

Contrastare con le frasi: la fatica, il coraggio, l'atto della scrittura manzoniana

Monica Bisi

ANNO VI – 2021

CONTRASTARE CON LE FRASI: LA FATICA, IL CORAGGIO, L'ATTO DELLA SCRITTURA MANZONIANA

Monica BISI (*Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*)

monica.bisi@unicatt.it

RIASSUNTO: Al vasto panorama delle conquiste della critica circa le strategie di Manzoni autore, narratore e rifacitore della storia raccontata nei *Promessi sposi* e alle indagini sui suoi interventi metanarrativi, il contributo vuole aggiungere una tessera, che, prendendo le mosse dall'introdursi dell'autore nel silenzio fra il cardinal Federigo e don Abbondio nel passaggio tra XXV e XXVI capitolo, risale alla presa di posizione manzoniana nei confronti dei detrattori delle lettere e alla seria responsabilità che, per contro, il letterato Manzoni si assume volendo rimanere fedele alla storia – nella sua verità come nella sua bellezza –, certo della forza performativa del 'contrastare con le frasi'. Letto insieme alle spie lessicali disseminate nei capitoli precedente e successivo, l'intervento autoriale del capitolo XXVI si rivela anche quale rinnovata legittimazione del ruolo di guida cui è chiamato il letterato e della natura morale che Manzoni riconosce alla letteratura. Per il precipitare in esso di tali elementi concatenati fra loro, il brano è pertanto da considerarsi fra le *mises en abyme* della poiesi manzoniana.

ABSTRACT: This contribution wants to add a piece to the vast panorama of the achievements of the critics regarding the strategies of Manzoni as author, narrator and remaker of the story told in the *Promessi sposi* and to the investigations on his metanarrative interventions. Starting from the author's insertion into the silence between cardinal Federigo and don Abbondio passing from XXV to XXVI chapters, we will investigate Manzoni's position towards the detractors of literature and, on the other hand, the serious responsibility that he assumes himself as man of letters. He wants, indeed, remain faithful to the story - in its truth as well as in its beauty - certain of the performative force of 'counteracting with the sentences'. Read together with the lexical signs scattered in the previous and subsequent chapters, the authorial intervention of chapter XXVI also reveals itself as a renewed legitimation of the guide role to which the writer is called and of the moral nature that Manzoni recognizes to literature. Since many linked elements converge in the passage, it is possible to consider it among the *mises en abyme* of Manzoni's poiesis.

PAROLE CHIAVE: ironia, responsabilità della letteratura, coraggio, testimonianza

KEY WORDS: irony, responsibility of literature, courage, testimony

CONTRASTARE CON LE FRASI: LA FATICA, IL CORAGGIO, L'ATTO DELLA SCRITTURA MANZONIANA

Monica BISI (*Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*)

monica.bisi@unicatt.it

1. «Tanti bei precetti»

Il tema degli interventi metanarrativi dell'autore nella costruzione dei *Promessi sposi* è stato oggetto di numerosissimi e pregevoli studi da parte della critica più e meno recente:¹ quello in cui ci addentriamo è dunque un terreno già battuto, percorso in modo non sempre univoco. Per questo ci limiteremo a focalizzare l'attenzione su un passo citato frequentemente, ma che, forse per la sua collocazione decentrata nell'architettura del romanzo, non è stato ancora esaurito nella sua complessità: si tratta dell'apertura del cap. XXVI, luogo in cui, per la seconda e ultima volta, Manzoni trascrittore e narratore appare in scena nell'atto esplicito della considerazione del manoscritto.² Per l'immagine che offre, esso va ricondotto idealmente all'*Introduzione*, alla prima e più memorabile entrata in scena del trascrittore di fronte all'autografo, rispetto alla quale costitui-

