieme debbono concordare ad una cadenza conveniente. Di là viene che quando nel leggere o recitare sbagliamo in alcuna parte l'inflessione, l'orecchio tosto ce ne avverte, e ci obbliga a ritornare indietro. Quantunque io penso non essere questa opera del solo orecchio, ma unirvisi anche per lo più il giudizio della mente, rapida discernitrice del processo delle idee, e della convenienza de' suoni, coi quali vogliono essere condotte le parole e le frasi che quelle idee hanno da indicare.¹⁵

Il trattato prosegue ancora, nelle *lettere* successive, con alcune indicazioni relative all'inflessione vocale da adottare nella lettura di un testo sapendone assecondare non solo la struttura ritmica e melodica, ma adattandola anche al contenuto che si presenta di volta in volta.

In ogni caso, l'importanza di ritmare la prosa qualora sia destinata alla declamazione o alla lettura ad alta voce, come nell'arte oratoria, orienta a questo punto l'indagine di questo lavoro nella direzione della poesia orale, tipica di culture in cui

L'unica possibile tecnologia verbale per garantire la conservazione e la stabilità della tradizione, era quella del discorso ritmico, organizzato sapientemente in moduli verbali e

¹⁴ *Ivi*, p. 138.

¹⁵ *Ivi*, pp. 139-140.

metrici tanto unici da conservare la loro forma. Questa è la genesi storica, *fons et origo*, la causa motrice di quel fenomeno che ancora oggi chiamiamo «poesia».¹⁶

Il vincolo ritmico è quindi fondamentale per una poesia la cui efficacia e memorabilità risiede solo nel *qui e ora* dell'enunciazione:

Il testo scritto, dal momento che rimane, può contare pienamente sulla sua capacità di sopravvivenza [...]. Il poeta orale, troppo strettamente vincolato alle esigenze presenti del suo pubblico, non può fare lo stesso ragionamento [...].

L'esecuzione propone un testo che, nel tempo in cui ha esistenza, non ammette né ritocchi né pentimenti: anche se alle spalle ci fosse un lungo lavoro scritto, il testo orale non avrebbe, in quanto orale, nessuna minuta. L'arte poetica consiste per il poeta orale nell'accettare questa istantaneità, nell'integrarla nella forma del suo discorso. Di qui la necessità di un'eloquenza particolare, di una spigliatezza di dizione e di frase, di una capacità di suggestione; quindi, di una predominanza generale dei ritmi. L'ascoltatore segue il filo, e non gli è permesso nessun passo indietro: il messaggio (quale che sia l'effetto desiderato dall'esecutore) deve far centro al primo colpo.¹⁷

Anche la poesia orale, poi, forse ancor più dell'oratoria, richiede di essere adattata a un pubblico di non specialisti, che devono potervi accedere con facilità. Tommaseo nel suo trattato *Sul numero* racconta che ai tempi di Erodoto si potevano sentire ragazzi declamare per strada, a memoria, i versi di Omero con naturalezza; versi che erano diventati popolari, ossia conosciuti perché patrimonio della memoria comune del popolo illetterato:

Nella vita di Omero attribuita ad Erodoto, io veggio esametri puri, cantati da' ragazzi per le vie, per avere la mancia: e se l'antico autore li dice di Omero, e li dice al tempo suo popolari, segno è ch'egli erano antichi e che l'orecchio popolare li sapeva discernere, e la lingua obbedire a quelle armonie per istinto.¹⁸

E aggiunge, Tommaseo, che gli stessi uomini del popolo, non in grado di comporre versi strutturati e corretti, ma nemmeno di trasporre il loro pensiero in una prosa elegantemente scritta, spesso lo esprimevano a voce, in una prosa ritmata, melodica e ben memorabile, che egli definisce «canora»:

e a lavorare inni secondo le norme dell'arte gli uomini mancavano: e piuttosto che strozzare il pensiero, qual ch'egli si fosse arguto o affettuoso in versi male atti, l'adagiavano in prosa canora.¹⁹

Del resto,

¹⁶ HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, p. 41.

¹⁷ PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 154-155.

¹⁸ NICCOLÒ TOMMASEO, *Sul numero. Opera inedita preceduta da un saggio di Giovanni Papini sul Tommaseo scrittore*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 18.

¹⁹ *Ivi*, p. 18.

il numero è accompagnamento necessario alla efficace espressione della verità non solo nel verso ma anche nella prosa eziandio.²⁰

Anche Walter Ong riconosce l'importanza, a fini mnemonici, del ritmo nella letteratura orale, quando si tratti non solo di poesia ma anche di prosa: «un pensiero orale protratto, pur non espresso in versi tende ad essere altamente ritmico, poiché il ritmo aiuta la memoria anche da un punto di vista fisiologico»²¹.

Si potrebbe parlare, quindi, di «prosa canora» anche per molte parti dei *Promessi sposi*, caratterizzate dalla presenza di figure che tradizionalmente sono proprie del linguaggio poetico, ma soprattutto da una cadenza ritmata, più 'lirica' o più 'oratoria' secondo i casi. Ed è risaputo che nel testo (soprattutto nei brani di tono più alto, ma anche nelle parti più "sliricate") si cela la presenza di numerosi versi poetici veri e propri, a cui già nel 1923 Paolo Bellezza (non per primo, come lui stesso puntualizza) dedicava alcune pagine:

Una delle curiosità più notevoli della prosa manzoniana è la frequenza con cui in essa ricorrono i versi, né solo là dove l'indole del racconto – poetico o patetico – sembra richiederlo, come nell'*Addio ai monti* e nell'episodio della madre di Cecilia, dove i versi si susseguono pressoché ininterrottamente. Più di quattromila ne enumerò il prof. Cerquetti²², tra i quali 577 endecasillabi e 383 decasillabi.²³

L'inserito di misure versali nella prosa dei *Promessi sposi* non comporta una maggior "fissità" per il testo, bensì lo rende ancor più vario e al tempo stesso memorabile: i versi in cui s'imbatta chi legge, infatti, non ricorrono con frequenza eccessiva né spiccano troppo nell'immediato cotesto. Cesare Angelini descrive così questa tendenza del testo manzoniano:

Staccatosi dalla lirica, il Manzoni aveva abbandonato il verso; ma il verso non abbandonò lui; si travestì, e a tacita orma, s'insinuò nella sua prosa, ne ritmò i particolari, per dar loro una specie di universalità, com'è privilegio del verso, che più facilmente si stampa nella memoria. Ma nessuno pensi d'averlo, così, scoperta la formola del periodo manzoniano, come fu scoperta, poniamo, quella d'annunziana in un impegno dattilico. Non ostante la presenza di molti e molti versi (qualche pedante li ha anche contati), il periodo manzoniano delude tutti gli schemi, sfugge tutti i modelli, rompe le formole: nuovo e vario, libero e fresco come l'apice d'un getto.²⁴

Il testo dunque non s'immobilizza mai in una formula metrica precisa; piuttosto, è possibile percepire una ritmicità di fondo che pervade soprattutto le sezioni più 'liriche' e

²⁰ *Ivi*, p. 6.

²¹ ONG, *Oralità e scrittura*, p. 63.

²² Il riferimento qui è al lavoro di ALFONSO CERQUETTI, *I versi ne' Promessi sposi di Alessandro Manzoni. Per uso de' licei*, Parma, Casa Editrice Battei, 1889.

²³ PAOLO BELLEZZA, *Versi nella prosa*, in ID., *Curiosità Manzoniane*, Milano, Vallardi, 1923, pp. 123-128, qui p. 123.

²⁴ CESARE ANGELINI, *I versi nella prosa*, in *Manzoni. Guida storica e critica*, a cura di LANFRANCO CARETTI, Bari, Laterza, 1984, pp. 168-172, qui p. 172.

‘oratorie’, e che contribuisce, ritmando la prosa in modo analogo al verso, a fissare nella memoria le scene narrate, talvolta anche parola per parola. Questa ritmicità di fondo è data da quelle che Gian Luigi Beccaria definisce «unità melodiche», ossia da ciascuna

porzione del discorso con senso proprio e con forma musicale determinata, compresa fra due pause sospensive, rilevate quasi sempre²⁵ dai segni d’interpunzione, che delimitano un’unica ‘gittata’ sonora, senza soluzioni di continuità fonica.²⁶

Queste unità si uniscono a comporre sintagmi, frasi e periodi interi, mettendo in luce la corrispondenza tra il ritmo che ne deriva e l’ordine che lo scrittore dà al proprio pensiero sulla pagina:

l’elemento ultimo, che di tutti è comprensivo, e che [...] aveva fatto più volte capolino nel corso delle nostre indagini sul valore allusivo della struttura melodica progressiva e del ritmo accentuativo, torna ad essere sempre lo stesso: e questo è la coerenza, il parallelismo, il coincidere insomma del ‘tempo sintattico’ col ‘tempo semantico’, della musica col pensiero. [...] Ma questo non è che un esempio, certo il più alto, di corrispondenza tra andamento dell’immagine, del pensiero, e andamento musicale della lingua.²⁷

Come da definizione, le unità melodiche sono delimitate quasi sempre dai segni di interpunzione. Spesso è proprio la punteggiatura a farsi specchio della corrispondenza tra andamento del pensiero e andamento della lingua, permettendo a chi legge, specialmente se ad alta voce, di aderire al ritmo che lo scrittore ha voluto imporre al testo:

Il testo letterario, dunque, che a noi si presenta come scrittura, è nella sua qualità di creazione artistica, vocale e recitativo, soprattutto in poesia, ma in maniera spiccata anche in prosa; nella prosa d’arte in particolare, è fuor di dubbio che l’autore, pur con finalità artistiche diverse e mezzi stilistici addirittura opposti (si vedano i due casi di Manzoni e D’Annunzio), cerca di additare col tramite approssimativo della punteggiatura ‘lo spiegarsi fonico-semantico’ del suo linguaggio, suggerendo egli stesso per mezzo di quella la tessitura e l’interpretazione melodica del testo.²⁸

Per Beccaria, Manzoni, in particolare, sfrutta la punteggiatura per assecondare il più possibile l’andamento del proprio intelletto, separando le unità melodiche in modo ordinato e logico, coerentemente con il suo attribuire alla parola il ruolo di «mezzo di trasmissione preciso ed esatto del pensiero»²⁹:

²⁵ È chiaro, infatti, che il concetto di *unità melodica* non è fisso, ma che ciascun lettore può avere percezioni anche diverse della qualità e quantità delle unità melodiche di un brano. Negli studi sull’unità melodica presi in considerazione qui, e quindi in questo stesso lavoro, si è scelto di usare come criterio di identificazione e di quantificazione delle unità melodiche proprio quello delle porzioni di testo comprese tra due segni di interpunzione.

²⁶ BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, p. 97.

²⁷ *Ivi*, p. 322.

²⁸ *Ivi*, p. 108.

²⁹ *Ivi*, p. 105.

La funzione più usuale del segno d'interpunzione, cioè nella prosa comune e quotidiana, o nella scrittura scientifica, del clinico, del giurista, ecc., consiste nello staccare gli elementi paralleli del discorso per portare nella frase una chiarezza d'ordine intellettuale; ma ciò lo si nota anche bene nel prosatore artista che nella sua frase fa coincidere i tempi d'arresto e di riposo colle divisioni logiche del pensiero. Il fatto si riscontra ad esempio ancor nel Manzoni, il quale segue normalmente un sistema di punteggiatura pseudo-logica e grammaticale [...]. Se rileggiamo, prestando attenzione alla punteggiatura, un noto passo manzoniano, la passeggiata di don Abbondio («Per una di quelle stradicciole...» ecc.), colpisce subito la nostra attenzione il ruolo 'logico' di pausatura e di stacco delle unità melodiche assunto dalla virgola. Ogni unità, oltre che melodica, è anche unità sintattica, e quindi, in certo qual senso 'logica'; la virgola cioè rileva lo stacco melodico e semantico da un'unità all'altra in funzione della chiarezza e della distinzione: la stradicciola, la passeggiata, l'ora ed il tempo, e così via, sono tutti momenti della costruzione narrativa nella quale ogni sintagma si trova ben distinto dall'altro (e nello stesso tempo all'altro indispensabile per completare il quadro), sia per movimento melodico (la pausa è sempre ben chiara, rilevata com'è dal segno di interpunzione), e sia per contenuto (ogni sintagma ha un suo spazio di espressione compiuta).³⁰

Il testo si fa in questo modo più leggibile e più comprensibile, poiché le unità melodiche definite dalla punteggiatura sono anche unità sintattiche e logiche. Tornando poi a quanto si è detto sulla relazione tra prosa ritmata e memoria, come si cercherà di mostrare nelle pagine che seguono, il ritmo che il testo assume grazie a questo tipo di suddivisione delle unità melodiche contribuisce anche alla sua memorabilità.

Beccaria analizza alcuni brani dei *Promessi sposi*, classificandone le unità melodiche in base all'estensione. Quest'ultima ha in generale

un'unità di misura uguale a quella del verso: il numero delle sillabe. [...] L'unità melodica può ridursi ad un semplice monosillabo od estendersi (a seconda dell'autore e del particolare idioma) sino ad un numero elevato di sillabe.³¹

Con un rapido confronto tra le principali lingue europee, Beccaria sottolinea la tendenza dell'italiano (insieme al tedesco) a ripartire le unità melodiche su tutta la scala del numero di sillabe in modo abbastanza omogeneo, raggiungendo comunque la percentuale più alta (intorno al 10%) con le unità di 7 o 8 sillabe.³² I risultati dell'analisi sui brani dei *Promessi sposi* mostrano un quadro coerente in generale con queste «costanti melodiche della prosa italiana»:

³⁰ *Ivi*, pp. 104-105.

³¹ *Ivi*, pp. 118-119.

³² Questo a differenza, ad esempio, dello spagnolo, che concentra la maggior parte delle sue unità melodiche tra le 6 e le 9 sillabe, dell'inglese, che le concentra tra le 4 e le 9 sillabe, e del francese, che si distingue molto più nettamente delle altre lingue per unità estremamente brevi (tra le 3 e le 6 sillabe, che costituiscono all'incirca il 20% dei casi).

La predilezione spiccata va alla equilibrata e tradizionale estensione del settenario, dell'ottonario e del novenario, che mostrano molto bene, coi loro frequenti ritorni, la presenza predominante, anche nella prosa, di quelle unità melodiche proprie del verso.³³

Tuttavia, rispetto agli altri prosatori, emerge in Manzoni una maggior tendenza a spaziare anche tra unità più brevi, con numero di sillabe minore o uguale a 6. Questo riflette, per Beccaria, la ricerca di precisione dettata dall'esigenza di realismo e l'uso di uno stile dialogico (con discorsi sia diretti sia indiretti) nelle numerose scene familiari e quotidiane:

La inclinazione a sintagmi dalla estensione breve si manifesta in maniera speciale nel Manzoni nel quale le unità dalle 1 alle 6 sillabe raggiungono il 31,5%. La tendenza a misure più corte obbedisce certamente, nel Manzoni, ad influenze sia di carattere sintattico che stilistico: e penso allora alla struttura sintattica tutta imperniata sulla puntuale precisione e la limpida delimitazione dei sintagmi, come le pagine di tipo sobriamente descrittivo (qual è quella iniziale del romanzo: «Quel ramo del lago di Como...»), sia al tono complessivo, familiare e piano, dell'intera narrazione. Già sappiamo che la volontà di chiarezza e di precisione sintattica, come accade per il francese, introduce nella prosa una struttura melodica senza slanci retorici d'ampio respiro, ma tutta pausata con frequenza; in particolare un romanzo 'realistico' come il capolavoro manzoniano, oltre a ricercare la chiarezza sintattica, ama spesso riflettere il tono stilistico della conversazione ordinaria e familiare, la quale si serve di regola di brevi unità.³⁴

La predilezione per unità melodiche tendenzialmente brevi può essere spiegata anche come tentativo, più o meno conscio da parte dell'autore, di ottenere una miglior leggibilità del testo. Emilio Matricciani, riprendendo lo stesso concetto di unità melodica di Beccaria, considera il livello di leggibilità di un certo numero di testi letterari e non letterari (tra cui anche i *Promessi sposi* e il *Fermo e Lucia*), applicandovi la formula GULPEASE di leggibilità della lingua italiana. I due fattori che determinano l'indice di leggibilità di un testo sono l'indice semantico (proporzionale al numero di caratteri per parola) e l'indice sintattico (proporzionale al numero di parole per frase): Matricciani nota che a fare la differenza tra un autore e l'altro è principalmente l'indice sintattico. Infatti, mentre in ogni testo, anche di diversi autori, la lunghezza delle parole è più o meno costante (e quindi lo è anche l'indice semantico), la lunghezza delle frasi oscilla in misura maggiore, e con essa la lunghezza delle unità melodiche. Matricciani propone, quindi, la seguente riflessione:

Il numero di parole tra due segni di interpunzione, grandezza che coincide con l'unità melodica definita da Gian Luigi Beccaria, mostra valori medi che variano in un intervallo quasi coincidente con quello della "legge del 7 ± 2 ", che descrive la capacità della memoria a breve termine dei lettori. [...] Ogni testo, o autore, richiede al lettore una certa capacità della memoria a breve termine perché la sua lettura sia facilitata e ciò ha vaste implicazioni. Nei testi tecnico-scientifici si trovano parole e unità melodiche più lunghe di quelle della letteratura. L'intervallo di tempo necessario per leggere le parole dell'unità melodica coincide

³³ *Ivi*, p. 135.

³⁴ *Ibidem*.

con il tempo necessario affinché lo stimolo sensoriale sia registrato dalla memoria immediata.³⁵

La “legge del 7 ± 2 ” a cui Matricciani fa riferimento riguarda proprio la capacità della memoria umana di processare più facilmente le informazioni suddividendole in gruppi e sottogruppi composti da 5 a 9 elementi. La discussione sul “magico numero sette” è stata aperta da George Miller nel 1956, con un articolo che ben descrive questo meccanismo operante nella mente umana: la memoria immagazzina più facilmente le informazioni (*bit*) suddividendole in gruppi (*chunks*) di elementi di numero compreso tra 5 e 9, 7 nella maggior parte dei casi. Piuttosto che aumentare il numero dei gruppi, la memoria tende a espandere progressivamente la loro capacità con un sempre maggior numero di unità informative (*more bits per chunk/less chunks*), mantenendo fisso lo schema quantitativo del 7 ± 2 :

In order to speak more precisely, therefore, we must recognize the importance of grouping or organizing the input sequence into units or chunks. Since the memory span is a fixed number of chunks, we can increase the number of bits of information that it contains simply by building larger and larger chunks, each chunk containing more information than before.³⁶

Un numero di elementi (sia che si tratti di singole unità sia di gruppi, *chunks*, in cui le informazioni sono suddivise) che rientra nell’intervallo del 7 ± 2 sembra essere in effetti più facile da ritenere per la memoria: Matricciani porta l’attenzione sul fatto che mediamente le unità melodiche dei testi da lui considerati rientrano proprio in questo intervallo di lunghezza e che dove il valore aumenta cresce anche la difficoltà del testo secondo la formula di leggibilità.

L’operazione che Matricciani compie sui testi manzoniani mostra che sia nel *Fermo e Lucia* sia nei *Promessi sposi* la lunghezza media dell’unità melodica rientra nell’intervallo delle 7 ± 2 sillabe³⁷ (il valore in parentesi indica, in termini percentuali, l’oscillazione massima in crescendo o in diminuendo che ciascun parametro raggiunge nel testo, rispetto al valore medio indicato):

	Caratteri per parola C_p	Parole per frase P_f	Interpunzioni per frase I_f	Unità melodica I_p
Manzoni (FL)	4,75 ($\pm 0,19$)	30,98 ($\pm 1,28$)	4,30 ($\pm 0,14$)	7,17 ($\pm 0,14$)
Manzoni (PS)	4,60 ($\pm 0,02$)	24,83 ($\pm 1,18$)	4,63 ($\pm 0,18$)	5,30 ($\pm 0,06$)

³⁵ EMILIO MATRICCIANI, *Leggibilità della lingua italiana: rivisitazione della formula GULPEASE e legami con la “legge del 7 ± 2 ”*, in «Nuova Secondaria», 6 febbraio 2019, pp. 79-87, qui p. 79.

³⁶ GEORGE A. MILLER, *The magical number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information*, in «The Psychological Review», Harvard University, vol. 63, n°2 (marzo 1956), pp. 81-97, qui p. 93.

³⁷ MATRICCIANI, *Leggibilità della lingua italiana*, p. 83, Tabella II.

Confrontando i dati, però, si può notare che l'elaborazione dal *Fermo* ai *Promessi sposi* ha portato alla diminuzione della quantità media di caratteri per parola e di parole per frase, a una relativa crescita del numero medio di interpunzioni per frase e conseguentemente a una minor lunghezza media dell'unità melodica. Riguardo alla Quarantana, la possibilità di oscillazione in crescendo o in diminuendo di $\pm 1,18$ delle parole per frase (molto maggiore ad esempio del $\pm 0,06$ relativo all'oscillazione di ampiezza dell'unità melodica) indica che in effetti sono presenti al contempo frasi ben più brevi (si pensi ai dialoghi) e ben più lunghe (emblematici sono i casi delle digressioni storiche, che rispondono alle caratteristiche tipiche dei testi di carattere scientifico-trattatistico³⁸). In ogni caso, diminuendo l'ampiezza dell'unità melodica la leggibilità aumenta, e con essa la capacità del testo di imprimersi nella memoria; infatti, come afferma Matricciani, «Un testo è tanto più leggibile quanto più contiene frasi brevi e parole brevi, un risultato generale applicabile alle formule di leggibilità di una qualunque lingua occidentale»³⁹.

Si sono dunque voluti confrontare alcuni passi del romanzo nella prima redazione e in quella definitiva per verificare ciò che si è appena illustrato, cercando di selezionare brani più narrativi o descrittivi che dialogati o trattatistici (in riferimento a quanto scritto appena sopra) ma prescindendo dal tono più lirico o dimesso che li contraddistingue⁴⁰:

a)	Caratteri	Parole	Frase	interpunzioni
<i>Quel ramo del lago di Como [...] [...] le memorie di quegli anni. (FL I, I, 1-17)</i>	5709	1190	31	108
<i>Quel ramo del lago di Como [...] [...] il magnifico dell'altre vedute. (Q I, 1-7)</i>	3309	682	23	123

b)	Caratteri	Parole	Frase	interpunzioni
<i>Su questa stradetta [...] [...] e si fermò sui due piedi. (FL I, I, 18-28)</i>	4371	879	43	95
<i>Per una di queste stradicciole [...] molto antica. Che i due [...] su due piedi. (Q I, 8-13, 26-29)</i>	4437	863	54	178

³⁸ È stato notato anche, tra l'altro, che a volte i brani storici sono caratterizzati da uno stile sintattico involuto che riflette la complessità e l'ambiguità della realtà narrata: cfr., ad esempio, MARIA ROSA BRICCHI, *Grammatica del buio. Strategie testuali di Manzoni saggista*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2017.

³⁹ MATRICCIANI, *Leggibilità della lingua italiana*, p. 80.

⁴⁰ La scelta è caduta su brani che saranno quasi tutti oggetto di riflessione del paragrafo 4.3 (alle lettere a, d, e, g, h) e su alcuni di quelli che anche Gian Luigi Beccaria seleziona per la sua analisi delle unità melodiche nei *Promessi sposi* (alle lettere a, b, c, d, e, f, g) (cfr. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, pp. 131-136).

c)	Caratteri	Parole	Fraasi	interpunzioni
<i>Fermo adunque abbracciò molto volentieri [...] [...]«ditemi il vostro caso». (FL I, III, 13-18)</i>	2162	434	18	55
<i>Renzo abbracciò molto volentieri [...] [...] «ditemi il vostro caso». (Q III, 12-17)</i>	2457	474	25	102

d)	Caratteri	Parole	Fraasi	interpunzioni
<i>Era un bel mattino di novembre [...] [...] udire una qualche sventura. (FL I, IV, 1-6)</i>	2238	445	27	47
<i>Il sole non era ancor del tutto apparso... [...] [...] a sentire qualche sciagura. (Q IV, 1-5)</i>	1956	375	19	69

e)	Caratteri	Parole	Fraasi	interpunzioni
<i>Il lago era sgombro [...] [...] ne sarà chiesta ragione. (FL I, VIII, 42-51)</i>	3968	773	36	100
<i>Non tirava un alito di vento [...] [...] una più certa e più grande. (Q VIII, 90-98)</i>	3204	623	33	125

f)	Caratteri	Parole	Fraasi	Interpunzioni
<i>L'aspetto della signora [...] [...] della vestizione. (FL II, IX, 44-47)</i>	1845	346	13	42
<i>Il suo aspetto, che poteva dimostrar [...] [...] del vestimento. (Q IX, 20-23)</i>	1964	350	18	63

g)	Caratteri	Parole	Fraasi	interpunzioni
<i>Sur una di quelle soglie [...] [...] tutte l'erbe del prato. (FL IV, VI, 39-45)</i>	2653	550	34	89
<i>Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci [...] [...] tutte l'erbe del prato. (Q XXXIV, 47-52)</i>	2657	540	35	102

h)	Caratteri	Parole	Fraasi	interpunzioni
<i>«Diamo adunque» [...] [...] a rispondere. (FL IV, VIII, 4-11)</i>	2551	480	30	84
<i>«Diamo un pensiero» [...] [...] s'alzò. (Q XXXVI, 5-10)</i>	2666	519	36	92

Un rapido confronto, sempre guardandosi dal rischio di ridurre il testo a un insieme di dati e di calcoli matematici, dimostra che, nel passaggio dal *Fermo* alla *Quarantana* il numero di parole (e quindi di caratteri) tra una e l'altra versione dello stesso testo

1. non varia sensibilmente in b), c), f), g) e h);
2. varia (diminuisce) in modo più evidente in a), d) ed e): all'accorciamento dei brani nel passaggio alla *Quarantana* corrisponde ovviamente una diminuzione dei caratteri e delle parole.

Il numero delle frasi, intese come porzioni di testo racchiuse tra due segni di punteggiatura forte o intermedia, segue un andamento analogo in tutti i casi, tranne in b) e in c), dove le frasi aumentano nel passaggio alla *Quarantana* seppure il numero delle parole resti simile:

questa variazione si lega in realtà all'intensificarsi dei dialoghi o degli indiretti liberi, che richiedono una sintassi più frammentata.

Il discorso, invece, si fa diverso se si confronta il numero dei segni di interpunzione in genere, che aumentano nettamente nel passaggio alla Quarantana, mostrando un andamento pressoché uguale in tutti i brani considerati (anche in a), d) ed e), nonostante siano più brevi nella redazione definitiva): quelli tratti dal *Fermo e Lucia* contengono un numero medio di parole tra due segni di interpunzione maggiore di quelli tratti dai *Promessi sposi*. Fa eccezione solo h), che nel *Fermo e Lucia* mostra una scansione già analoga a quella definitiva: va considerato, qui, che si tratta dell'unico caso in cui il brano coincide interamente con un discorso diretto (quello di padre Felice), e che è quindi più frammentato anche nella prima redazione per via della sua natura orale.

n° medio di parole tra due segni di interpunzione in:	a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	tutti i brani
FL	≈ 11	≈ 9	≈ 8	≈ 9	≈ 8	≈ 8	≈ 6	≈ 5,5	≈ 8
Q	≈ 5,5	≈ 5	≈ 4,5	≈ 5,5	≈ 5	≈ 5,5	≈ 5	≈ 5,5	≈ 5

Ecco che, quindi, è approfondito e confermato ciò che è già stato ben esposto da Matriccioni nel suo studio: negli stessi brani delle due redazioni del romanzo i segni di interpunzione aumentano in proporzione alle parole (e ai caratteri che le compongono), comportando non solo l'aumento della quantità e, di conseguenza, della brevità delle frasi, ma anche un maggior numero di unità melodiche. Il testo risulterà, così, più leggibile e più semplice da ricordare. Inoltre, se si inseriscono nel testo figure tipiche della lirica e della poesia, l'operazione di memorizzazione risulterà ancora più agevole (ed è proprio di quest'aspetto che si tratterà nei prossimi paragrafi).

Prima di passare oltre, però, vorrei ribadire che tutte le asserzioni e le indagini sul ritmo e sul "magico numero 7" riportate qui si basano sul presupposto che non ci sia stata necessariamente una coscienza, nell'autore dei *Promessi sposi*, del legame tra unità melodica breve (né tantomeno compresa nell'intervallo delle 7 ± 2 parole) e leggibilità o memorabilità del testo. Piuttosto, si potrebbe dire che tale legame sia stato in qualche modo percepito e messo in atto nel passaggio tra le redazioni, accogliendo man mano le soluzioni formali concretamente più efficaci per la comprensione: si è visto come già gli antichi (Erodoto, Cicerone e Quintiliano quelli citati qui) abbiano descritto la capacità inconscia della mente umana di cogliere e di creare ritmi diversi sia nell'ascolto sia nella produzione di discorsi letterari. Lo stesso Miller, concludendo le sue osservazioni sulla

correlazione tra il numero 7 e la memoria a breve termine⁴¹, consiglia ai lettori di “sospendere il giudizio” sull’effettiva ricorrenza di questo numero nella lettura della realtà da parte degli uomini e nella classificazione delle informazioni nella memoria, senza escludere che tutto si basi alla fine su una “funesta coincidenza Pitagorica”:

And finally, what about the magical number seven? What about the seven wonders of the world, the seven seas, the seven deadly sins, the seven daughters of Atlas in the Pleiades, the seven ages of man, the seven levels of hell, the seven primary colors, the seven notes of the musical scale, and the seven days of the week? What about the seven point rating scale, the seven categories for absolute judgment, the seven objects in the span of attention, and the seven digits in the span of immediate memory? For the present I propose to withhold judgment. Perhaps there is something deep and profound behind all these sevens, something just calling out for us to discover it. But I suspect that it is only a pernicious, Pythagorean coincidence.⁴²

4.2. Gli strumenti della retorica

A questo punto, prima di procedere con l’analisi di alcune figure retoriche che contribuirebbero a rendere il testo più memorabile, è necessaria una premessa. Potrebbe, infatti, risultare difficile accordare il grande tema della scelta della lingua dell’uso per il romanzo, con l’adozione di figure retoriche e artifici linguistici che inevitabilmente ne innalzano il tono. «Dunque», ci si potrebbe chiedere con le parole di Gerlando Lentini, «il M., nemico giurato dell’artificio retorico, non disdegnava di giovarsene, nonostante le sue

⁴¹ Va aggiunto, per completezza, che esistono alcune affermazioni dello stesso Miller successive a questi suoi studi e alcune recenti osservazioni sul tema che sembrano mettere in discussione la sua teoria. In *Lettore torna a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale* (Milano, Vita e Pensiero, 2018), Maryanne Wolf scrive che «per molti anni è esistito un principio universalmente riconosciuto che lo psicologo George Miller aveva definito “regola 7 più o meno 2” per la memoria di lavoro. Secondo Miller, con questa regola si possono ricordare come una singola unità la maggior parte dei numeri di telefono, che hanno sette cifre con il prefisso. Tuttavia, in seguito, nella sua autobiografia, Miller scrisse che il numero sette era più metaforico che preciso. In effetti, le ricerche recenti sulla memoria di lavoro suggeriscono in realtà che il numero che possiamo tenere a mente senza errori sia piuttosto “4 più o meno 1” [a questo proposito la Wolf rimanda a DANIEL LEVITIN, *The Organized Mind: Thinking Straight in the Age of Information Overload*, Londra, Penguin, 2014]. Fino a poco tempo fa, presumevo che il numero sette metaforico di Miller fosse semplicemente un’ipotesi non accurata, dati i più recenti calcoli sulla memoria di lavoro. Ma poi ho cominciato a mettere in discussione questa supposizione». Ciò che deduce la scrittrice, dunque, proseguendo il ragionamento nell’ambito di una più ampia riflessione in merito alle conseguenze della digitalizzazione sulla mente dell’uomo, è che non si debba rivedere tanto la legge di Miller in sé, quanto la capacità di ritenzione della memoria di lavoro umana: negli ultimi decenni, infatti, complice la digitalizzazione, la memoria umana sembra aver ridotto la propria capacità di lavoro di ben il 50% circa; ecco perché l’impostazione di molta letteratura precedente sembra non essere più adatta, oggi, alla memorabilità.

D’altra parte, gli studi più recenti confermano che la situazione è variabile, anche a seconda del tipo di elementi interessati nel processo di memorizzazione: come mostra Matricciani nel suo articolo *Deep Language Statistics of Italian throughout Seven Centuries of Literature and Empirical Connections with Miller’s 7 ± 2 Law and Short-Term Memory* (in «Open Journal of Statistics», vol. 9, n°3, 06/2019, pp. 373-406, qui sezione 6), il numero di elementi che si possono memorizzare nella memoria a breve termine cambia a seconda che si tratti di testo o di numeri; considerando solo numeri, ad esempio, il valore sembra attestarsi su un livello più basso.

⁴² MILLER, *The magical number seven, plus or minus two*, p. 96.

tenerezze per la tanto lodata lingua familiare?»⁴³. In effetti, Manzoni si colloca nel contesto che prelude direttamente ai «romantici furori antiretorici di fine XIX secolo»:

In Italia, nelle condizioni sociali e politiche in cui nel tardo Ottocento si riproponeva la non mai sopita questione della lingua, si faceva strada l'esigenza di una scrittura non artefatta, più aderente alle cose da dire che ai modelli consacrati da una tradizione vetusta. [...]

Si noti che l'uso del termine *retorica* in accezione negativa (registrata per la prima volta nel dizionario Tommaseo-Bellini del 1865-1879) era diventato comune nella cultura italiana solo dalla metà dell'Ottocento in poi. Alessandro Manzoni aveva ancora potuto contrapporre una «rettorica discreta, fine, di buon gusto» a una malamente esorbitante, rozza, goffa quale era quella dell'anonimo autore della storia che egli si apprestava a raccontare in forma di romanzo.

Il rifiuto della retorica come degenerazione del linguaggio fu tutt'uno con la condanna di una disciplina i cui apparati parvero inaccettabili. Ma questo non impedì a cultori di lingua, a scrittori e poeti sommi (basti ricordare Leopardi) di avere ben chiara la consapevolezza di quanto regole e costrizioni fossero necessarie al manifestarsi del vigore creativo.⁴⁴

Manzoni, dunque,

com'era nella migliore tradizione, aveva assimilato 'retorica' a 'arte (tecnica, artificio e ornamento) dell'esprimersi' – occasione, come ogni altra attività, di eccellenza o di goffaggine – quando scriveva a proposito del “dilavato e graffiato autografo” della sua storia: “a tutti que' passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma rettorica discreta, fine, di buon gusto, costui, [il supposto autore secentista] non manca mai di metterci quella sua così fatta del proemio”.⁴⁵

È fondamentale, quindi, ricordare che con il termine 'retorica' si definisce la modalità di espressione del pensiero sulla pagina in senso ampio: la «struttura retorica», scrive Frare, «costituisce non un ornamento estrinseco, ma la manifestazione visibile e verificabile del pensiero»⁴⁶. Dunque, anche ciascuna figura che la caratterizza «è prima di tutto [...] una struttura della lingua comune, e solo secondariamente è una struttura della lingua letteraria, soprattutto della lingua letteraria metricamente organizzata»⁴⁷.

Anche in Manzoni, perciò, la retorica coincide con la strategia linguistica volta a rendere più efficace la trasmissione di un messaggio: «rivista in una nuova luce di là da certi fatti tecnici, la retorica attraverso la parola e il mondo delle immagini che ad essa si accompagna, è [...] un'interrogazione razionale sul molteplice che è l'uomo»⁴⁸. A seconda del messaggio e dell'obiettivo comunicativo sarà necessario scegliere la modalità

⁴³ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di GERLANDO LENTINI, Palermo, Andò e figli, 1940. Questa, e le seguenti citazioni tratte dallo stesso commento al romanzo, sono a loro volta riportate da Michele Ziino nella sua recensione ad alcuni commenti dei *Promessi sposi* del 1941 (cfr. MICHELE ZIINO, *Commenti a "I promessi sposi"* in «Convivium», Torino, S.E.I., n°1 (1941), pp. 53-64).