1 Si ricordino almeno Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1973; Giovanni Nencioni, *Conversioni dei Promessi sposi*, in Id., *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 3-27; Pierantonio Frare, *L'«anonimo» autore del Fermo e Lucia?*, «Testo», X, 2, 1985, pp. 114-122; Domenico De Robertis, *Il personaggio e il suo autore*, «Rivista di letteratura italiana», VI, 1, 1988, pp. 71-99; Salvatore Silvano Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, Torino, Einaudi, 1996; Daniela Brogi, *Il genere proscritto*, Pisa, Giardini, 2005, in particolare l'ultimo capitolo, *Lanonimo e la cornice narrativa*; Id., *Concludere per ricominciare: I promessi sposi*, xxxviii, in Pietro Cataldi (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 123-148.

2 Sono nove i luoghi in cui Manzoni richiama il manoscritto (*Introduzione* e capp. I, X, XVIII, XIX, XXII, XXVI, XXXIII, XXXVIII) per segnalare quanto esso «dice» o «non dice» (meno frequentemente «nomina»), ma solo nell'*Introduzione* e all'inizio del capitolo XXVI viene messo a tema in modo esplicito il rapporto tra il rifacitore e la storia nel suo insieme e il manoscritto è considerato nella sua interezza, nella sua fisicità di oggetto di fronte ad un soggetto.

sce una ripresa in grado di riportare in primo piano l'origine e dunque la natura del racconto stesso, arginando così, ancora una volta, il rischio del processo che porta il lettore a identificarsi con i personaggi.³ L'effetto di straniamento, però, non si limita ad agire sulla dimensione, per così dire, orizzontale del narrare, ma riporta in primo piano le sue motivazioni più alte: l'*incipit* del capitolo XXVI, nella sua brevità, nell'apparente, ironica leggerezza, con la sua sintassi spezzata segna un momento importante, in cui, mentre il curato è chiamato a rendere conto della propria omissione, anche il narratore si chiama, in prima persona, a rendere conto della propria scrittura.

L'*Introduzione*, a partire dal capolettera, con la posa delle mani del soggetto una sul manoscritto e una sul foglio su cui viene ricopiato, incornicia tutta la storia nell'orizzonte di un atto di lettura e scrittura e la pone *en abyme*; chi in essa parla in prima persona irrompe sulla scena nelle vesti di trascrittore quasi spazientito e si rappresenta nell'atto che più di tutti sarà proprio dell'autore,⁴ vale a dire la «riflessione dubitativa» che si accampa senza mediazioni insieme al gesto che interrompe la trascrizione

3 Per le strategie attraverso le quali Manzoni impedisce al lettore di identificarsi con il testo si leggano Gilberto Lonardi, *Complicità e giudizio*, premessa ad Alessandro Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, pp. XIII-XLVIII e Pierantonio Frare, *Leggere i Promessi sposi*, Bologna, il Mulino, 2016, cap. III.2 in particolare.

4 Nell'immagine che inaugura la scrittura dell'*Introduzione* ed in quella che la chiude Nigro riconosce due autoritratti che Manzoni si concede all'interno del romanzo. Il terzo autoritratto, senza immagine, è non a caso indicato dal critico nelle prime righe del capitolo XXVI. Per un'acuta e documentata interpretazione delle due illustrazioni nella loro capacità di citare e correggere modelli di riferimento e dare così forma a una rete di messaggi ulteriori rispetto al testo si veda Salvatore Silvano Nigro, *Commento ad Alessandro Manzoni, I romanzi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro; collaborazione di Ermanno Paccagnini per la *Storia della colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002, vol. II: *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, pp. 874-876. Si legga anche il commento alle illustrazioni fornito da Badini Confalonieri in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, edizione critica e commentata a cura di Luca Badini Confalonieri, Roma, Salerno, 2006, vol. II, *Commento e apparati all'edizione definitiva del 1840-1842*, p. 66. Sulla resa del «'contatto' coi documenti originali» come strategia inaugurata con la vignetta dell'*Introduzione* e più volte ripresa nel corso dell'opera si sofferma il commento alle illustrazioni di Giancarlo Alfano, che sottolinea anche che la vignetta d'apertura «funge [...] da rappresentazione di quel doppio processo di 'scoperta' e 'rifacimento' di cui si legge nel frontespizio editoriale» (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, edizione diretta da Francesco de Cristofaro, Milano, BUR, 2014, p. 79).