⁴⁴ *Ivi*, pp. 21-22.

⁴⁵ BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997 (X edizione), p. 8.

⁴⁶ PIERANTONIO FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006, p. 102.

⁴⁷ PAOLO VALESIO, *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologna, Zanichelli, 1967, p.16.

⁴⁸ EZIO RAIMONDI, *La retorica d'oggi*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 51.

espressiva migliore, che si tratti della lingua d'uso o di una lingua più controllata, orientata verso il lirico o l'oratorio. L'autore implicito fin dall'introduzione mostra il suo distacco da una retorica vuota, tutta «concettini» e «figure», e da una dicitura artificiosa e «rozza», come sono quelle dell'Anonimo: guarda sempre, invece, all'efficacia della narrazione sui suoi lettori impliciti, per i quali non ritiene adatta la dicitura originale del manoscritto. È pur vero che «nei luoghi più terribili o più pietosi della storia» sarà necessario uno stile più alto, meno «naturale» e «piano» di quello che viene adottato per il resto della narrazione, ma tale stile dovrà comunque essere caratterizzato da una «rettorica discreta, fine, di buon gusto». In questo modo si potrà catturare l'attenzione dei lettori senza che questi restino «disgustati», suscitando in loro meraviglia e spingendoli a pensare, a diventare giudici della narrazione. Quest'ultimo scopo, in effetti, come scrive Frare, pervade

la «dicitura» dei Promessi sposi. I quali ovviamente sono intessuti di retorica: non, altrettanto ovviamente, nel senso negativo generato dalla contrapposizione ad essa della poesia/arte (e quindi proscritto dai vari Croce ed epigoni); ma perché la retorica utens costituisce l'insieme dei modi in cui la struttura del sistema pensiero si 'traduce' – creativamente – nella struttura del sistema lingua (e la retorica docens è la classificazione di questi modi). Non si può, quindi, fare a meno della retorica: si potranno, semmai, adottare strategie retoriche miranti ad ottenere un effetto di semplicità (di retoricità di grado zero). E anche nei Promessi sposi è all'opera la strumentazione retorica per dir così inevitabile – inevitabile ai tempi di Manzoni, intendo –, quella necessaria alla scrittura di un romanzo; ma all'interno di essa ne concesce una seconda, questa sì propriamente manzoniana, il cui obiettivo preciso è di manifestare e denunciare la presenza della prima.⁴⁹

L'autore quindi si serve di alcuni procedimenti che innalzano la letterarietà, ma al tempo stesso se ne distacca denunciandone la presenza, per ricordare che essi sono soprattutto strumenti comunicativi e non semplici scelte decorative. In questo modo entrano in gioco quelli che Cerisola definisce indizi dell'«autocoscienza trasgressiva manzoniana», e che

a grandi linee, sono riconducibili a due modalità essenziali di manifestazione: 1) Una, più diretta ed immediata, sotto forma di denuncia o traduzione delle figure; 2) L'altra, più dissimulata, come parodia o letteralizzazione delle figure.⁵⁰

Avviene qualcosa di simile anche al termine di molti dei passaggi del testo in cui il tono diviene più alto e solenne, dove il narratore stesso si distacca dalla modalità narrativa appena attuata:

⁴⁹ FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, pp. 105-106.

⁵⁰ PIER LUIGI CERISOLA, *La «rettorica discreta» dei «Promessi Sposi»*, in «Testo», VI, 9 (gen-giu 1985), pp. 38-67, qui p. 60.

- 1) in alcuni casi il narratore specifica che le parole appena riportate sono passate attraverso il filtro dell'interiorità di uno o più personaggi (e che quindi sono loro, almeno in parte, i responsabili dello stile che ne risulta);
- 2) altrove sostiene di aver riportato le parole dello stesso anonimo, che egli a sua volta ha trascritto per come le ha recepite;
- 3) in altri casi ammette il limite che la scrittura impone alla parola rendendo impossibile trasmettere a pieno l'efficacia di un discorso pronunciato, poiché corredato da elementi paralinguistici inesprimibili per iscritto, se non in minima parte con l'uso di qualche artificio retorico.

Questi procedimenti, classificabili come “prese di distanza”, potrebbero aggiungersi a quelli già descritti da Cerisola.

Il primo dei tre si trova, ad esempio, in conclusione dell'incipit del capitolo IV, dove la descrizione del paesaggio autunnale, caratterizzata da un innalzamento del tono narrativo, è riportata tutta all'interiorità inquieta di padre Cristoforo: è come se la descrizione stessa, che procede insieme con la camminata del frate, fosse filtrata attraverso il suo sguardo. Sono la frase che la introduce e quella che la conclude a segnalarlo:

Il sole non era ancor tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico, per salire alla casetta dov'era aspettato.
[...] Questi spettacoli accrescevano, a ogni passo, la mestizia del frate, il quale camminava già col tristo presentimento in cuore, d'andar a sentire qualche sciagura. (Q IV 5)

Allo stesso modo, ma con una dichiarazione più esplicita, il narratore agisce alla fine del capitolo VIII, in chiusura dell'*addio monti*:

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

Le frasi appena trascritte dal narratore sono riferite direttamente ai pensieri di Lucia, Agnese e Renzo, pur specificando, per esigenza di realismo, che probabilmente parole riportate e pensieri dei personaggi non coincidono con esattezza (difficilmente personaggi di estrazione contadina avrebbero potuto formulare periodi così liricizzanti). Come notano appunto Raimondi e Bottoni –usando il termine ‘retorica’ nella sua accezione “negativa”, in questo caso – qui «Lucia come personaggio salva l'autore dalla retorica e l'autore, con la sua precisazione, salva la verisimiglianza del personaggio». ⁵¹

⁵¹ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di EZIO RAIMONDI e LUCIANO BOTTONI, Milano, principato, 1987, p. 153.

La seconda modalità accennata si può esemplificare con le ultime righe del capitolo XXIV, poco dopo la trascrizione del discorso dell'innominato ai suoi bravi. Anche in questo brano il tono si innalza (più verso l'oratorio che il lirico, trattandosi di un discorso pronunciato e non di pensieri o sentimenti) e il narratore attribuisce le parole riportate direttamente all'anonimo, specificando che è lui l'unica fonte dell'episodio, non essendone rimasta traccia nella documentazione storica e forse nemmeno nei racconti degli abitanti della valle:

Così terminò quella giornata, tanto celebre ancora quando scriveva il nostro anonimo; e ora, se non era lui, non se ne saprebbe nulla, almeno de' particolari; giacché il Ripamonti e il Rivola, citati di sopra, non dicono se non che quel sì segnalato tiranno, dopo un abboccamento con Federigo, mutò mirabilmente vita, e per sempre. E quanti son quelli che hanno letto i libri di que' due? Meno ancora di quelli che leggeranno il nostro. E chi sa se, nella valle stessa, chi avesse voglia di cercarla, e l'abilità di trovarla, sarà rimasta qualche stracca e confusa tradizione del fatto? Son nate tante cose da quel tempo in poi! (Q XXIV 96)

L'esempio più evidente del terzo procedimento, infine, si trova nel capitolo XXXVI, al termine dell'orazione di padre Felice, dove il narratore, non senza qualche altro artificio linguistico, cerca di descrivere anche la «maniera», inesprimibile per iscritto, con cui il cappuccino pronuncia il suo discorso:

Noi abbiam potuto riferire, se non le precise parole, il senso almeno, il tema di quelle che proferì davvero; ma la maniera con cui furon dette non è cosa da potersi descrivere. Era la maniera d'un uomo che chiamava privilegio quello di servir gli appestati, perché lo teneva per tale; che confessava di non averci degnamente corrisposto, perché sentiva di non averci corrisposto degnamente; che chiedeva perdono, perché era persuaso d'averne bisogno. Ma la gente che s'era veduti d'intorno que' cappuccini non occupati d'altro che di servirla, e tanti n'aveva veduti morire, e quello che parlava per tutti, sempre il primo alla fatica, come nell'autorità, se non quando s'era trovato anche lui in fin di morte; pensate con che singhiozzi, con che lacrime rispose a tali parole. (Q XXXVI 11-12)

Sempre Raimondi e Bottoni commentano a proposito:

la postilla del narratore giustifica la «mirabile» retorica del parlante, di cui è impossibile, avverte, rendere la voce, il tono appassionato e unico; è lo stesso argomento addotto per le virtù del Borromeo: «La vita è il paragone delle parole...» (cap. XXII, r. 163). Ma nel rimuovere dalle parole del personaggio ogni sospetto di «spirito oratorio», quasi sempre in contrasto (come spiegava la *Morale cattolica*, cap. IX) «collo spirito logico e collo spirito morale», l'interpolazione metanarrativa mette in opera una nuova e più sottile retorica: dal paradosso del «privilegio» di «servir gli appestati» al coinvolgimento dei lettori («pensate») e soprattutto al chiasmo di «degnamente corrisposto»; quest'ultimo, dal «confessare» al «sentire», porta a un massimo di evidenza, per così dire interiore, l'avverbio conclusivo «degnamente».⁵²

È necessario ricordare che questo non è l'unico punto del romanzo in cui il narratore ammette l'impossibilità di riprodurre a pieno la parola parlata (il tema si è approfondito

⁵² *Ivi*, p. 715-716.

nel secondo capitolo); tuttavia, in questo caso, l'intervento del narratore è riferito a un tipo specifico di discorso orale (dello stesso genere di quello, già citato, dell'innominato alla fine del capitolo XXIV): non si tratta di semplici parole pronunciate in un dialogo o in un contesto informale, ma di un discorso controllato, rivolto a un pubblico ampio e in cui le funzioni emotiva e conativa sono ben marcate; un discorso assimilabile, quindi, data la persuasività che si propone (ed è così che entra in gioco l'elemento 'retorico' dal quale il narratore poi prende le distanze), a quelli tipici dell'oratoria.

In ogni caso, concludendo, con questi esempi si è cercato di mettere in luce alcune strategie che Manzoni adotta per "mediare" il suo ricorso agli strumenti della retorica senza tradire la sua aderenza all'Uso. Anzi, sulla base di quanto emerso da questa breve analisi, si potrebbe affermare che l'adozione stessa di questi strumenti si affianchi alla scelta della lingua d'uso nel raggiungimento di alcuni obiettivi comunicativi:

- 1) innanzitutto, come approfondito nel capitolo precedente, l'alternanza di toni e stili differenti tiene viva l'attenzione di chi legge o ascolta il testo, rendendolo a tutti gli effetti più leggibile (o ascoltabile) e più comprensibile;
- 2) anche gli artifici retorici, come si tenterà di mostrare nei prossimi paragrafi, si rendono funzionali alla comprensione del testo: in particolare, tra questi, la ripetizione dell'uguale (sotto forma di figura retorica di suono, di parola o di ordine) crea una rete di rimandi che l'orecchio e l'occhio possono cogliere anche inconsciamente; tra l'altro, essa facilita anche la memorizzazione, rendendo il testo particolarmente adatto a essere ricordato.

4.3. Ripetizione di suoni, di parole, di strutture

Gli attuali studi di linguistica testuale la considerano [la ripetizione] come una delle relazioni sintattiche e semantiche a cui è affidata la coesione del discorso. In analisi pragmatiche dell'interazione verbale si fanno tipologie delle ripetizioni per descrivere le mosse del gioco comunicativo. Gli effetti che si possono ottenere ripetendo parole, consapevolmente e con precise intenzioni, oppure inconsciamente, sono temi di ricerche linguistiche e psicologiche. La coazione a ripetere è stata considerata come una costante del discorso poetico: la attuano rime, assonanze, cadenze ritmiche, allitterazioni, e ogni altra manifestazione del parallelismo su tutti i livelli dell'organizzazione del testo.⁵³

Così Mortara Garavelli descrive il ruolo che la ripetizione assume nel testo letterario: ripetere serve a rafforzare la coesione testuale, creando una rete di rimandi che permettono al lettore di mantenere più facilmente le fila del discorso. Si tratta in pratica di creare nel

⁵³ MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, p. 187.

destinatario quella che Varese chiama «memoria lessicale interna», e che può operare in maniera «talvolta pronta, immediata e veloce», come nei casi che si analizzeranno tra poco, «talvolta a onde lunghe»⁵⁴, come in alcuni di quelli approfonditi nel capitolo precedente. Ma la ripetizione serve anche a conseguire scopi comunicativi, concentrando l'attenzione del lettore su determinati punti del testo e veicolando messaggi e contenuti su cui l'autore desidera soffermarsi. Lausberg spiega così il meccanismo che rende la ripetizione efficace in tal senso:

La ripetizione dell'uguale è la collocazione ripetuta di una parte di frase già usata nel discorso e serve all'amplificatio emozionale. [...] Le figure della ripetizione arrestano la corrente dell'informazione e concedono il tempo di «gustare» emozionalmente il contenuto dell'informazione che viene appunto accentuato e posto in evidenza per l'importanza che deve assumere.⁵⁵

La ripetizione, dunque, non è un mero artificio decorativo, ma diventa spesso un'efficace tecnica di focalizzazione dell'attenzione e un importante strumento comunicativo, facendosi «creativa»:

Se il primo principio dell'ordine creativo riguarda come ordinare le proprie invenzioni, il secondo precetto retorico in materia di ordine riguarda come tornare sulle proprie invenzioni per ripeterle, modificarle o convalidarle. [...] esiste quindi una ripetizione creativa, che è ben diversa dal puro e semplice ripresentarsi di elementi identici, e questa ripetizione creativa incide in maniera essenziale sul ritmo di una composizione.⁵⁶

Si può approfondire la questione con un cenno ad alcune riflessioni di ambito strutturalista e semiologico. Jakobson, ad esempio, afferma che in ogni espressione letteraria (dal discorso quotidiano a quello poetico) i singoli suoni che compongono le parole hanno implicazioni semantiche ulteriori rispetto al significato specifico del termine che li contiene. La lingua, dunque, ha una «struttura fonica» di base che arricchisce il significato delle parole in cui i suoni sono raggruppati. Nel discorso poetico, quest'interrelazione tra la «struttura fonica» della lingua e i significati che essa veicola più in profondità è accentuata e spesso voluta:

La poesia, sia scritta che orale, sia che provenga da esperti professionisti o da bambini, e sia che vada incontro o contro il linguaggio di tutti i giorni, dimostra una propria specifica

⁵⁴ CLAUDIO VARESE, *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, Firenze, la Nuova Italia, 1975, pp. 87-88.

⁵⁵ HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, traduzione a cura di LEA RITTER SANTINI, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 132.

⁵⁶ ARMANDO PLEBE e PIETRO EMANUELE, *Manuale di retorica*, Bari, Laterza, 1989, pp. 67-70.

struttura, fonica e grammaticale. In particolare, la sottomissione passiva dei suoni a unità superiori, tipica della prosa, non può mai esaurire il compito di un'opera di poesia.⁵⁷

Infatti, aggiunge Jakobson,

Tutti gli elementi del verso, sia obbligatori che facoltativi, o anche quelli autonomi nel sistema dato, richiedono una precisa analisi linguistica rispetto al sistema fonetico della lingua in questione. Le corrispondenze fonetiche vengono valutate secondo il grado di vicinanza di significato fra i morfemi e le entità superiori a cui i suoni appartengono. Rima e allitterazione, e anche il parallelismo metrico, ne offrono svariati esempi.⁵⁸

Gli effetti formali ottenuti grazie a figure come quelle citate da Jakobson hanno sempre bisogno di essere sostenuti dal senso del testo, altrimenti si ridurrebbero a fenomeni simili alla lallazione o alla glossolalia infantile. Tuttavia, «oltre al senso, il supporto è costituito anche dagli schemi fono-grammaticali della lingua», la struttura fonica di Jakobson, appunto, «che agiscono, in quanto noti, come struttura di base»⁵⁹. Questo conferma che nel testo letterario è sempre presente «un messaggio situato al di sotto della falda semantica, e che si potrebbe definire “informale” per opposizione e affinità nei riguardi dei messaggi formali [...], i quali si collocano al di sopra di quella medesima falda»⁶⁰. Cesare Segre descrive molto bene questo meccanismo:

Se restiamo all'interno dell'esecuzione linguistica, i primi esempi di attività autonoma del significante sono dati dalle onomatopee, nella misura in cui esse vengono presentate al di fuori delle formule già lessicalizzate. È infatti noto che, per gli stessi significati, ogni lingua presenta onomatopee differenti [...]. Affini alle onomatopee sono le forme fonosimboliche, come *zigzag*. [...]

Anche ai singoli suoni si attribuiscono dei valori, di grandezza, di energia, ecc. [...]. In generale però questi effetti acquistano una consistenza reale se valorizzati dalla convergenza col significato delle parole o delle frasi: in tal caso essi si presentano spesso entro «figure di parola» codificate quali l'allitterazione. [...]

Vi sono poi casi in cui sembra che elementi fonemati o grafemati del discorso si richiamino l'un l'altro, entro il discorso stesso, formando un nuovo discorso. [...]

Quali che siano le proporzioni, certo variabili, di volontà artigianale e di suggerimenti dell'inconscio, il nostro orecchio si è fatto ora sensibile a questo discorso dentro il discorso.

Esso viene a costruire, «al di sopra o al di sotto del piano semantico, una sorta di “testo” non significativo, volto a realizzare, attraverso modalità sublinguistiche di significazione, la forma o le forme di un comunicare trans-contestuale». Questo nuovo discorso non comunicativo (o trans-comunicativo) si articola talora tra serie di parole, talora tra gruppi di fonemi (o di lettere). Nel primo caso si tratta di parole omonime o sinonime, cioè affini nell'aspetto fonico o in quello semantico; il testo, oltre che (o prima che) nella sua compagine sintattico-semantica, ci si rivela come un gioco di richiami e di contrasti, poi, spesso, placati, tra parole che in un certo senso ne sporgono. Nel secondo caso lettere e sillabe vengono a pronunciare un discorso primigenio, un grido dell'inconscio [...].⁶¹

⁵⁷ ROMAN JAKOBSON, *La forma fonica della lingua*, con la collaborazione di MARTHA TAYLOR, introduzione di CESARE SEGRE, Milano, Il Saggiatore, 1984, p. 238.