stessa: «Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo [poche righe dopo definito "manoscritto"], e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?».⁵

«Con questo manoscritto davanti» (come sarà poi in XXVI 1), dunque, il trascrittore è da subito, e per forza di cose, lettore, ma lettore non avido né frettoloso, bensì capace di tornare sui propri passi e interrogarsi.⁶ Solo in seconda istanza sarà rifacitore, e ancora socherà per interrogarsi sulla veste linguistica, sulle reticenze dell'anonimo, sui costumi del secolo. Vale forse subito la pena di osservare che, prima della conclusione dell'*Introduzione*, Manzoni ha già ribadito due volte che non 'crea' nulla: ha trovato e rappresenta, come recita anche il sottotitolo, che dichiara la storia «scoperta e rifatta». Quella che nel dialogo *Dell'invenzione* del 1850 verrà individuata come la sostanza dell'attività poetica – cioè l'*invenire* – e corredata di una dimostrazione che segue da vicino il metodo socratico trova allora, già alcuni anni prima, nella macrostruttura del romanzo inserito nella cornice del manoscritto ritrovato, il proprio *actus exercitus*. E se, nella finzione del ritrovamento, il contenuto del manoscritto appartiene alla dimensione della storia e dunque dei fenomeni, questo non inficia il procedimento poetico, perché nei fenomeni della storia che costituiscono l'*inventum* l'autore si imbatte anche, inevitabilmente, in alcune idee, come quelle di giustizia, di fedeltà, di pazienza, e le 'rende' attraverso la propria arte, secondo la lezione della *Lettre* che al poeta chiede di «apercevoir, saisir et rendre»⁷ quanto di più misterioso e profondo c'è nella volontà umana, dove in quel «saisir» è concentrato un processo di astrazione che molti debiti contrae con la tradizione filosofica aristotelica. Dai fenomeni della storia il poeta astrae dunque alcune idee, per loro natura universali, che egli rende percepibili e comprensibili attraverso la rappresentazione verisimile. Alla luce di tali considerazioni possiamo ipotizzare che nell'*Introduzione* ad essere posto *en abyme* sia addirittura lo stesso processo dell'*inventio* poetica, rappresentato nel caso particolare del narratore che riformula una storia milanese del XVII secolo: non solo perché il roman-

5 Alessandro Manzoni, *I romanzi*, cit., vol. II: *I promessi sposi*, *Introduzione* §8 (d'ora in avanti il rinvio a capitoli e paragrafi sarà posto, fra parentesi, a testo).

6 Sulla figura del personaggio lettore e sulla sua funzione di modello si legga Pierantonio Frare, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olshki, 2006, pp. 98-99 in particolare.

7 Alessandro Manzoni, *Lettre à M^r C*** sur l'unité de tems et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Roma, Salerno editrice, 2008, § 167 (d'ora in avanti *Lettre*).

zo è iscritto nella cornice di un atto di lettura e scrittura, ma anche perché nello scoprire e nel rifare⁸ attribuiti al narratore l'autore rappresenta le operazioni che devono caratterizzare universalmente, in modo sostanziale, il mestiere di scrittore.

Entrando in scena come lettore nell'atto del dubitare e del domandare, Manzoni si è posto in dialogo, contemporaneamente, con il manoscritto e con i propri possibili lettori, facendosi fulcro mobile di uno schema triadico sul quale si fonda la struttura allocutoria del romanzo.⁹ L'autore-narratore ha apostrofato i lettori attraverso la domanda posta a sé stesso, richiamandoli, così, in prima persona, al medesimo atteggiamento dubitativo, alla distanza critica, alla formulazione di un giudizio, che dal manoscritto virerà sul romanzo. Nello spazio privilegiato del prologo, Manzoni, davanti al manoscritto, manifesta dunque, fin da subito, la natura del proprio metodo insieme a quella del lettore ideale, come tornerà a fare in modo esplicito, riproponendo un'immagine analoga ma con una riflessione meno esibita, in apertura del capitolo XXVI. Non ci soffermeremo, naturalmente, sull'*Introduzione*, perché proprio in virtù della sua centralità e della complessità della sua architettura è già stata oggetto di profonde analisi da parte della critica, che ne ha illuminato i piani e i significati, come ha acutamente focalizzato i rapporti fra il narratore e l'anonimo, spingendosi fino ad identificare quest'ultimo con l'autore del *Fermo e Lucia*; si è soffermata sul passaggio dalle due introduzioni del *Fermo* a quella della Quarantana; su quello, più ampio, «dalla profusione di sé alla dissimulazione onesta», secondo la celebre formula di Nencioni;¹⁰ sulla presenza del «libro d'avanzo» nella produzione teorica di Manzoni parallela e successiva al romanzo.¹¹

8 Il rifacimento della storia, come è noto, riguarda la dicitura, non i contenuti materiali della vicenda stessa: solo se inteso in questo modo – e dunque in relazione alla comprensibilità, alla memorabilità del testo, oltre che, in ultima istanza, alla sua bellezza – è possibile considerarlo tra le operazioni essenziali del poeta.

9 Per un'analitica ricostruzione delle dinamiche che reggono il rapporto fra autore, autore-narratore e lettori si legga Antonio Illiano, *Morfologia della narrazione manzoniana*, Firenze, Cadmo, 1993.

10 Giovanni Nencioni, *op. cit.*, p. 18.

11 Su quest'ultimo punto si segnalano in particolare i contributi, corredati di ampia bibliografia, raccolti 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, Casa del Manzoni, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 1987; i due volumi di Alessandro Manzoni, *Scritti linguistici inediti*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000; gli studi di Sara

Prendendo dunque le mosse dai guadagni precedenti e cercando di non perderne la ricchezza, entreremo ora in alcune particolari pieghe del testo che, all'inizio del capitolo XXVI, più da vicino aprono uno scorcio sull'autore 'all'opera', vale a dire sul fare poetico che conferisce forma alla materia-storia come alla materia-letteratura. Più immediatamente traducibile in immagine rispetto ai numerosi riferimenti alla maggiore o minore reticenza dell'anonimo – che l'autore non trascura di segnalare per una serie di motivi anch'essi ben ricostruiti dalla critica – e più agevolmente riconoscibile rispetto alle strategie attraverso le quali Manzoni crea dei 'doppi' di sé e della narrazione, anch'esse già messe a fuoco,¹² l'apertura del capitolo XXVI ri-presenta il Manzoni rifacitore «con questo manoscritto davanti, con una penna in mano»,¹³ nella medesima attitudine, dunque, dell'*Introduzione*, ma non per dissimulare, in scorcio, i meccanismi del narrare, bensì per meglio rendere ragione delle istanze del proprio lavoro:

A una siffatta domanda, don Abbondio, che pur s'era ingegnato di risponder qualcosa a delle meno precise, restò lì senza articular parola. E, per dir la verità, anche noi, con questo manoscritto davanti, con una penna in mano, non avendo da contrastare che con le frasi, nè altro da temere che le critiche de' nostri lettori; anche noi, dico, sentiamo una certa ripugnanza a proseguire: troviamo un non so che di strano in questo mettere in cam-

Pacaccio, *Il «concetto logico» di lingua. Gli «scritti linguistici» di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*, Firenze, Cesati, 2017; di Rita Zama, *Alessandro Manzoni filosofo del linguaggio*, Roma, Carocci, 2018; di Giuseppe Polimeni, *Il filo della voce. Indagini sul pensiero linguistico di Alessandro Manzoni e sui Promessi sposi*, Milano, Franco Angeli, 2020.