⁵⁸ *Ivi*, p. 232.

⁵⁹ STEFANO AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 13.

⁶⁰ *Ivi*, p. 41.

⁶¹ CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 191-194.

Per poter comprendere questo messaggio «trans-comunicativo», quindi, basta aver assimilato la struttura fonica di base della lingua di riferimento, e talvolta lo si può cogliere anche senza capire il senso superficiale del testo. L'applicazione più immediata di questo discorso si ha nei «meccanismi verbali e ritmici che arieggiano le filastrocche infantili»⁶²; infatti, sottolinea Agosti,

È noto come i bambini recepiscano e registrino mnemonicamente versi di cui non hanno afferrato il significato: ebbene ciò avviene in quanto il messaggio, momentaneamente destituito di semanticità, si iscrive in strutture fonetiche e grammaticali già possedute, le quali sostituiscono il senso.⁶³

Anche Rita Valentino Merletti mette in evidenza questo aspetto nelle sue riflessioni sull'importanza della lettura ad alta voce:

Le rime associate ai giochi da fare [...] sono anche le prime che il bambino impara a memoria, anche se non sa ancora ripeterle. Il piacere che prova nell'ascoltarle ripetutamente sta nella capacità di anticipazione della sequenza dei suoni e dei gesti. [...] Pur essendo molto semplice, la filastrocca contiene elementi che sfuggono alla comprensione del bambino [...], ma, come vedremo, sono elementi irrilevanti. In più il bambino gioca: con i suoni ripetuti, con il ritmo [...]. Attraverso le filastrocche il bambino entra in contatto con un buon numero di elementi del linguaggio poetico, naturalmente senza saperlo, e lo recepisce quindi in modo spontaneo e naturale. Assorbe le variazioni di ritmo e di suono e, attraverso queste, impara la diversità del parlare in prosa o in versi, intuisce il valore della rima, impara a estrarre dal messaggio verbale elementi utili a crearsi immagini mentali, operazione, questa, che risulta più difficile con la comunicazione in prosa, in quanto, nel ritmo generalmente più uniforme della prosa, questi elementi risultano meno isolabili e meno nitidi.⁶⁴

Dunque, sia esso consapevole o inconsapevole, il lavoro dello scrittore sulla struttura fonica della lingua, attuato attraverso la costruzione di figure di suono inserite negli elementi superficiali del testo (parole e frasi), contribuisce alla creazione del senso della composizione letteraria e dei messaggi riguardanti la realtà che essa vuol trasmettere:

Sono le forme che riflettono l'inconscio, che coagulano il mistero e la realtà delle cose, assumendo, in definitiva, esse stesse statuto di realtà. Se il poeta allineando allitterazioni e istituendo rime, capovolgendo l'ordine abituale delle parole o costringendole entro speciali misure di sillabazione, sembra intento ad un gioco, egli sta in realtà scoprendo il senso celato del mondo, sta dando un senso al mondo, sta addirittura costruendo il mondo.⁶⁵

Questo aspetto esiste anche nell'opera manzoniana, e del resto quello del legame tra la forma della parola, il suo suono e i significati espressi è un tema d'analisi ricorrente. All'uso della ripetizione, ad esempio, tema che interessa anche questo lavoro, sono state riservate

⁶² HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, p. 70.

⁶³ AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, p. 13.

⁶⁴ VALENTINO MERLETTI, *Leggere ad alta voce*, pp. 95-98.

⁶⁵ *Ivi*, p. 43.

molte osservazioni. Già nel commento del 1940 ai *Promessi sposi* Gerlando Lentini nota il legame tra ripetizione e memorabilità:

In prosa e in versi, spesso il M. ricorre alla ripresa di parole scritte poco prima, ottenendo con tal mezzo effetti vari, oratori, per lo più, od umoristici; né v'è forse poeta che ami tanto certe ripetizioni, in cui senti la parola quasi cozzar con se stessa [...]. Martellamenti, ripercussioni, che sorprendono, scuotono e non si dimenticano più.⁶⁶

I suoni ricorrenti permettono dunque al testo di imprimersi più facilmente nella memoria, soprattutto se vengono proposti all'udito da una lettura ad alta voce. Si tratta, del resto, di uno dei capisaldi di questo lavoro: sempre Rita Valentino Merletti, tra le numerose risposte che propone alla domanda "perché leggere ad alta voce?", scrive, in modo molto semplice ma altrettanto chiaro, «perché mette in evidenza, di un testo, la sonorità, il ritmo, gli effetti fonosimbolici»⁶⁷. Cardona sottolinea questo aspetto, parlando dell'allitterazione, una tra le figure di suono che si prenderanno in considerazione qui, poco più avanti:

Il parlato invece ha suoi specifici artifici: l'allitterazione per esempio, cioè il ricorrere di picchi sonori nella sequenza, è percepibile solo nell'ascolto: nello scritto allitterazione significa ricorrere di una stessa lettera (giacché nessuno coglierebbe con gli occhi alcuna vicinanza tra *s*, *t* e *n* poniamo), mentre all'ascolto il fatto che suoni diversi condividano, per esempio, l'uso della punta della lingua e dei denti (anziché del dorso della lingua, o del palato) emerge immediatamente e vale per allitterazione.⁶⁸

Anche Raimondi torna sull'importanza della ripetizione nel romanzo manzoniano. Essa permette di ottenere conferme, richiami, stratificazioni di informazioni utili alla memoria e alla riflessione del lettore:

produce di solito un effetto dinamico di corrispondenza ascendente o di intensificazione progressiva, per cui una conferma anaforica è anche un rilancio, un approfondimento di chiaroscuro.
[...] È indubbio che gli abbinamenti iterativi che si rincorrono dentro la frase accendono nella parola un processo di condensazione e di stratificazione semantica come quando una idea fissa cresce ritornando su se stessa o una sensazione si approfondisce e si moltiplica trasferendosi da un piano all'altro del proprio campo d'esperienza.⁶⁹

Naturalmente i procedimenti iterativi in Manzoni non riguardano solo la prosa, ma anche la poesia, quella degli *Inni sacri* in particolare. Essi per primi «dovevano infatti, se non

⁶⁶ MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di G. LENTINI, nota a «tollerare a tempo... a tempo tollerare» (Q I, 30).

⁶⁷ VALENTINO MERLETTI, *Leggere ad alta voce*, p. 31.

⁶⁸ CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, pp. 30-31.

⁶⁹ EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 262-263.

prestarsi almeno potersi prestare non solo alla lettura silenziosa e individuale, ma anche a quella corale, in funzione liturgica; e addirittura ad essere cantati e messi in musica».⁷⁰

Frare osserva che l'uso abbondante di figure della ripetizione (in controtendenza rispetto alla tradizione poetica italiana) contribuisce a orientare i componimenti verso la popolarità e la cantabilità ricercate da Manzoni per questa sua poesia. Gli *Inni*, infatti, ne

offrono un campionario decisamente vasto, rappresentando anche in questo una decisa svolta, biblicamente autorizzata, rispetto alla tradizione lirica petrarchesca, caratterizzata da un tendenziale orrore della ripetizione.

[...] Si tratta di un altro duro colpo alla tradizione lirica italiana, in linea di tendenza avversa alla ripetizione, e di un ulteriore passo verso il traguardo di un testo popolare e cantabile (nel senso proprio: che si possa cantare), caratteristiche che le ripetizioni fonico-lessicali, rinforzate dalla rima, favoriscono, poiché ne accrescono la memorabilità.⁷¹

Queste affermazioni si potrebbero estendere anche ai *Promessi sposi*, dove la ripetizione spesso sembra sottendere la volontà di far emergere i temi più importanti per l'autore, quelli su cui egli spera di poter concentrare l'attenzione del lettore spingendolo a riflettere. Scrive Varese che

La ripetizione nelle forme, nei modi e nelle misure diverse può intensificare, approfondire e concentrare, ma non si astraie dal movimento del racconto e dal congiunto commento, anzi può favorire, preparare, suscitare sviluppi narrativi. Il ritorno, dopo lunga distanza, in situazioni medesime o diverse, delle stesse parole esprime la fede nella continuità, e nella ripresa di alcuni elementi costitutivi dell'uomo, tema dell'attenzione dello scrittore; la ripresa immediata, quasi una forma di allitterazione semantica, il fitto echeggiare di una parola in una, in due pagine raccolgono e quasi consacrano il dilatarsi in se stessa di una situazione e insieme la volontà di capirla e quasi di controllarla. Queste due diverse misure e questi due diversi tempi del ritorno delle parole o fermano la pagina, il brano, in un giro più stretto e tuttavia intenso ed evidente nel suo rallentarsi, o garantiscono e insieme esaltano la continuità e la consistenza delle idee, dei sentimenti e dei personaggi attraverso i fatti, la risonanza, il commento.⁷²

Su queste premesse, quindi, nelle pagine che seguono, individuati alcuni brani in cui il tono si orienta verso il lirico o verso l'oratorio⁷³, si cercherà di fornire una panoramica delle figure della ripetizione che vi si concentrano, pur senza pretese di esaustività⁷⁴. Prendendo

⁷⁰ PIERANTONIO FRARE, *Introduzione. Inni sacri religiosi e civili*, in ALESSANDRO MANZONI, *Inni sacri e odi civili*, introduzione e commento di PIERANTONIO FRARE, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2017, pp. XV-LXXVIII, qui p. LV.

⁷¹ *Ivi*, pp. LXIV-LXVI.

⁷² VARESE, *L'originale e il ritratto*, pp. 88-89.

⁷³ Al paragrafo 4.1 se ne sono già presi in considerazione cinque: l'incipit del capitolo I, quello del IV, la chiusa del capitolo VIII con l'*addio monti*, l'episodio della madre di Cecilia nel XXXIV e la predica di padre Felice nel XXXVI; qui si aggiungerà a questo elenco anche il discorso dell'innominato ai suoi bravi in chiusura del capitolo XXIV. A proposito dell'innalzamento del tono in queste sezioni, si veda il precedente capitolo, paragrafo 3.1.1.

⁷⁴ Le analisi retoriche sul testo del romanzo sono numerose e già esaustive. Per questo motivo qui si è scelto di riportare solo gli esempi più significativi a sostegno dell'ipotesi secondo cui *I promessi sposi* sono resi memorabili anche dalle figure della ripetizione che li caratterizzano in alcune parti.

come riferimento la classificazione di Lausberg, anche se con alcune deviazioni e precisazioni, si parlerà di ripetizione:

- 1) «di parti di frase di uguaglianza moderata»⁷⁵ (figure dell'omofonia, in altre parole⁷⁶), ovvero di gruppi e catene di suoni, oppure di parole simili nella forma (e quindi nel suono) o che condividono la stessa radice;
- 2) «di parti di frasi uguali»⁷⁷, ovvero di singole parole o sintagmi ripetuti; essi verranno considerati nella più ampia «corrispondenza sintattica della composizione di varie parti (rispettivamente di vari membri) di un insieme»⁷⁸ (per esempio, chiasmo, *climax*, isocolo).

4.3.1. Figure dell'omofonia

Riguardo alla consistenza fonica, l'omeoteleuto o omoteleuto è la terminazione eguale o simile di parole [...]. È un fenomeno dell'*omofonia*, in cui rientrano, oltre all'omoteleuto, anche la rima e l'allitterazione. Se non è letterariamente giustificata (come le rime e le assonanze in poesia [...]), la ripetizione di finali di parole genera, nel discorso comune, fastidiose cacofonie [...] da cui sembra difficile liberarsi [...]. L'omoteleuto diventa tecnica a effetto negli slogan che sfruttano il parallelismo ripetitivo di rime e cadenze ritmiche martellanti.⁷⁹

Definendo così l'omeoteleuto, Mortara Garavelli sottolinea il duplice effetto che la ripetizione di suoni può produrre: piacevole e incisivo, talvolta anche musicale, oppure fastidioso all'orecchio di chi ascolta. La differenza, nella descrizione della Garavelli, dipende dal fatto che la ripetizione sia «letterariamente giustificata» o meno, anche se non è sempre facile stabilire un confine tra queste due possibilità. Tra l'altro, in definitiva, la percezione di ciò che è fastidioso per l'orecchio resta soggettiva per ogni ascoltatore.

Lausberg inserisce queste figure in due punti della sua classificazione. Il primo percorso comprende paronomasia (*annominatio*), polittoto e figura etimologica, e si può schematizzare così⁸⁰:

Figure di parola
 → per aggiunzione
 → figure della ripetizione
 → con differenze fra i membri
 → per variazioni di forma

⁷⁵ LAUSBERG, *Elementi di retorica*, p. 147.

⁷⁶ È la denominazione adottata, ad esempio, da Bice Mortara Garavelli in *Manuale di retorica*.

⁷⁷ LAUSBERG, *Elementi di retorica*, p. 132.

⁷⁸ *Ivi*, p. 184.

⁷⁹ MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, pp. 233-234.

⁸⁰ È stato molto utile, qui, lo schema dell'adattamento della sistemazione lausberghiana che Mortara Garavelli riporta in *Manuale di retorica*, p. 188.

Le ripetizioni prettamente foniche, invece, nel modello lausberghiano «sono considerate come fenomeni della corrispondenza di forme e di suoni sotto la categoria dell'ordine e come fatti pertinenti alla *compositio*»⁸¹. Se ne parla infatti in relazione all'*homoeoprophoron*, fenomeno che

consiste nella ripetizione frequente, per lo più considerata un errore, della medesima consonante o della medesima sillaba in un gruppo di parole. [...]

Nei tempi moderni l'uso dello *homeoprophoron* come licenza artistica viene definito con il termine di *allitteratio* coniato dall'umanista Pontano. Più tardi questa nozione fu limitata per lo più alla allitterazione di inizio parola (consonantica o costituita da sillabe con consonante iniziale), che corrisponde al germanico «Stabreim». D'altro canto, a partire dall'allitterazione sillabica, il termine venne esteso anche agli inizi vocalici di parola. Non sono netti i limiti tra allitterazione sillabica e paronomasia.⁸²

Torna anche qui il discorso della ripetizione fonica come “errore”, che rischia di spingere la parola quasi a «cozzar con se stessa»⁸³, per riprendere quanto scrive Lentini su Manzoni. Eppure, nello stesso Manzoni, come già si è anticipato, queste figure sono parte di una ripetizione “creativa” che si manifesta su più piani, e l'uso che ne è fatto è vario e calibrato perché non annoino e non disturbino l'orecchio. Così scrive Beccaria nell'*Enciclopedia Dantesca* alla voce “ritmo”:

Al ritmo poetico dei versi collabora la rima. La quale non è che un caso particolare del parallelismo, costante formale di ogni tipo di linguaggio poetico. Essa introduce sempre una risorsa duplice: sonora, basata com'è sull'iterazione regolare di fonemi o di gruppi di fonemi equivalenti, e strutturale: è insomma il caso flagrante e canonizzato dell'eufonia, della corrispondenza dei fonemi; corrispondenza che si mostra, oltre che nell'assonanza delle rime, nelle allitterazioni, nella ripetizione stessa di determinate classi di suoni costituenti la sintassi sonora unitaria e organica basata su equivalenze e parallelismi di elementi fonici relazionabili [...].⁸⁴

Applicando questi concetti anche alla prosa manzoniana, si può affermare che le figure di suono contribuiscono alla musicalità e al ritmo del testo, rendendolo più orecchiabile in funzione anche della sua memorabilità; per tale motivo sono considerate in questa analisi, che ne presenterà alcuni casi. Per rendere più semplice e scorrevole l'esemplificazione, si cercherà di adottare un procedimento analogo a quello adottato da Frare nell'introduzione all'Edizione Nazionale degli *Inni sacri*, dov'è presentato un nutrito numero di figure della ripetizione:

⁸¹ MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, p. 190.

⁸² LAUSBERG, *Elementi di retorica*, pp. 254-255.

⁸³ MANZONI, *I promessi sposi*, a.c. di G. LENTINI, nota a «tollerare a tempo... a tempo tollerare» (Q I, 30).

⁸⁴ GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. IV, 1973, 985-992, qui p. 986.

Oltre alla ripetizione di parti di frase uguali, Lausberg cataloga anche la ripetizione di parti del corpo della parola, distinguendo tra *annominatio*, polittoto e *figura etymologica*, cui mi permetto di aggiungere l'allitterazione, iniziale o interna.

Per semplicità, faccio di tutte queste erbe un fascio, segnalando non le singole figure quanto il fenomeno, più vasto e più significativo, cui esse danno vita, cioè una serie di catene foniche e/o timbriche di cui gli *Inni* offrono un consistente numero.⁸⁵

Considerando anzitutto l'*incipit* del capitolo I, fin dal primo periodo appaiono frequentissime le allitterazioni (assonanze, consonanze, omeoteleuti): RAMO / lAGO; RAMO / COmo; mONTI / gOLfi; DISTENDERSI e RALLENTARSI; in ERTE e in ISPIANATE; VASTO e VARIATO; PER RIPIGLIAR POI; DOVE le RIVE; PRENDER CORSO e FIGURA di FIUME; UN GRAN BORGO al GIORNO d'OGGI; borgo / giorno. È da notare anche che le parole in allitterazione condividono frequentemente la stessa lunghezza sillabica e la stessa tipologia accentuativa (sono perlopiù parole piane), risultando ancor più consonanti tra loro.

Inoltre, una sequenza di sillabe ricche di liquide e nasali caratterizza la descrizione dell'acqua che scorre⁸⁶:

QUEL RAMO DEL lAGO di COmo, che VOLge a MEZZOGIORNO

IL PUNTO IN cui IL lAGO cessa, e L'ADDA RINCOMINCIA, PER RIPIGLIAR poi NOME di lAGO DOVE Le RIVE, ALLONTANANDOSI DI NUOVO, LASCIAN L'ACQUA DISTENDERSI e RALLENTARSI IN NUOVI gOLFI e IN NUOVI SENI.

È invece la ripetizione di suoni più duri e aspri (P, S, T), talvolta uniti in nessi consonantici più complessi (-NT-, -TR-, -ST-, -STR-, -NTR-, etc.), a caratterizzare la descrizione dei monti e dei promontori che segnano e direzionano il corso del fiume-lago:

TRA due CATENE non INTERROTTE di MONTI, TUTTO a SENI e a gOLFI, a SECONDA dello SPORGERE e del RIENTRARE di quelli, vien, quasi a un TRATTO, a RISTRINGERSI, e a PRENDER CORSO e figura di FIUME, TRA un PROMONTORIO a DESTRA, e un'AMPIA COSTIERA dall'ALTRA PARTE

Procedimenti simili si ripresentano anche nell'*addio monti* del capitolo VIII⁸⁷. Tornano le allitterazioni, che nel primo periodo caratterizzano con suoni diversi i vari elementi che vi sono enumerati (i monti, i torrenti, le ville):

⁸⁵ FRARE, *Introduzione. Inni sacri religiosi e civili*, in Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, p. XLV.

⁸⁶ Raimondi e Bottoni, notando queste «suggestioni ritmiche, semantiche e sintattiche», accostano il «lucido serpeggiamento» dell'Adda al procedere stesso della prosa manzoniana in questo brano, così aderente alla realtà e al tempo stesso così musicale (cfr. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. RAIMONDI e L. BOTTONI, Milano, Principato, 1987, p. 7, nota a piè di pagina).

⁸⁷ Giorgio Orelli, che ha dedicato un intero saggio alle suggestioni di suono dell'*incipit* (*Quel ramo del lago di Como*, in Id., *Quel ramo del lago di Como e altri accertamenti manzoniani*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1990, pp. 29-63), sottolinea che «la tendenza allitterativa e paronomastica, dove l'isosillabismo fomenta l'interversione e l'anagramma [...], si afferma anche in altre zone non sliricate del romanzo» (p. 34): l'*addio monti* del capitolo VIII, appunto, lo sguardo di Renzo alle sue montagne nei capitoli XI e XXXVII e la descrizione del castello dell'innominato nel capitolo XX, sono tra i brani che Orelli considera.

MONTi sorGENTi DaLL'acque ED eLeVaTi AL cieLo

TORrenTi, dei quali DISTingue lo SCROScio

ville sparse e bianCHEggianTi sul penDìo, come BRANCHi di PeCore PasCENTi

Poi, con l'accumulo dei suoni S, T e R, che risultano più stridenti all'orecchio, si caratterizzano le reazioni di colui che, contro voglia, lascia i suoi monti per dirigersi in città:

quanto più si avanza nel piano, il suo occhio si RITira, disgUSTato e STANCO, da quell'ampiezza uniforme; l'aria gli PAR gravosa 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

Più avanti, viene descritta con suoni quasi onomatopeici l'attesa del passo che annuncia l'arrivo dell'amato:

il RuMORe d'un PASSO ASPETTATO con MiSTERIOSO TiMORe⁸⁸

Verso la conclusione del brano si incontra quindi un periodo simile a quello di apertura, costruito su un tricolon. Anche qui le allitterazioni accentuano il ritmo ternario della frase, caratterizzando ciascun membro con suoni diversi:

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

Anche nell'*addio monti*, infine, le allitterazioni si combinano a creare assonanze, consonanze, omeoteleuti e paronomasie, combinati e alternati tra loro. Gli esempi sono numerosi: MONTi / sorGENTi / torrenTi / biancheggianTi / pasCENTi; MESTO / disATTENTO; MONTi / MENTE; PARe / resPiRO; prePaRaTo / riTo; inuguali / familiari; biancheggianTi / BRANCHi; gravosa e mORTA; MESTO e disATTENTO; disgUSTato e STANCO; CASE – STRade; penDìo – addìo; staccATO – disturbATO; RuMORe – RuMORe – tiMORe – rossORe; SCONOSCIuti – CONOSCere (con paronomasia).

Più breve, ma ugualmente lavorato, è l'*incipit* del capitolo IV, anch'esso ricco di riprese foniche e allitterazioni, tra le quali gli omoteleuti, a volte imperfetti, spiccano più numerosi

⁸⁸ Orelli nota, qui (sempre a p. 34), il fatto che la sequenza «rumore» – «rumore» – «timore» costituisca una sorta di climax, e che nel *Fermo e Lucia* il termine «ombra» (sostituito da «passo» nella Quarantana) contribuisca ancor più ad accrescere l'effetto allitterativo. Sottolinea anche che il sintagma «misterioso timore» è caratterizzato dal fatto che l'aggettivo contiene in sé il sostantivo. Aggiungerei qui un altro caso in cui si verifica questa corrispondenza, ovvero la coppia «giocondità» – «gioia», dove in effetti tra le due parole, vicine anche se non contigue, la prima contiene in sé la seconda.

rispetto agli altri testi presi in considerazione. Ecco alcuni esempi: AbitATE / AddobbBATE; TINTE / distINTA; rosseggiANTI / luccicANTI; MENDICHI LACERI e MACILENTI; passAVANO / guardAVANO; monETA / ricevUTA; cappuccINO / inchINO; ringraziameNTO / conveNTO.

Procedendo nella lettura, alla fine del capitolo XXIV si incontra il discorso dell'innominato ai suoi bravi: il brano è meno ricco di figure di suono, ma più caratterizzato, come si vedrà, dalla ripetizione di parole e sintagmi e da parallelismi sintattici. Qualche esempio di ripetizione fonica, tuttavia, si trova: vitA / mutATA; avETE / intendETE; vi COMANDO / v'era COMANDATO (con poliptoto); e allORA / per ORA. È ben marcato, inoltre, dall'allitterazione dei suoni M e T e dalle forme del verbo *mutare* in poliptoto, il periodo che riassume l'importante conversione appena vissuta dall'innominato:

Dio Misericordioso M'ha chiamATO a mutAR vitA; e io la mutERÒ, l'ho già mutATA

Di nuovo ricco di figure di suono è invece l'episodio della madre di Cecilia nel capitolo XXXIV, dove gli esempi sono numerosi: scendVA / venIVA / annunziAVA / trasparIVA; LANGUOR MORTALE; giovineZZA / belleZZA; molle / maestosa; avanzATA / velATA / offuscATA / guastA / affaticATA; cascANTE / tANTE; dAVAN / portAVAN; di pacato e di PROFONDO; indicASSE / ravvivASSE; accomodATA / adornATA; giacERE / sedERE; parte / madre; spenzolAVA / posAVA. Anche qui è interessante notare che tutte le parole legate dall'assonanza o dalla rima sono piane.

Ci sono poi alcune catene foniche più lunghe che contribuiscono a rinforzare l'immagine rappresentata nel testo. Ad esempio, una sequenza di fricative e di liquide accompagna la donna nel tragitto verso il carro:

scendeva dalla soGLIA d'uno di queGLI uscI, e venIVA verso il conVOGLIO

Oppure, la ripetizione dei suoni N, V e Z sottolinea l'espressione quasi ossimorica «giovinezza avanzata»:

annunziAVA una giovineZZA avanzATA

O ancora, le sorde P e T, in associazione con la vocale tonica E, marcano l'immagine della figlia morta in braccio alla madre, che la stringe a sé prima di lasciarla:

col PETTO appoggiaTO al PETTO

Si arriva infine alla predica di padre Felice nel capitolo XXXVI, anch'essa più vicina allo stile oratorio, come il discorso dell'innominato ai bravi: anche in questo caso la

maggioranza delle figure di ripetizione è costituita dall'iterazione di parole e sintagmi e dalla costruzione di parallelismi bimembri o plurimembri. Tra le figure di suono si possono notare le seguenti: uscITI / uscIRE / uscIAMO (dove grazie al poliptoto si crea allitterazione); PICCOL POPOLO; facciAMO / impieghiAMO; penATO / sperATO / temUTO; ricorderANNO / continuerANNO; fiacCHI / vecCHI; carITÀ / raddolcirÀ; umilMENTE / degnAMENTE; indocilITÀ / necessITÀ; attENTI / prONTI; severo / pensiERO; umilTÀ / fragilITÀ. Come nei casi precedenti, le rime e le assonanze riguardano coppie di parole piane. Fa eccezione, qui, la coppia compassioneEVOLI / soccorrevOLI, dove la rima, diversamente dal solito, è sdrucciola.

Da notare anche l'allitterazione dei suoni R, V, S, insieme a I e O, che caratterizza uno dei punti più densi di significato di tutto il discorso, in cui viene condensata la vocazione dei padri cappuccini nel lazzeretto:

all'alto privilegio di servir cristo in voi

Concludendo, posto che negli esempi fin qui riportati le diverse figure di suono vengono combinate tra loro e le catene foniche più lunghe non sono mai prive di risonanze di senso, sono possibili alcune osservazioni riassuntive:

- 1) non si trovano solo rime, naturalmente, ma un gran numero di assonanze e consonanze, che negando l'effetto di perfetta corrispondenza tra le parole conferiscono musicalità al testo senza fissarlo in una struttura metrica troppo rigida. Per ricordarne alcune: ramo / lago; monti / golfi; distendersi e rallentarsi; mesto / disattento; gravosa e morta; tinte / distinta; moneta / ricevuta; vita / mutata; parte / madre; fiacchi / vecchi; carità / raddolcirà, etc.

Inoltre, spesso le diverse corrispondenze vengono alternate e incastrate tra loro, creando rimandi tra le parole e al tempo stesso varietà nella frase:

Passavano zitti accanto al padre Cristoforo, lo guardavano pietosamente, e, benché non avesser nulla a sperar da lui, giacché un cappuccino non toccava mai moneta, gli facevano un inchino di ringraziamento, per l'elemosina che avevan ricevuta, o che andavano a cercare al convento.

- 2) nelle sequenze di più di due parole in rima spesso almeno una rompe la regolarità, essendo posta in omoteleuto, assonanza o consonanza e non in rima perfetta:

monti / sorgenti / torrenti / biancheggianti / pascenti
avanzata / velata / offuscata / guasta / affaticata
penato / sperato / temuto

3) i suoni ricorrenti sono di solito legati all'immagine resa dalle parole, con una tendenza onomatopeica o almeno un simbolismo fonico (vale qui il discorso, fatto in apertura di paragrafo, sulla «struttura fonica» profonda della lingua): è il caso, come si è detto, dell'incipit del capitolo I, dove l'acqua che scorre è caratterizzata da sequenze di liquide, mentre la descrizione di monti e promontori da nessi consonantici più duri; ma anche della frase che accompagna il movimento della madre di Cecilia fuori dalla casa con la figlioletta in braccio. Meno tendenti all'onomatopea o al simbolismo fonico, ma altrettanto connotate da allitterazioni sono altre sequenze, che evidenziano porzioni di testo importanti o, accostate tra loro, apportano varietà differenziando parti di frase vicine:

Dio misericordioso m'ha chiamato a mutar vita; e io la muterò, l'ho già mutata

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

Per concludere, la ripetizione dei suoni risulta associata a una varietà che, senza appesantire il testo, permette all'orecchio di non stancarsi. È quella che Lausberg definisce «mitigata modificazione dell'uguaglianza», meno rigida dell'«uguaglianza completa»⁸⁹. Ripetizione e variazione, quindi, anche qui coesistono e collaborano per una maggiore efficacia espressiva del discorso:

Come meccanismo discorsivo fondamentale, la ripetizione (*repetitio*) si oppone alla variazione (*variatio*). Entrambe possono agire l'una sull'altra: la *variatio* può modificare le procedure della ripetizione (cfr., per esempio, la paronomasia e la sinonimia), e questa a sua volta intervenire nelle collocazioni in parallelo di elementi tra loro diversi [...].⁹⁰

In questo modo, accompagnati dalla reiterazione dei suoni, ma continuamente risvegliati dalla varietà che caratterizza la ripetizione stessa, la lettura e l'ascolto potranno procedere con più agilità e attenzione; e, come si è osservato più volte, un ascolto più attento del testo contribuisce a una maggior memorabilità.

⁸⁹ LAUSBERG, *Elementi di retorica*, p. 132.

⁹⁰ MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, pp. 187-190.

4.3.2. Ripetizione di parole e di strutture

Ancor più, forse, degli effetti fonici, nel romanzo sono frequentissime le ripetizioni di parole e di sintagmi⁹¹. Come scrive opportunamente Cerisola, non sempre a questi fenomeni è possibile attribuire un ruolo specifico nella ricerca di determinati effetti:

Se abbondanti sono le realizzazioni di *enumerationes*, *distributiones*, antitesi, e ancor più dell'anafora e del chiasmo, abbondantissime sono quelle riguardanti le semplici figure di ripetizione a contatto, quali l'anadiplosi, il climax e, in particolare, la *geminatio*, la quale, con centinaia di occorrenze costituisce in realtà un vezzo stilistico, disimpegnata com'è spesso da precise finalità espressive, o non bene accordata col senso globale del contesto (Renzo spera che Dio non vorrà far penare Lucia «un pezzo, un pezzo, un pezzo!»: XVII, p. 245; «Ma, ma, ma, gli amici; piano un poco con questi amici»: XVIII, p. 256, riflette, con forse un «ma» di troppo, don Rodrigo durante il suo lungo monologo interiore; e troppo duri e pesanti ci paiono davvero, dal punto di vista estetico, «il letto diventato duro duro, sotto le coperte divenute pesanti pesanti»: XXI, p. 301, dell'innominato insonne nella notte terribile della conversione).⁹²

Ciò premesso, tuttavia, in molti casi, e non solo nei *Promessi sposi* o nel genere romanzo in generale, la ripetizione di parole e di strutture si dimostra efficace per accrescere la leggibilità e l'ascoltabilità del testo, e di conseguenza la sua memorabilità: non è un caso che questo sia un meccanismo tipico, ad esempio, della novella, che rientra tra i generi narrativi dell'oralità per eccellenza. Giusi Baldissoni, nel suo lavoro sul legame tra la scrittura delle novelle e il loro essere destinate all'ascolto, sottolinea questo aspetto e, parlando dell'iterazione aggettivale, scrive:

Ridondanti sul piano letterario [gli aggettivi, in questo caso], non vogliono conquistare un lettore, ma operare una magia dell'ascolto: è la bellezza che va evocata, puntualizzata, instaurata subito come presenza, e quell'iterazione aggettivale è una richiesta di indulgenza e di immedesimazione rivolta a chi ascolta [...].⁹³

La ripetizione diviene al tempo stesso richiesta di attenzione, di immedesimazione, di coinvolgimento, e strumento per ottenerli: essa permette di

[...] isolare una sola parola, ascoltarla, accettarne e solleccitarne il ripetersi, suscitando dei nessi interni sia nel cerchio stretto di una pagina o di una medesima situazione, sia attraverso le cadenze, i richiami vicini o lontani del racconto.⁹⁴

Questo meccanismo, lo si è già visto nel capitolo precedente e nell'introduzione a questo paragrafo, agisce sulla già citata «memoria lessicale» del lettore, e si verifica in particolare

⁹¹ Si veda, a questo proposito, il lavoro di Giulio Herczeg relativo proprio alle simmetrie e ai parallelismi in Manzoni: GIULIO HERCZEG, *Manzoni retorico*, in *Manzoni. «L'eterno lavoro»*, Atti del congresso internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985), Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1987, pp. 305-341.

⁹² CERISOLA, *La «rettorica discreta» dei «Promessi Sposi»*, qui p. 50.

⁹³ GIUSI BALDISSONE, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992, p. 12.

⁹⁴ VARESE, *L'originale e il ritratto*, p. 84.

nei brani già visti nel paragrafo precedente, in cui il tono si innalza verso il lirico o l'oratorio. Qui, figure come anafora, epifora e simproche sono spesso poste a supporto di parallelismi più o meno lunghi e complessi, dai quali prenderà avvio l'analisi che segue. Il parallelismo dei membri, in effetti, è uno strumento a sua volta riconducibile alle varie forme di letteratura di origine orale: ad esempio, «è tipico, ma non certo esclusivo, dello stile biblico; in varie forme è abbondantemente testimoniato in ogni epoca e negli autori più diversi, nella prosa letteraria e nelle movenze del discorso comune».⁹⁵

Anche Frare, riguardo alla poesia degli *Inni sacri*, scrive che

Un altro tipico retorema biblico, cui Manzoni ricorre con grande frequenza, è il parallelismo [...], prevalentemente, ma non solo, binario. Spesso sorretto da anafora, si presenta a volte in forma per così dire pura, o quasi [...], a volte in forma mista o complessa, o per l'ampiezza delle parti coinvolte [...] o per la presenza di altri elementi [...].⁹⁶

Nei *Promessi sposi* sono presenti soprattutto parallelismi binari, ma sono ben rappresentate anche le terne: a questo proposito è molto utile lo studio di Patrizia Bertini Malgarini sulle costruzioni ternarie nel romanzo, analizzate in particolare nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alle redazioni successive. Vi emerge in generale che

La terna è struttura così 'incarnata' nella tradizione letteraria che essa appare largamente in tutte le fasi del romanzo manzoniano; anzi, non infrequentemente essa è innovazione della Ventiseptana e perfino, come vedremo, della Quarantana, anche se spesso appare ridotta nel passaggio da *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi*.⁹⁷

La tendenza è quella di una riduzione delle terne dalla prima redazione alla definitiva, ed è uno degli indicatori del fatto che «il narrato di *Fermo e Lucia* (spesso appoggiato a fitti procedimenti retorici) sfocia talora, nella Ventiseptana, in un parlato rotto, concitato, ricco di ripetizioni»⁹⁸. In questo caso si tratta di una conferma della riduzione della letterarietà in favore di una lingua più vicina a quella dell'uso; a questo proposito si presta un'affermazione di Stella e Vitale rispetto alla revisione linguistica del romanzo:

Si direbbe che, accennando alla sintassi, Manzoni voglia spostare l'attenzione da quella che i critici consideravano una revisione linguistica a quello che per lui era perfezionamento stilistico, sottile riequilibrio di misure frasali, legami paratattici e ipotattici, pause, stacchi, rallentati che compiono l'armonia narrativa.⁹⁹

⁹⁵ MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, p. 232.