12 Ad esempio, Corrado Bologna, *Il filo della storia*, «Critica del testo», I, 1998, 1, pp. 345-406 ripercorre la metafora della filatura anche nelle azioni e nei nomi attribuiti ai personaggi, sottolineando le analogie rispetto al fare poetico del narratore; in Pino Fasano, *L'imbroglione romanzesco*, Firenze, Le Monnier, 2005, Renzo è presentato come doppio del narratore in quanto cercatore di verità e consapevole del fatto che le parole fanno un effetto nella mente e uno in bocca; persino il Griso si fa doppio del narratore-storico quando nella Ventisettana cerca notizie su quanto accaduto durante la notte degli imbrogli; mentre *mise en abyme* della narrazione sono i raddoppiamenti degli episodi rappresentati da punti di vista di personaggi differenti, o il carteggio fra Renzo e Agnese insieme a tutti gli episodi che non servono al procedere del racconto. Numerose sono le strategie, che Fasano porta alla luce, attraverso le quali Manzoni 'parla di sé' anche in modo coperto.

13 Espressione che ha ispirato, come è noto, anche il titolo della prima sezione del volume di Salvatore Silvano Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, cit.: si vedano, però, in particolare le pp. 59-60 e 83.

po, con così poca fatica, tanti bei precetti di forza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrificio illimitato di sé. Ma pensando che quelle cose erano dette da uno che poi le faceva,¹⁴ tiriamo avanti con coraggio. (XXVI 1)

Vincendo la tentazione di riporre lo scartafaccio, preso il partito della riscrittura per salvare la bellezza della storia, Manzoni aveva assunto, nell'*Introduzione*, una posizione molto precisa, che nel contesto del dialogo fra il cardinale e don Abbondio viene rinsaldata attraverso gravi argomenti sotto il velo ammiccante dell'ironia. Torniamo dunque, per un attimo, all'*Introduzione*, nella quale la storia è definita tre volte bella: «Mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella» (§ 11). L'aggettivo attribuito alla storia acquista subito un rilievo ulteriore a quello che in prima battuta rinvia alla sfera del piacere della fruizione, se si ripensa all'acuta polemica ingaggiata da Manzoni, sia nei *Materiali estetici* sia nella *Prefazione al Carmagnola*, contro i sostenitori delle regole, i quali rinunciano alla bellezza in nome di una presunta verisimiglianza garantita da altrettanto presunte regole 'aristoteliche'. Volendo salvare la bellezza della storia attraverso una forma espressiva altrettanto bella, il rifacitore, prima di tutto, ne vuole custodire la verità: difende, così, una ben precisa prospettiva teorica da lui già audacemente sostenuta e si assume in modo definitivo una responsabilità nei confronti della storia medesima e delle parole attraverso le quali ne rifarà la dicitura, perché ogni parola scelta è un atto morale, per definizione,¹⁵ soprattutto per un autore che voglia mantenere la relazione biunivoca fra *pulchrum* e *verum*. Tale assun-

14 Sulla corrispondenza fra parola e vita e sulla responsabilità cui è chiamato, in proposito, l'uomo di lettere si leggano almeno Luca Badini Confalonieri, *Tra 'mondo' e 'promessa': don Abbondio e il cardinal Federigo. Capitoli xxv-xxvii*, in «Questo matrimonio non s'ha da fare...». *Lettura de «I promessi sposi»*, coordinamento di Paola Fandella, Giuseppe Langella e Pierantonio Frare, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 103-124 e Federica Alziati, «Che cosa predicate? Di che siete maestro?». *In margine al colloquio tra don Abbondio e il cardinal Borromeo*, «Rivista di Studi Manzoniani», V, 2021, pp. 11-26: 19, che analizza il discorso del cardinale anche dal punto di vista retorico e ponendolo in dialogo con le *Osservazioni sulla morale cattolica*.

15 Che il rifacimento sia anche un atto di giustizia nei confronti di questa storia proprio in virtù della sua bellezza è suggerito a buona ragione da Pierantonio Frare, «Me ne lavo le mani». *La giustizia e il suo rovescio nel capitolo III dei «Promessi sposi»*, «Rivista di Studi Manzoniani», I, 2017, pp. 77-88.

zione di responsabilità viene ribadita poco dopo la metà del romanzo, fra il silenzio di don Abbondio e l'attesa del cardinale, quando la conversione dell'Innominato ha ridisegnato gli equilibri nell'architettura delle forze in gioco: l'inizio del capitolo XXVI costituisce, allora, una sorta di ripartenza, di ripresa, dopo la breve stasi segnata da un giudizio poco riverente che sembra mettere in discussione la credibilità della scrittura e dei suoi strumenti, con inevitabile effetto di straniamento che invita il lettore ad una battuta d'arresto. Se, infatti, sul piano del contenuto, la reprimenda del cardinale concerne l'agire bene del sacerdote, l'orizzonte che in essa si apre è quello dell'agire bene dello scrittore: la proiezione si allunga o, meglio, si approfondisce da don Abbondio a Manzoni, ma certamente non in modo immediato, bensì attraverso slittamenti di piani e spostamenti di prospettive.

Il primo livello di lettura del brano ci ricorda che per lo scrittore essere moralmente responsabile significa, oltre che dire la verità, farla: mantenere cioè coerenza fra il proclamato e l'agito, secondo l'esempio del cardinale, grazie al quale l'autore può legittimare l'esibizione dei «bei precetti di fortezza e di carità» e quindi anche il proseguire del racconto, preparando, così, al contempo, il terreno ad una prima analogia fra sé stesso e Federigo; nella particolare contingenza del passo, inoltre, fare la verità, per l'autore, consiste nel non ergersi a implicito giudice dei personaggi, evitando l'atteggiamento farisaico di chi impone agli altri pesi che lui stesso non sostiene, tentazione non a caso respinta dallo stesso Federigo nel seguito del dialogo con don Abbondio.¹⁶ C'è però un ulteriore livello di lettura che, anche so-

16 Nel luogo corrispondente del *Fermo e Lucia*, il cap. iv del tomo III, è proprio il rammarico di Federigo nel dover rimproverare altri di mancanze nelle quali forse incorrerebbe lui stesso in situazioni analoghe ad aprire il capitolo (cfr. Alessandro Manzoni, *I romanzi*, cit., vol. I: *Fermo e Lucia. Appendice storica su la Colonna Infame*). Il passo, già dalla Ventisettesima, viene spostato più avanti per collocare in posizione enfatica la riflessione dubitativa, frutto del meditare manzoniano sull'atteggiamento da assumere nei confronti del lettore, un meditare che fa parte del lavoro che conduce alla versione definitiva del romanzo. A proposito dello sguardo su don Abbondio, inoltre, sarà forse utile notare che, comparando in filigrana, per così dire, dietro al cardinale, Manzoni assume quella postura che egli stesso, nella *Lettere* (§ 293-298), richiede prima di tutto al poeta e poi al lettore e che nella *Morale cattolica* era attribuita a Pascal. Nella *Lettere*, come è noto, al poeta tragico è infatti chiesto di «nous faire sentir ce fonds commun de misère et de faiblesse qui dispose à une indulgence, non de lassitude ou de mépris, mais de raison et d'amour» e in una lunga nota della *Morale cattolica* Pascal viene difeso dall'accusa di essere atrabiliario: di lui si dice, infatti, che nei *Pensieri*, «non respira che compassione di sé e degli altri, rassegnazione, amore, e speranza; egli riposa ogni tanto con gioia e con calma nel cielo lo sguardo turbato e confuso