⁹⁶ FRARE, *Introduzione. Inni sacri religiosi e civili*, in Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, p. LXII.

⁹⁷ PATRIZIA BERTINI MALGARINI, *Strutture nominali e terne da Fermo e Lucia a I Promessi Sposi*, in «Annali. Università per stranieri», n°9 (luglio-dicembre 1987), pp. 35-65, qui p. 52.

⁹⁸ *Ivi*, p. 35.

⁹⁹ ALESSANDRO MANZONI, *Ad Alfonso della Valle di Casanova*, p. 322, nota a piè di pagina (il testo corrispondente è ai paragrafi 26-27, già citati qui nel cap. 1, par. 1.1.2).

D'altro canto, poi, se si considera il fenomeno nelle parti del romanzo più liriche e oratorie, le terne si affiancano ai parallelismi binari (dai quali spesso sono sostituite nel passaggio tra le redazioni) nel contribuire all'innalzamento del tono narrativo:

Appare insomma evidente che la terna è ritmema notevole anche nei *Promessi Sposi*, ed anche nelle parti 'parlate', quando il discorso assuma i toni dell'eloquenza commossa, e va allora congiunta a serie di dittologie (anche appositive: *che ho fatto io, servo inutile, pastore sonnolento*, PS XXIII, 19) di bine parallele, ad enumerazioni crescenti.¹⁰⁰

Tornando al parallelismo binario, nella sua analisi delle strutture dualistiche nei *Promessi sposi*, Frare nota che esse si manifestano a tutti i livelli del romanzo, a partire da quello sintattico, dove in effetti «il periodo manzoniano» si articola «spessissimo per elementi binari, a loro volta bipartiti in elementi minori»¹⁰¹. E a supporto di questa affermazione cita il saggio di Lansing sul dualismo stilistico e strutturale nel romanzo. Lansing esordisce affermando che «one of the salient features of Manzoni's prose style in *I Promessi Sposi* is the coupling of words and phrases».¹⁰² E continua spiegando che

The device often results in long and complex parallelisms governing the syntactical relationships of entire periodic members. [...] the parallelisms are the expression on the most elementary level – that of syntax – of a conception of reality which informs the structure of the novel and which bears the imprint of Manzoni's moral vision.¹⁰³

Nel suo lavoro, Lansing prende a modello la pagina di apertura del romanzo e ne analizza la struttura dualistica di fondo, basata sull'accoppiamento di parole (in ciascuna coppia il secondo termine non è mai «redundant», bensì «completes rather than repeats the description of a motion or an object»¹⁰⁴) e sul parallelismo binario dal punto di vista della sintassi: si rimanda al resto del saggio per l'accurata ed esaustiva dimostrazione di quanto accennato riguardo all'incipit del capitolo I, ma se ne prende spunto per l'analisi degli altri brani presi in considerazione qui.

Prima di proseguire, però, è importante segnalare che un'analisi basata sulle strutture dualistiche, senza indagare più a fondo il legame tra espressione e pensiero, espone al «rischio che la manifestazione linguistica di superficie, così ricca di queste figure retoriche, veicoli, più o meno consapevolmente, una visione del mondo dualistica e, in fine, manichea»¹⁰⁵, che non coincide certo con quella manzoniana. In realtà, come emergerà poi

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 56.

¹⁰¹ FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, p. 176.

¹⁰² RICHARD H. LANSING, *Stylistic and structural duality in Manzoni's I Promessi Sposi*, in «Italice», vol. 53, n°3 (1976), pp. 347-361, qui p. 347.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 348.

¹⁰⁵ FRARE, *Introduzione. Inni sacri religiosi e civili*, in MANZONI, *Inni sacri e odi civili*, p. LXVIII.

dall'analisi del testo, i parallelismi non sono quasi mai perfettamente simmetrici: contengono, nella grande maggioranza dei casi, almeno un elemento di variazione, di solito aggiunto al secondo membro, che genera uno "squilibrio" più o meno evidente tra le parti e che permette di superare il puro binarismo. Questo discorso si avvicina e prende le fila dalle approfondite osservazioni che sono state fatte riguardo alla relazione tra antitesi e *correctio* nei testi manzoniani: Frare spiega che

è indubbio che il pensare e lo scrivere manzoniano partono spesso, se non sempre, da una formulazione dualistica calata in uno stampo antitetico: basti ricordare, tra le molte che si potrebbero prendere in considerazione, le coppie sentire/meditare, passione/ragione, giudizio/complicità, essere/dover essere, autore/lettore. Tuttavia, se Manzoni si fermasse qui, aderirebbe ad una visione del mondo (e praticerebbe una scrittura) che può evitare il rischio della rigida e immobile contrapposizione frontale tra due istanze identiche (quanto a valore, non quanto a contenuti) solo a prezzo di un'altra rigidità: quella che consiste nel proclamare la supremazia, in ciascuna coppia, di un termine sull'altro. Tale soluzione del dilemma è solo apparente, poiché contiene già in germe il suo rovesciamento, vale a dire la preminenza del secondo termine sul primo; e, quindi, la sua conferma. [...] Già negli *Inni sacri*, infatti, Manzoni procede oltre l'antitesi di partenza, secondo modalità diverse ma riconducibili alla figura retorica, che in lui si fa sempre stile del pensiero, della *correctio*, che troverà piena attuazione in *Ognissanti*.¹⁰⁶

Questa figura, come ben chiarito da Monica Bisi, procede «sostituendo all'espressione precedente quella successiva, che appare più adeguata e solitamente antitetica a quella sostituita, o capace di mostrarne un aspetto non immediatamente percepibile»¹⁰⁷. Dunque, tornando alle parole di Frare,

L'indubbia parentela tra *correctio* e antitesi non significa, ovviamente, identità: infatti, mentre l'antitesi colloca sullo stesso piano, allo stesso livello, con la stessa forza e valore i termini che oppone, la *correctio* introduce tra essi una gerarchia: il *corrigen*s è superiore, è da preferire al *corrigen*dum.¹⁰⁸

Nel caso del parallelismo non si tratta sempre di vere e proprie *correctiones* (come invece si vedrà per l'avversativa), ma, come si è detto, di aggiunte e di elementi di variazione, che rendono il binarismo imperfetto. Essi contribuiscono a sottolineare che i due termini di una coppia (antitetici o meno) difficilmente hanno «il medesimo valore, la medesima forza, il medesimo significato»¹⁰⁹, inserendo in essi «uno squilibrio che genera movimento»¹¹⁰. Dunque,

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. LXVIII-LXX.

¹⁰⁷ MONICA BISI, *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione. Scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 234.

¹⁰⁸ FRARE, *Introduzione. Inni sacri religiosi e civili*, in MANZONI, *Inni sacri e odi civili*, p. LXX.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. LXXI.

¹¹⁰ *Ivi*, p. LXXII.

il movimento narrativo nasce all'interno del dualismo strutturale di partenza (che poi qui piano dell'espressione e piano del contenuto coincidano, è il portato, inevitabile ma artisticamente non necessario, della coerenza del pensiero manzoniano).¹¹¹

Tornando, a questo punto, all'analisi del testo del romanzo e partendo dall'apertura del capitolo IV, subito si nota in essa la presenza di alcune strutture sintattiche parallele, e principalmente binarie (anche se in minor misura rispetto all'incipit del I e ai brani che verranno analizzati poi). La descrizione di Pescarenico ne è un esempio, essendo costruita appunto con un doppio parallelismo (da notare anche l'esempio di *correctio* evidenziato in grassetto, che costituisce qui l'elemento di "squilibrio" tra i membri del parallelismo):

È Pescarenico

una terricciola, sulla riva sinistra dell'Adda, **o vogliam dire del lago**, poco discosto dal ponte:

un gruppetto di case,

abitate la più parte da pescatori,

e addobbate qua e là di tramagli e di reti tese ad asciugare

Così, nel periodo successivo, nonostante il secondo membro sia intervallato e mosso da due incisi, si può evidenziare il parallelismo tra il sole che si alza verso l'alto e la luce che allo stesso tempo scende verso il basso; entrambi i membri del parallelismo si dipartono da «il cielo era tutto sereno», come prima erano retti da «È Pescarenico», e anche qui emergono (evidenziati in grassetto, criterio che si manterrà per tutto il paragrafo) alcuni elementi di variazione e discontinuità:

Il cielo era tutto sereno:

di mano in mano che il sole s'alzava

dietro il monte,

si vedeva la sua luce, **dalle sommità de' monti [...], scendere, come spiegandosi [...],**

giù per i pendii, e nella valle.

Poco più avanti, si trovano altre due costruzioni simili, con una frase che introduce un parallelismo binario (doppio, nel secondo caso, e con un inciso nel primo membro e un chiasmo nel secondo a dare varietà):

Ogni tanto, s'incontravano mendichi laceri e macilenti,

o invecchiati nel mestiere,

o spinti allora dalla necessità a tender la mano.

Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi, aveva qualcosa d'ancor più doloroso.

Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmio, e a malincuore, come [...];

altri spingevan la vanga come a stento,

e rovesciavano svogliatamente la zolla.

¹¹¹ FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, p. 199.

Nel brano si possono notare, infine, anche diverse coppie di termini accostati tra loro e complementari l'un l'altro: «laceri e macilenti»; «bruna e distinta»; «biancastre e luccicanti»; «lo sguardo e il pensiero».

Ben più ricco di figure della ripetizione e di strutture parallele è l'*addio monti* del capitolo VIII. Fin dal principio, saltano all'occhio e all'orecchio l'anafora e l'epifora della parola «addio», nella parte iniziale e in quella finale del brano:

Addio, monti sorgenti dall'acque [...]; addio!

Addio, casa natia, [...].

Addio, casa ancora straniera, [...].

Addio, chiesa [...]; addio!

Nella parte iniziale gli «addio» racchiudono l'enumerazione degli elementi del paesaggio osservati da Lucia; nella parte finale essi si riferiscono ciascuno a uno dei luoghi della quotidianità, presente e futura, della ragazza (la sua casa, quella di Renzo e la chiesa del paese), e li dispongono in una struttura parallela e chiusa ad anello.

All'interno di questi tre periodi emergono altre strutture ricorrenti e parallele a loro volta: tutti e tre i luoghi sono seguiti da una relativa introdotta dall'avverbio «dove» o da un pronome relativo in funzione di complemento di luogo, come nel caso di «nella quale»; nell'ultimo periodo, in particolare, il «dove» si ripete per tre volte, introducendo di volta in volta una parte di frase, con un crescendo dell'intensità (è il caso anche della ripetizione di «casa» nel secondo periodo).

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!

Qui si possono sottolineare anche le coppie «alla sfuggita, [...] e non senza rossore», «tranquillo e perpetuo», «venir comandato e chiamarsi santo».

Altra anafora è, poi, nella parte centrale del brano, quella del «chi», che indica, sempre con un effetto di intensità crescente, colui che viene strappato dalla sua terra contro la sua volontà:

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 [...] un momento stabilito per il ritorno!

Il «ma» che introduce la prima frase pone inoltre questo paragrafo in contrasto con il precedente, dove un'altra occorrenza di «chi» era riferita a colui che lascia invece volontariamente la terra natale:

Quanto è tristo il passo di *chi*, cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla fantasia di quello stesso che se ne parte volontariamente [...].

Vi sono poi diverse coppie di aggettivi, spesso legati tra loro dagli effetti di suono già visti, che rallentano e intensificano l'andamento del brano: «sparse e biancheggianti»; «disgustato e stanco»; «mesto e disattento»; «tranquillo e perpetuo»; «promesso, preparato»; «più certa e più grande».

Infine, in tutto il brano si presentano altre figure di ripetizione a distanza e strutture binarie e parallele, spesso anche mescolate tra loro:

le *case* aggiunte a *case*, le strade che sboccano nelle strade
al campicello del suo paese, *alla casuccia* a cui ha già messo gli occhi addosso
staccato a un tempo *dalle più care abitudini*, e disturbato *nelle più care speranze*
dal rumore de' passi comuni / *il rumore d'un passo aspettato*

Un brano di tenore diverso è il discorso dell'innominato ai suoi bravi dopo la conversione. Anche qui, comunque, sono presenti diverse delle figure che si sono già incontrate. Si riportano alcuni esempi di parallelismo sintattico, tendenzialmente binario (fatta eccezione per il secondo caso) e caratterizzato dalla ripresa anaforica o epiforica, in ogni membro, di una parola o di un sintagma:

Non è un rimprovero ch'io voglia farvi,
io che sono
avanti *a tutti*,
il peggiore *di tutti*

Dio misericordioso m'ha chiamato a *mutar vita*;
e io la *muterò*,
l'ho già mutata.

Sappiate dunque,
e tenete per fermo che son risoluto di prima morire che far più nulla contro la sua santa legge.
[...]
E tenete per fermo ugualmente, che nessuno, da qui avanti, potrà far del male
con la mia protezione,
al mio servizio.

Chi vuol restare a questi patti [...].

Chi non vuole [...].

Anche qui i parallelismi contengono sempre qualche elemento di variazione: nel primo e nel secondo caso i chiasmi *ch'io/io che* e *mutar vita/la muterò – l'ho già mutata*; nel terzo e nel quarto caso l'aggiunta di «ugualmente» e del «non». A proposito del chiasmo utilizzato come tecnica di “variazione della ripetizione”, è interessante ciò che scrive Lentini:

[...] nel M., incline, come dicevo, ai richiami verbali, e consapevole nello stesso tempo degli inconvenienti che questi possono portare e dell'effetto che posson produrre nell'orecchio del lettore, il chiasmo vero e proprio appare usato come correttivo, anzi come coadiuvante della ripetizione; e nella maggior parte dei casi, infatti (sempre, non giurerei), l'efficacia che è propria di questa, non che sminuita o compromessa, ne viene rafforzata; e il lettore un po' attento non può non accorgersi delle due cagioni concomitanti, combinate.¹¹²

In ogni caso le strutture chiasmatiche sono rappresentate qui più che altrove, anche in ragione del carattere ‘oratorio’ di questo discorso, e se ne incontrano altri esempi nel corso della lettura:

ascoltate tutti, e nessuno parli

vi comando di non far nulla di ciò che v'era comandato.

Pensateci questa notte: domattina vi chiamerò

Passando al brano successivo, l'episodio della madre di Cecilia, saltano subito all'occhio – e all'orecchio – anche qui frequenti ripetizioni di parole e numerosi parallelismi sintattici. In aggiunta, «un'altra particolare caratteristica che non può non colpire il lettore del romanzo», sottolinea Frare, e che in questo episodio è ben manifestata, «è la grande frequenza di avversative»¹¹³: esse, come notato anche da Lansing e, prima, da Barberi Squarotti, sono un'ulteriore manifestazione del parallelismo sintattico, scelte per creare «numerous dualities»¹¹⁴. Le avversative servono a indicare, infatti, «una straordinaria duplicità di prospettive»¹¹⁵ nella rappresentazione e nell'interpretazione della realtà. Tuttavia, rimandando a ciò che è stato già scritto sulle strutture dualistiche e antitetiche, anche le avversative non si limitano quasi mai a contrapporre due espressioni e non pongono il lettore di fronte a semplici esempi di dualismo sintattico, bensì a numerose manifestazioni della *correctio*. Un'analisi dei parallelismi che sostengono la struttura del

¹¹² MANZONI, *I promessi sposi*, a. c. di G. LENTINI, nota a «tollerare a tempo... a tempo tollerare» (Q I, 30).

¹¹³ FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, p. 178.

¹¹⁴ LANSING, *Stylistic and structural duality in Manzoni's I Promessi Sposi*, p. 353.

¹¹⁵ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Teorie e prove dello stile del Manzoni*, Milano, Silva, 1965, p. 10.

brano lo dimostra, inserendo anche l'avversativa tra i meccanismi di "variazione", o di "squilibrio", delle strutture parallele.

Il primo periodo, innanzitutto, si apre con due frasi parallele che descrivono il movimento della donna:

*Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci,
e veniva verso il convoglio*

Poi, dopo l'enunciazione del soggetto «una donna», i parallelismi continuano, inseriti l'uno nell'altro. Emergono in particolare le due avversative alla fine di ogni frase e il parallelismo dei due complementi di causa efficiente, strutturato a sua volta con un chiasmo aggettivo–nome/nome–aggettivo:

*una donna,
il cui aspetto annunziava una giovinezza avanzata, **ma non** trascorsa;
e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, **ma non** guasta,
da una gran passione,
e da un languor mortale:*

Il parallelismo è ulteriormente ripreso dopo i due punti dalla ripetizione del termine «bellezza», associato nuovamente a una coppia di aggettivi. Qui gli aggettivi sono di per sé antitetici, ma l'espressione «a un tempo» compensa l'opposizione e li pone sullo stesso piano, rendendoli complementari nella loro diversità:

*quella bellezza molle **a un tempo** e maestosa, che brilla nel sangue lombardo.*

Un andamento simile assume il periodo successivo, con un parallelismo tra le due frasi principali e le rispettive avversative (accentuato tra l'altro dalla rima cascante / tante, già evidenziata nel paragrafo precedente). Anche qui si trova una struttura chiastica nella posizione delle espressioni negative introdotte da «non»:

*La sua andatura era affaticata, **ma non** cascante;
gli occhi **non** davan lacrime, **ma** portavan segno d'averne sparse tante;*

Così, poco oltre, si può individuare l'ennesimo esempio, costruito con una struttura ancor più complessa:

*Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; **ma** tutta ben accomodata,
co' capelli divisi sulla fronte,
con un vestito bianchissimo,
come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa [...], e data per premio.
Né la teneva a giacere, **ma** sorretta, a sedere sur un braccio,
col petto appoggiato al petto,
come se fosse stata viva;*

In questo caso i membri del parallelismo sono due, ma si snodano su tre livelli: quello della frase principale all'imperfetto e dell'avversativa, quello dei complementi introdotti da «con» nelle sue diverse forme, e quello della frase introdotta da «come se»; da notare anche la bina «promessa da tanto tempo, e data per premio». La prima frase è richiamata anche più avanti, verso la fine del brano, nella descrizione della donna che riappare alla finestra con in braccio l'altra figlia: anche qui la madre la tiene «in collo», e viene subito data l'informazione riguardo all'età della piccola; poi, ben isolato tra due virgole sta l'aggettivo «viva», corrispettivo per contrasto del precedente «morta»; infine si trova l'avversativa, che, se nel primo caso accosta alla morte la dignità con cui la madre ha preparato il cadavere, nel secondo caso accosta alla vita la triste realtà della malattia che la sta pian piano spegnendo:

*Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata,
[...] tenendo in collo un'altra bambina più piccola, viva, ma coi segni della morte in volto.*

Si può riportare ancora qualche esempio tratto da questo brano, sulla stessa linea dei precedenti:

*se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa [...] gravezza,
e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono [...]: della madre [...].*

*Un turpe monatto andò per levarle la bambina dalle braccia,
con una specie però d'insolito rispetto,
con un'esitazione involontaria.*

*Stette a contemplare quelle così indegne esequie della prima, finché il carro non si mosse,
finché lo poté vedere; poi disparve.*

Nel primo caso si verifica anche l'anadiplosi del sintagma «della madre», ripreso dopo il complemento di modo, all'inizio della frase successiva. Nel secondo caso, il parallelismo contiene un chiasmo con la struttura, già incontrata, aggettivo–nome / nome–aggettivo. Nel terzo caso si evidenzia l'anafora della congiunzione «finché».