lo nel breve giro di queste righe e in un contesto apparentemente inatteso, molto rivela del rapporto fra lo scrittore, le parole e il pubblico, travalicando il piano della moralità dei contenuti per attingere quello della moralità dell'atto di scrittura. Prima di porsi a fianco del cardinale, l'autore approfitta del silenzio impacciato di don Abbondio che crea una pausa – strategica, appunto, e stilisticamente molto efficace¹⁷ – fra i due capitoli, per minimizzare, almeno apparentemente, la propria statura, stringendosi al curato e cercando di comprendere la sua prospettiva di fronte al superiore: come, dal punto di vista di don Abbondio, è facile prendere coraggio e parlare per colui cui non toccano le schioppettate, così l'autore, scopertamente quanto basta affinché il lettore comprenda subito il taglio ironico dell'intero passo senza perderne di vista la gravità, finge di condividere il luogo comune sulla facilità con cui letteratura e letterati predicano,¹⁸ conducendo guerre fatte solo di frasi e senza esporsi a pericoli effettivi. In realtà, Manzoni sta qui riportando all'attenzione del fruitore almeno due questioni tutt'altro che pacificate: da un lato il peso delle critiche agli intellettuali, da lui affrontato negli appunti dei *Materiali estetici* e più estesamente nel *Fermo*, e, dall'altro, l'efficacia formativa e performativa che può avere la pratica del «contrastare con le frasi». L'*incipit* del capitolo XXVI raffina, infatti, nella forma della riflessione dubitativa di fronte al manoscritto, alcune meditazioni comprese negli appunti degli anni Dieci, e poi generosamente dispiegate nel *Fermo e Lucia*, proprio nel capitolo dedicato alla biografia di Federigo (II XI 20-39). Si legge nei *Materiali estetici*:

dalla contemplazione dell'abisso del core umano guasto com'è dalla colpa originale» (cap. III, nota 27). Per questo Raimondi suggerisce che il filosofo francese possa essere considerato come la cornice del narratore in quanto personaggio e ci spinge a individuare nel dialogo fra don Abbondio e il cardinale un ulteriore livello di *mise en abyme*: quella che proietta, in scorcio, nell'atteggiamento del cardinale verso il curato, la postura che ogni autore deve mantenere nei confronti dei propri personaggi, la medesima che egli deve suscitare anche nel lettore nei confronti non solo dei personaggi, si dovrebbe aggiungere, ma di tutti gli uomini (cfr. Ezio Raimondi, *op. cit.*, p. 247). Già un frammento del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, come ricorda Nigro, proponeva di rispondere alla paura con una «compassione ragionata» (Salvatore Silvano Nigro, *La tabacchiera di don Lisander.*, cit., p. 83).

17 Si rilegga almeno l'interpretazione che della cesura fra i due capitoli e dei silenzi offre Giovanni Getto, *Letture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964, p. 403 in particolare.

18 Con analogia leggerezza si chiuderà il primo capoverso della prefazione al *Carmagnola*: «Prescindere da un tale esame [quello degli elementi necessari a giudicare un componimento] [...] è lo stesso che esporsi a giudicare stortamente un lavoro: *il che per altro è uno de' più piccoli mali che possano accadere in questo mondo*» (Alessandro Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, cit., p. 3, corsivo mio).