In ultimo, anche in questo episodio si presentano numerose coppie di aggettivi accostati tra loro per aumentare l'intensità, sempre complementari nel significato e mai sinonimi: «di pacato e di profondo», «tutta consapevole e presente a sentirlo», «stracco e ammortito», «molle a un tempo e maestosa» (di cui si è trattato più nel dettaglio), «velata e offuscata».

L'ultimo brano preso in considerazione, la predica di padre Felice, è interamente costruito su parallelismi sintattici più o meno estesi e concatenati. Bastano alcuni esempi, a partire dal periodo d'apertura:

Diamo un pensiero ai mille e mille che sono usciti di là
diamo intorno un'occhiata ai mille [...] **che rimangon qui**, troppo incerti *di dove sian per uscire*;
diamo un'occhiata a noi, così pochi, che n'usciamo a salvamento.

Il periodo è costruito su un tricolon, in cui ogni membro è introdotto con l'anafora di «diamo», variata a sua volta dal complemento oggetto che la segue («un pensiero»/«un'occhiata»/«[intorno] un'occhiata»); seguono i complementi di termine, anch'essi in parallelismo ma diversi tra loro («ai mille e mille»/«a noi»), e con la relativa introdotta sempre dal «che» (nel secondo caso, il verbo della relativa varia rispetto agli altri due, ed è di significato opposto: uscire-rimanere); tutti e tre i membri, infine, si chiudono con una diversa forma del verbo uscire (posto in poliptoto, quindi) unita a un complemento di moto da luogo: «sono usciti di là»/«di dove sian per uscire»/«n'usciamo» (la posizione speculare del verbo e del complemento nei diversi membri costituisce anche un chiasmo).

Segue una serie di espressioni di lode dall'andamento litanico e salmistico, con l'anafora di «benedetto» e ciascuna con un diverso oggetto:

Benedetto il Signore!
Benedetto nella giustizia,
benedetto nella misericordia!
benedetto nella morte,
benedetto nella salute!
benedetto in questa scelta che *ha voluto* far di noi!

Il periodo seguente si apre con l'anadiplosi di «ha voluto», per poi svilupparsi con una rete di parallelismi abbastanza fitta:

Oh! perché *l'ha voluto*, figliuoli,
se non per serbarsi un piccol popolo corretto dall'afflizione, e infervorato dalla
gratitudine?
se non a fine che, sentendo ora più vivamente, che la vita è un suo dono,
ne facciamo quella stima che merita una cosa data da Lui,
l'impieghiamo nell'opere che si possono offrire a Lui?
se non a fine che la memoria ci renda compassionevoli e soccorrevoli
de' nostri patimenti ai nostri prossimi?

Anche in questo caso si trova un tricolon, costituito dalle tre subordinate con l'anafora "variata" di «se non per/se non a fine che». Ciascuno dei membri poi contiene a sua volta un parallelismo binario diverso: nel primo caso tra «corretto dall'afflizione» e «infervorato

dalla gratitudine»; nel secondo caso tra «*ne facciamo* quella stima *che* merita una cosa data *da Lui*» e «*l'impieghiamo* nell'opere *che* si possono offrire *a Lui*» (con epifora del pronome Lui, riferito a Dio); nel terzo caso più semplicemente tra gli aggettivi in rima sdrucchiola «compassionevoli» e «soccorrevoli» (a cui si può aggiungere la ripetizione di «nostri», abbinato a «patimenti» prima e a «prossimi» poi).

Una struttura simile si trova anche nel periodo successivo:

Questi intanto,
in compagnia de' quali abbiamo penato, sperato, temuto;
tra i quali lasciamo degli amici, de' congiunti;
e che tutti son poi finalmente nostri fratelli;

Strutture binarie e ternarie più brevi si distribuiscono poi in tutto il brano, spesso segnalate anche dalla presenza di rime e di anafore ed epifore: «*una gioia* rumorosa, *una gioia* mondana»; «ringraziando per noi, e pregando per loro»; «si ricorderanno di noi, continueranno a pregare *per noi* meschini»; «*da* questo viaggio, *da'* primi passi che *siam* per fare».

Anche la parte conclusiva del discorso, posta dopo un breve intervento descrittivo del narratore, presenta gli stessi tratti:

Se la pigrizia,
se l'indocilità della carne ci ha resi
meno attenti alle vostre necessità, men pronti alle vostre chiamate;
se un'ingiusta impazienza,
se un colpevol tedio ci ha fatti **qualche volta** comparirvi davanti
con un volto annoiato e severo;
se **qualche volta** il miserabile pensiero **che voi aveste bisogno di noi**, ci ha portati [...]
con tutta quell'umiltà che si conveniva,
se la nostra fragilità ci ha fatti trascorrere
a **qualche** azione che vi sia stata di scandolo; perdonateci!

Si tratta di un periodo ipotetico piuttosto lungo, spezzato da una serie di punti e virgola, in cui la protasi è costruita sulla sequenza di sei espressioni introdotte da «se» e poste in parallelismo tra loro. Alcune di esse sono seguite da un predicato, sempre al passato prossimo, alla prima persona plurale e introdotto dal pronome «ci», con annesso un predicativo o un complemento. La ripetizione dell'espressione «qualche volta» (richiamata di nuovo dal «qualche» dell'ultimo membro), contribuisce invece, essendo posta solo in alcune delle sei espressioni, e sempre in punti diversi, a variare la struttura del parallelismo. Si notano, infine, ulteriori strutture binarie all'interno della maggiore, come quella costituita dai due sintagmi «meno attenti alle vostre necessità»/«men pronti alle vostre chiamate», o dai due semplici aggettivi «annoiato» e «severo».

Giungendo, quindi, alla conclusione di questa analisi, anche qui sono possibili alcune considerazioni conclusive:

- 1) La ripetizione di parole e di strutture non è quasi mai perfetta; nella maggior parte dei casi essa viene variata adottando diversi strumenti: il chiasmo, l'inserimento di incisi, l'anafora dello stesso termine in poliptoto o di termini con la stessa funzione sintattica ma con forma più o meno diversa («dove»/«nella quale»/«dove»; «co'»/«con»/«col»; «se non per»/«se non a fine che»). Cerisola nota quest'operazione nel testo manzoniano e la considera un tentativo dell'autore di stemperare la retoricità, anche se conclude che ne derivi l'effetto esattamente opposto:

contribuiscono ad aumentare l'indice di retoricità del capolavoro manzoniano i non rari tentativi di modificare l'assetto regolare di taluni schemi figurali (pensiamo in particolare agli isocoli, ma anche alle similitudini e allo stesso ricchissimo e proteiforme tropo dell'ironia); i quali tentativi, o rientrano nel fenomeno della *variatio* che è ancora gestito dalla disciplina retorica classica, o riescono, comunque, solo a sottolineare di più la presenza di quelle figure che continuano, così deformate ma non cancellate, a connotare di letterarietà le pagine che le ospitano.¹¹⁶

Poi, in nota, aggiunge:

tutte queste costruzioni sintattiche – una sparuta rappresentanza dello stuolo innumerevole che presidia saldamente tutti i luoghi del romanzo – saranno bensì degli isocoli non perfetti da un punto di vista tecnicamente rigoroso, ma è altresì del pari vero che in esse si avverte – e in maniera assai pesante – l'azione inesorabile della legge retorica del parallelismo, nonché la piena consapevolezza di chi la sta mettendo in opera. La trasgressione non annulla la regola né la nasconde, ma coesiste con essa e la rende anche più evidente.¹¹⁷

Ai fini di questo lavoro, è condivisibile l'affermazione secondo cui l'effetto di accentuata retoricità rientri comunque nel tentativo di ricerca della *variatio*: essa, per quanto a sua volta risponda alle regole della retorica e tenda a evidenziarle, tuttavia aiuta a conferire varietà alle parti del testo in cui aumenta la letterarietà; questo si orienta verso una riduzione della fissità del testo, utile a stimolare l'attenzione del lettore.

- 2) È vero che la ripetizione di parole e di strutture accresce la letterarietà; d'altro canto, come si è visto anche nel caso delle figure di suono, essa è funzionale a facilitare la comprensione e la memorizzazione di ciò che viene letto. In aggiunta, il fatto che qui essa si manifesti per lo più con strutture dualistiche riporta al più complesso discorso cui si accennava all'inizio: il lettore viene stimolato a riflettere sull'impossibilità di attribuire sempre un significato univoco alla realtà. Lansing nel suo lavoro nota la compresenza di questi due aspetti nella strutturazione binaria del discorso, ovvero

¹¹⁶ CERISOLA, *La «rettorica discreta» dei «Promessi sposi»*, pp. 64-65.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 64, nota a piè di pagina.

l'ausilio alla comprensibilità e lo stimolo all'attenzione e alla riflessione, scrivendo che, nel testo,

There is no tension in the flow of the period; the effect is one of complacency and ease. But although the reader's mind proceeds linearly rather than circularly, the symmetry of the parallel and bifurcates structures requires it continuously to balance two definitions, two statements, two perspectives.¹¹⁸

Resta assolutamente valido, anche qui, tutto ciò che si è aggiunto riguardo agli elementi di variazione e di "squilibrio" nel binarismo e riguardo alla *correctio*, ricordando appunto che il dualismo non è mai sterile e chiuso su sé stesso, ma è sempre in movimento, proiettato verso l'esterno.

In chiusura di questo capitolo, quindi (con un richiamo anche al precedente), trova spazio un'affermazione di Claudio Varese adatta a sintetizzare ciò che finora si è cercato di mostrare:

La ripetizione nelle sue diverse forme era una figura, anzi un complesso di figure della retorica classica e valeva come strumento dell'eloquenza per amplificare l'emozione, per accentuarla e porla in evidenza: poteva servire come una forma di transizione, di passaggio, di proporzione e di continuità, ma il romantico e illuminista Alessandro Manzoni, anche se esperto di buona letteratura classica, aveva problemi diversi da quelli non dico di Cicerone, ma di Racine. La ripetizione di una parola, il ritorno stretto e urgente in una medesima pagina o nel giro di una medesima situazione o il ripetersi e il prolungarsi attraverso personaggi e situazioni ricorrenti o diverse non obbedisce a una volontà di concentrazione lirica o a un compiacimento di effetti stilistici, ma parte innanzi tutto da una coscienza del valore, della dignità e dell'unità del significato. Il permanere e il ripetersi di un vocabolo, questa frequenza e questa insistenza, questa memoria lessicale interna, talvolta pronta, immediata e veloce, talvolta a onde lunghe, esprimono la varietà non meno che la costanza della situazione umana nella eguaglianza del giudizio.¹¹⁹

Il ritmo e la ripetizione nel romanzo, nelle loro diverse forme, non solo abbelliscono, ma soprattutto arricchiscono il significato del testo, e sono testimoni della cura dell'autore nel rivolgersi al suo pubblico in modo efficace e memorabile, ritraendo la complessità della realtà e dell'umano e portando chi legge (o ascolta) a ricordare il testo e a trarne strumenti e spunti di riflessione.

¹¹⁸ LANSING, *Stylistic and structural duality in Manzoni's I Promessi Sposi*, p. 352.

¹¹⁹ VARESE, *L'originale e il ritratto*, pp. 87-88.

Conclusioni

Il lavoro appena concluso ha permesso di analizzare a fondo tutti gli aspetti utili a dimostrare le tesi esposte nella premessa iniziale: gli elementi raccolti sono numerosi e vari, da cui anche la complessità dell'operazione di sistemazione e di sintesi dei contenuti che si è provato ad attuare. I promessi sposi, del resto, si confermano un'opera complessa e articolata su numerosi piani interrelati tra loro, ciascuno dei quali ha contribuito a fornire elementi di analisi e di conferma delle ipotesi iniziali riguardanti l'ascoltabilità e la memorabilità: sembra davvero possibile, alla luce di quanto emerso, affermare che essi siano un romanzo realmente ascoltabile e memorabile, grazie agli strumenti attuati da Manzoni, più o meno volutamente, nel corso della lunga e complessa elaborazione del testo. Sul piano strutturale colpisce la molteplicità dei livelli nei quali si possono individuare elementi che facilitano l'ascolto e la memorabilità dell'opera: la ripetizione e la varietà sono davvero presenti in tutte le loro forme, dagli enjambement narrativi nelle cesure tra i capitoli, all'isotopia dell'addio, alla presenza di scene tipiche che scandiscono molti passaggi di grande forza e densità narrativa. E qui non si può tralasciare la profondità con cui il testo si è costruito, nel corso della lunga elaborazione dell'autore, puntando verso una leggibilità sempre maggiore, grazie al sapiente uso del ritmo nella prosa e all'inserimento, mai fuori luogo, di figure che spaziano dalla ripetizione di suoni e di strutture sintattiche al meccanismo tutto manzoniano della *correctio*. Allo stesso modo, sul piano profondo dei contenuti e dei messaggi che il testo è in grado di trasmettere, si afferma il ruolo fondamentale che la viva voce assume in tutto il romanzo, fin dall'origine orale che Manzoni immagina per il racconto stesso, passando attraverso il complesso rapporto tra parola scritta e parlata. Grazie all'uso accuratissimo di sapienti strumenti narrativi, emerge dunque l'importanza dell'azione del narrare sé stessi agli altri, in modo sincero e attento, per costruire un'efficace crescita personale e comunitaria. Questo è valido per i protagonisti del romanzo, ma si estende anche a tutti i possibili lettori del testo, nella speranza (non solo manzoniana, aggiungerei) che nella condivisione di narrazioni e nella relazione si possano costruire identità personali sempre più consapevoli e comunità sempre più coese e aperte al dialogo al tempo stesso; affinché quell'eppur la c'è di manzoniana (e galileiana, in qualche modo) memoria, possa sancire il raggiungimento non solo di una sempre maggiore unità linguistica e nazionale, bensì anche, e soprattutto, di un'autentica solidarietà umana.

Riferimenti bibliografici

❖ Opere manzoniane e commenti ai *Promessi sposi*

- *Adelchi. Tragedia*, a cura di RITA ZAMA, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro nazionale di Studi Manzoni, 2015
- *Carteggi familiari*, a cura di MARIELLA GOFFREDO DE ROBERTIS e EMANUELA SARTORELLI, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro nazionale di Studi Manzoni, 2006
- *Carteggi letterari*, a cura di SERENA BERTOLUCCI e GIOVANNI MEDA-RIQUIER, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro nazionale di Studi Manzoni, 2010
- *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, a cura di EZIO RAIMONDI e IRENE BOTTA, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro nazionale di Studi Manzoni, 2000
- *I promessi sposi*, a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO et al., Milano, BUR, 2014
- *I promessi sposi*, a cura di EZIO RAIMONDI e LUCIANO BOTTONI, Milano, Principato, 1987
- *I promessi sposi*, a cura di GERLANDO LENTINI, Palermo, Andò e figli, 1940
- *I promessi sposi*, commento critico di LUIGI RUSSO, Firenze, La Nuova Italia, 1967 (seconda edizione ricomposta)
- *I promessi sposi*, a cura di GAETANO TROMBATORE, Palermo, Palumbo, 1980
- *Inni sacri e odi civili*, introduzione e commento di PIERANTONIO FRARE, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2017
- *Lettere*, a cura di CESARE ARIETI, Milano, Mondadori, 1970, vol. III, pp. 785 e sgg.
- *Osservazioni sulla morale cattolica*, a cura di ROMANO AMERIO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966
- *Scritti linguistici editi*, a cura di ANGELO STELLA e MAURIZIO VITALE, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000
- *Scritti linguistici inediti*, a cura di ANGELO STELLA e MAURIZIO VITALE, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000

- *Sopra una staffilata del Monti ai romantici*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di ALBERTO CHIARI e FAUSTO GHISALBERTI, vol. V, tomo III, *Scritti letterari*, a cura di CARLA RICCARDI e BIANCAMARIA TRAVI, Milano, Mondadori, 1991
- *Storia della colonna infame*, a cura di CARLA RICCARDI, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2002
- *Tutte le lettere di Alessandro Manzoni*, vol. I, a cura di CESARE ARIETI e DANTE ISELLA, Milano, Adelphi, 1996

❖ **Critica manzoniana**

- ALFANO, GIANCARLO, *Il sistema delle illustrazioni*, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO et al., Milano, Bur, 2014, pp. 1263-1284
- ALZIATI, FEDERICA, «*Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano*». *Manzoni tra verosimile e verità*, Pisa, ETS, 2018.
- ANGELINI, CESARE, *I versi nella prosa*, in *Manzoni. Guida storica e critica*, a cura di LANFRANCO CARETTI, Bari, Laterza, 1984, pp. 168-172
- ANGELINI, CESARE, *Invito al Manzoni*, Brescia, La Scuola, 1938
- ANGELINI, CESARE, *Manzoni*, Torino, Utet, 1942
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Teorie e prove dello stile del Manzoni*, Milano, Silva, 1965
- BELLEZZA, PAOLO, *Versi nella prosa*, in ID., *Curiosità Manzoni*, Milano, Vallardi, 1923, pp. 123-128
- BERNARDELLI, ANDREA e CESERANI, REMO, *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005
- BERTINI MALGARINI, PATRIZIA, *Strutture nominali e terne da Fermo e Lucia a I Promessi Sposi*, in «Annali. Università per stranieri», n°9 (lug-dic 1987), pp. 35-65
- BISI, MONICA, *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione. Scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, Bern, Peter Lang, 2012
- BONOMI, ILARIA, *Noterelle di sintassi manzoniana*, in «Annali Manzoni», IV-V (2001-2003), pp. 265-292
- BROGI, DANIELA, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018
- BINDA, ISABELLA, *Manzoni e una scrittura viva al guardo* tesi di Dottorato in Scienze della Persona e della Formazione discussa presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore nell'anno accademico 2017/2018

- CERISOLA, PIER LUIGI, *La «rettorica discreta» dei «Promessi Sposi»*, in «Testo», VI, 9 (gen-giu 1985), pp. 38-67
- CERQUETTI, ALFONSO, *I versi ne' Promessi sposi di Alessandro Manzoni. Per uso de' licei*, Parma, Casa Editrice Battei, 1889
- COLOMBO, MICHELE, *La sintassi del parlato nel «Fermo e Lucia» di Manzoni*, in «Aevum», LXXXVI (2002), pp. 265-292
- DE BLASI, NICOLA *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO et al., Milano, BUR, 2014, pp. 1285-1315
- DE MICHELIS, EURIALO, *La vergine e il drago. Nuovi studi manzoniani*, Venezia, Marsilio Editori, 1968
- DELCORNO BRANCA, DANIELA, *Strutture narrative e scansione in capitoli tra «Fermo e Lucia» e «Promessi Sposi»*, in «Lettere Italiane», Firenze, Olschki, vol. 32, n°3 (lug-set 1980), pp. 314-350.
- DE RIENZO, GIORGIO, «*I Promessi Sposi» al computer. Analisi del lessico e della fraseologia di Lucia*, in «Otto/Novecento», Azzate, La Varesina Grafica, n°3/4 (maggio 1984)
- DI BENEDETTO, VINCENZO, *Guida ai Promessi sposi*, Milano, BUR, 1999
- FRARE, PIERANTONIO, *Il potere della parola*, Novara, Interlinea, 2010
- FRARE, PIERANTONIO, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006
- FRARE, PIERANTONIO, *La via stretta. Vendetta, giustizia e perdono nei «Promessi sposi»*, in *Giustizia e Letteratura II*, a cura di GABRIO FORTI, CLAUDIA MAZZUCATO, ARIANNA VISCONTI, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 38-54
- FRARE, PIERANTONIO, *Leggere i Promessi sposi*, Bologna, Il Mulino, 2016
- GETTO, GIOVANNI, *Lecture manzoniane*, Sansoni, Firenze, 1964
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Ascoltare nei romanzi. Verifiche su Manzoni e De Roberto*, in *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*, a cura di FABIO VITTORINI, Bologna, Pàtron Editore, 2019, p. 113.
- GROSSER, HERMAN, *Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile nei «Promessi sposi»*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1/gennaio 1981, pp. 409-440
- HERCZEG, GIULIO, *Manzoni retorico*, in *Manzoni. «L'eterno lavoro»*, Atti del congresso internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del

- Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985), Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1987, pp. 305-341.
- *I Promessi sposi: melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni; posto in musica dal Maestro Cav.re Errico Petrella; canto con accomp. di pianoforte, riduzione di R. Lucarini*, Milano, Fratelli Lucca, 1869
 - ISELLA, DANTE, *I lombardi in rivolta: da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Roma, Einaudi, 1984
 - LANSING, RICHARD H., *Stylistic and structural duality in Manzoni's I Promessi Sposi*, in «Italice», vol. 53, n°3 (1976), pp. 347-361
 - LUPERINI, ROMANO, *I promessi sposi: incontri essenziali*, in ID., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007
 - MICHELE COLOMBO (a cura di), *Le recensioni del 1827 ai «Promessi Sposi». Testi e note*, in «Otto/Novecento», n°3 (mag-giu 1977), Azzate, La Varesina Grafica, pp. 159-271.
 - NENCIONI, GIOVANNI, *Il sublime dal basso. Note sui capitoli XXXVII e XXXVIII dei «Promessi sposi»*, in *Leggere i Promessi sposi*, a cura di GIOVANNI MANETTI, Bompiani, Milano, pp. 17-34
 - NENCIONI, GIOVANNI, *L'incessante itinerario di una 'concezione democratica' della lingua*, in ALESSANDRO MANZONI, *Scritti linguistici editi*, pp. XI-XXVII
 - NENCIONI, GIOVANNI, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, Il Mulino, 1993
 - ORELLI, GIORGIO, *Quel ramo del lago di Como*, in ID., *Quel ramo del lago di Como e altri accertamenti manzoniani*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1990, pp. 29-63
 - POLIMENI, GIUSEPPE, *Il sottovoce dei bravi. Note sul parlato (I Promessi sposi VII, 76)*, in *La grammatica del parlato. Fra attualità e storia*, Atti delle giornate di studio (Pavia, 19-20 marzo 2015), a cura di VERA CANTONI, Pavia, Ibis, 2015, pp. 123-136
 - RAIMONDI, EZIO, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 2000
 - RAIMONDI, EZIO, *La dissimulazione romanzesca*, Bologna, Il mulino, 1990
 - SABATINI, FRANCESCO, *Questioni di lingua e non di stile. Considerazioni a distanza sulla morfosintassi nei «Promessi Sposi»*, in *Manzoni. «L'eterno lavoro»*, Atti del congresso internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985), Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1987, pp. 157-176

- SALA DI FELICE, ELENA, *Costruzione e stile nei Promessi sposi*, Padova, Liviana Editrice, 1977
- SARNI, MATTEO, *Il segno e la cornice. I Promessi sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2013
- SARNI, MATTEO, *L'enigma dell'altro. La «Bibbia» nei «Promessi sposi»*, Alessandria, Edizioni dall'Orso, 2016
- VARESE, CLAUDIO, *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975
- ZIINO, MICHELE, *Commenti a "I promessi sposi"* in «Convivium», Torino, S.E.I., n°1 (gen-feb 1941), pp. 53-64

❖ **Lettura e letture ad alta voce**

- «Il Politecnico. Repertorio mensile di studj applicati alla prosperità e cultura sociale», Milano, Pirola, I (1839)
- BATINI, FEDERICO, *Leggere ad alta voce. Metodi e strategie per costruire competenze per la vita*, Firenze, Giunti Scuola, 2019
- BONGHI, RUGGERO, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia. Lettere critiche*, Milano, Colombo-Perelli, 1856
- BUTLER, SAMUEL, *The Notebooks of Samuel Butler*, London, 1912
- CARPI, UMBERTO, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'«Antologia»*, De Donato, Bari, 1974
- CARRUTHERS, MARY, *In memoriae suæ bibliotheca. Lecteurs et art de la mémoire dans l'Occident médiéval*, in *Des Alexandries*, vol II. *Les métamorphoses du lecteur*, a cura di LUCE GIRARD e CHRISTIAN JACOB, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001-2003, pp. 221-232
- CAVALLO, GUGLIELMO, *Tra «volumen» e «codex». La lettura nel mondo romano*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. 37-69
- CHAMBERS, AIDAN, *Il lettore infinito. Educare alla lettura tra ragioni ed emozioni*, Modena, Equilibri, 2015, pp. 64-65.
- CHAMBERS, WILLIAM, *Memoir of Robert Chambers with Autobiographic Reminiscences*, Edimburgo, 1880
- COLOMBO, MICHELE e PIAZZA, ISOTTA *La lettura comunitaria nell'Italia dell'Ottocento*, in «Studi Linguistici Italiani», vol. XXXIV, I/2006, pp. 62-96.

- FOSCOLO, UGO, *Discorso sulla origine e sull'ufficio della letteratura*, in *Scelte opere di Ugo Foscolo, in gran parte inedite sì in prosa che in verso, con nuovi cenni biografici e note del professor Giuseppe Caleffi*, Fiesole, Poligrafia Fiesolana, 1855
- GIORGINI, GIOVAN BATTISTA, lettera a Ruggiero Bonghi del 25 maggio 1882, in *Manzoni intimo*, vol. II, a cura di MICHELE SCHERILLO, Milano, Hoepli, 1923
- ISER, WOLFANG, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in *Teoria della ricezione*, a cura di ROBERT C. HOLUB, Torino, Einaudi, 1989, pp. 43-69
- MANGUEL, ALBERTO, *Una storia della lettura*, Milano, Feltrinelli, 2009
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO, *“La Aurora” y los comienzos de la prensa y de la organización en Cuba*, Havana, 1961
- *Regola di San Benedetto*, par. 38, in *La regola di San Benedetto e le regole dei Padri*, Mondadori, Milano, 1995
- SCHENDA, RUDOLF, *Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa* (traduzione dal tedesco di ITALO SORDI), in «La Ricerca Folklorica», n° 36, *Leggende. Riflessioni sull'immaginario*, ottobre 1997, pp. 13-24
- SCHENDA, RUDOLF, *Leggere ad alta voce. Fra analfabetismo e sapere libresco Aspetti sociali e culturali di una forma di comunicazione semiletteraria*, in «La Ricerca Folklorica», n° 15, *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, aprile 1987, pp. 5-10
- SFORZA, GIOVANNI (a cura di), *Brani inediti dei Promessi Sposi di Alessandro Manzoni*, parte II, seconda edizione accresciuta, Milano, Hoepli, 1905
- SVENBRO, JESPER, *La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di GUGLIELMO CAVALLO e ROGER CHARTIER, Bari, Laterza, 2009, pp. 3-36
- SVENBRO, JESPER, *La lecture à haute voix. Le témoignage des verbs crecs signifiant «lire»*, in *Phoinikeia grammata. Lire et écrire en Méditerranée*, a cura di CLAUDE BAURAIN, CORINNE BONNET e VERONIQUE CRINGS, Liège-Namur, 1991, pp. 39-48
- VALENTINO MERLETTI, RITA, *Leggere ad alta voce*, Milano, Mondadori, 1996
- WOLF, MARYANNE, *Lettore torna a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, Milano, Vita e Pensiero, 2018 Levitin, Daniel, *The Organized Mind: Thinking Straight in the Age of Information Overload*, Londra, Penguin, 2014

❖ **Oralità, auralità, memoria e narrazione di sé nella relazione con l'altro**

- BALDISSONE, GIUSI, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Torino, Einaudi, 2000 (nuova ed. riveduta)
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *Sicut erat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti, 2002
- BOLOGNA, CORRADO, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992
- BRAMBILLA, FRANCO GIULIO, *Esercizi di cristianesimo*, Milano, Vita e Pensiero, 2000
- CARDONA, GIORGIO RAIMONDO, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana. Volume secondo: Produzione e consumo*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1983, pp. 25-101
- CARDONA, GIORGIO RAIMONDO, *La linea d'ombra dell'alfabetismo. Ai confini tra oralità e scrittura*, in *Sulle vie della scrittura. Alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno di Salerno (10-12 marzo 1987), a cura di MARIA ROSARIA PELLIZZARI, Napoli, Est, 1987, pp. 39-54
- COLOMBO, MICHELE, *Dio in italiano. Bibbia e predicazione nell'Italia moderna*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2014
- HAVELOCK, ERIC ALFRED, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da omero a Platone*, introduzione di BRUNO GENTILI, trad. di MARIO CARPITELLA, Bari, Laterza, 1983
- JEDLOWSKI, PAOLO, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000
- LIBRANDI, RITA, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa e nella diffusione della cultura religiosa*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di LUCA SERIANNI e PIETRO TRIFONE, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 335-381
- ONG, WALTER, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1982
- ONG, WALTER, *The presence of the word. Some prolegomena for cultural and religious history*, Yale University Press, 1967.
- RICHARD, JEAN PIERRE, *Proust e il mondo sensibile*, trad. di ELENA KLERSY IMBERCIADORI, Milano, Garzanti, 1976 (ed. originale 1974)
- ROSSI, LUIGI ENRICO, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di GIUSEPPE CAMBIANO, LUCIANO CANFORA e DIEGO LANZA,

vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, cap. 1, *La polis*, Roma, 1992, pp. 77-106

- YATES, FRANCES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 2007
- ZUMTHOR, PAUL, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984

❖ **Linguistica testuale e narratologia**

- ANDORNO, CECILIA, *Linguistica testuale. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2003
- BEAUGRANDE (DE), ROBERT ALAIN e DRESSLER, WOLFGANG ULRICH, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1994 (ed. originale 1981)
- CALABRESE, STEFANO, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Mondadori, 2010
- COLELLA, MASSIMO, *Un'introduzione alla Linguistica Testuale*, in «Quaderni del Laboratorio di Linguistica», Pisa, Scuola Normale Superiore, 11/2012
- LUKÁCS, GYÖRGY, BACHTIN, MICHAEL et al., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano, Sugar Edizioni, 1962
- PALERMO, MASSIMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2013
- TESTA, ENRICO, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997
- VALGIMIGLI, MANARA, *Omero. Unità minori nella poesia dell'Iliade*, in *Poeti e filosofi di Grecia*, vol. II, *Interpretazioni*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 125-144
- VALGIMIGLI, MANARA, *Poesia letta e poesia ascoltata*, in *Poeti e filosofi di Grecia*, vol. II, *Interpretazioni*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 563-583

❖ **Numero, ritmo, metrica e retorica**

- AGOSTI, STEFANO, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972
- ARISTOTELE, *Retorica*, libro III, 8, 1408b (in Aristotele, *Retorica e poetica*, Torino, UTET, 2004, trad. a cura di MARCELLO ZANATTA)
- BECCARIA, CESARE, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milano, per G. Silvestri, 1809
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki, 1964
- BRICCHI, MARIA ROSA, *Grammatica del buio. Strategie testuali di Manzoni saggista*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2017

- CICERONE, *Orator*, XX 67 (in CICERONE, *Opere retoriche*, vol. 1, *De Oratore, Brutus, Orator*, Torino, UTET, 1979, trad. a cura di GIUSEPPE NORCIO)
- COMPAGNONI, GIUSEPPE, *Dell'arte della parola considerata ne' varii modi della sua espressione sia che si legga sia che in qualunque maniera si reciti*, Milano, Stella, 1827
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966 (trad. it. *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968)
- JAKOBSON, ROMAN, *La forma fonica della lingua*, con la collaborazione di MARTHA TAYLOR, introduzione di CESARE SEGRE, Milano, Il Saggiatore, 1984
- LAUSBERG, HEINRICH, *Elementi di retorica*, trad. it. a cura di LEA RITTER SANTINI, Bologna, Il Mulino, 1969
- MATRICCIANI, EMILIO, *Deep Language Statistics of Italian throughout Seven Centuries of Literature and Empirical Connections with Miller's 7 ± 2 Law and Short-Term Memory*, in «Open Journal of Statistics», vol. 9, n°3, 06/2019, pp. 373-406
- MATRICCIANI, EMILIO, *Leggibilità della lingua italiana: rivisitazione della formula GULPEASE e legami con la "legge del 7 ± 2 "*, in "Nuova Secondaria", 6 febbraio 2019, pp. 79-87
- MATRICCIANI, EMILIO, *Jesus Christ's Speeches in Maria Valtorta's Mystical Writings: Setting, Topics, Duration and Deep-Language Mathematical Analysis*, in «Multidisciplinary Scientific Journal», vol. 3, n°1/2020, pp. 100-123
- MILLER, GEORGE A., *The magical number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information*, in "The Psychological Review", Harvard University, vol. 63, n°2 (marzo 1956), pp. 81-97
- MORROCCHESI, ANTONIO, *Lezioni di declamazione e arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, pp. 31-32.
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997 (X edizione)
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *Prima lezione di retorica*, Bari, Laterza, 2011
- PERELMAN, CHAÏM e OLBRECHTS-TYTECA, LUCIE, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966
- PLEBE, ARMANDO e EMANUELE, PIETRO, *Manuale di retorica*, Bari, Laterza, 1989
- POZZI, GIOVANNI, *Temi, tópoi, stereotipi*, in ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III: *Le forme del testo*, I: *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 391-346
- QUINTILIANO, *Institutio oratoria* (Milano, BUR, 1997, trad. a cura di CESARE MALCO CALCANTE)
- RAIMONDI, EZIO, *La retorica d'oggi*, Bologna, il Mulino, 2002

- RASTIER, FRANÇOIS, *Systématique des isotopies*, in *Essais de sémiotique poétique*, a cura di ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, Larousse, Paris, 1972, pp. 80-106
- SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985
- TOMMASEO, NICCOLÒ, *Sul numero. Opera inedita preceduta da un saggio di Giovanni Papini sul Tommaseo scrittore*, Firenze, Sansoni, 1954
- VALESIO, PAOLO, *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologna, Zanichelli, 1967
- WANDRUSZKA, MARIO, 'Repetitio' e 'variatio', in *Attualità della retorica. Atti del I convegno italo-tedesco (Bressanone, 1973)*, Quaderni del Circolo Filologico-linguistico Padovano, Padova, Liviana Editrice, 1975, pp. 101-111

❖ **Strumenti lessicografici**

- BATTAGLIA, SALVATORE (a cura di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. II, Torino, UTET, 1961, p. 649.
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *Ritmo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. IV, 1973, pp. 985-992
- CORTELAZZO, MANLIO e ZOLLI, PAOLO (a cura di), *DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999 (seconda edizione in vol. unico)
- DE MAURO, TULLIO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, vol. 3, Torino, UTET, 1999
- DEVOTO, GIACOMO e OLI, GIAN CARLO, *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, a cura di LUCA SERIANNI e MAURIZIO TRIFONE, Milano, Le Monnier, 2017
- *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, diretto da GIAN LUIGI BECCARIA, Torino, Einaudi, 1994
- TURCHI, NICOLA, *Fama*, in *Enciclopedia Treccani*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1932
- *Vocabolario online*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, disponibile all'indirizzo <https://www.treccani.it/vocabolario>