Rivolgendo l'occhio al corso delle scienze morali dal loro principio fino ai dì nostri, è doloroso il vedere come tutti quelli che in queste primeggiarono, furono o perseguitati, o beffeggiati e straziati almeno; e tanto più, quanto più grande si manifestava negli scritti loro il desiderio del progresso durevole degli uomini, e il sentimento affettuoso della carità universale. [...] non fu scrittore morale di prim'ordine che non abbia avuto a dolersi de' suoi pari, i quali invece di esser riconoscenti a chi gli amava e gli bramava migliori, invece di consolarlo cogli amorevoli applausi del dolore più intenso che lo spettacolo dei mali cagiona a tali animi, invece di *ajutarli a portare la croce del genio* lo satollarono di odj, e di scherni e di sospetti peggio che non avrebbero fatto ad un nimico,¹⁹

espressioni che, smorzate dei toni della persecuzione, sono almeno in parte riconducibili al contesto culturale nel quale, nel *Fermo e Lucia*, si trova a operare il cardinal Federigo intellettuale e scrittore, che da solo porta la «croce del genio» nel contesto della «corruttela delle lettere» del Seicento (il passo è stato poi espunto a partire dalla Ventisettana):

Federigo Borromeo visse in tempi di somma, universale ignoranza, e di falsa e volgare scienza ad un tratto, fra una brutalità selvaggia ed una pedanteria scolastica, in tempi nei quali l'ingegno che per darsi alle lettere, a qualunque studio di scienza morale, cominciava (ed è questa la sola via) ad informarsi di ciò che era creduto, insegnato, disputato, a porsi a livello della scienza corrente, si trovava ingolfato, confuso in un mare tempestoso di assiomi assurdi, di teorie sofistiche, di questioni alle quali mancava per prima cosa il punto logico, di dubbj frivoli e sciocchi come erano le certezze. Non v'è ingegno esente dal giogo delle opinioni universali, e già una parte di queste miserie diventava il fondamento della scienza degli uomini i più pensatori. Che se anche i più acuti, profondi fra essi, avessero veduta e de-

19 Cfr. Id., *Materiali estetici*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. V, t. 3: *Scritti letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, Milano, Mondadori, 1991, II [8]. L'espressione «croce del genio» torna nella lettera *Sul Romanticismo*, in un contesto non troppo differente rispetto a quello dei *Materiali estetici*: nella «scappata» sulla ragionevolezza o meno delle regole e sui loro partigiani, di cui Manzoni si scusa subito al paragrafo successivo (cfr. *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, in *Ibid.*, § 88). Per una semantizzazione del termine 'genio' all'inizio degli anni Venti si vedano le acute osservazioni relative al *Cinque Maggio* in Luca Badini Confalonieri, *Les régions de l'aigle. Poétique et poésie*, in Id., *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 1-114: 96-102.

testata tutta la falsità e la cognizione, di quel sapere, avessero potuto sostituirgli il vero, giungere al punto dove si trovano le idee e le formole potenti, solenni, perpetue; a chi avrebbero eglino parlato? E chi parla lungamente senza ascoltatori? Il genio è verecondo, delicato, e se è lecito così dire, permaloso: le beffe, il clamore, l'indifferenza lo contristano: egli si rinchiude in sè, e tace. O per dir meglio prima di parlare, prima di sentire in sè le alte cose da rivelarsi, egli ha bisogno di misurare l'intelligenza di quelli a cui saranno rivelate, di trovare un campo dove sia tosto raccolta la sementa delle idee ch'egli vorrebbe far germogliare. (II XI 20-39)

Ponendo tali questioni, Manzoni si sposta, per così dire, dalla posizione del curato, che apparentemente aveva condiviso nelle prime righe del capitolo, sottolineandola due volte con quell'«*anche noi*», a quella del cardinale, che diventa viepiù quasi un doppio dello scrittore.

I testi dei *Materiali* e del *Fermo* devono allora essere richiamati per illuminare questa pausa narrativa – sospesa sulla situazione emotiva di don Abbondio che non si sente compreso e riconosce in sé i tratti del capro espiatorio²⁰ («tutto casca addosso a me», § 19) – della luce drammatica dell'intellettuale isolato e deriso che molto esplicito spazio occupa anche nella *Lettre à M^r C**** attraverso la vicenda di Corneille.²¹ Sembra addirittura che l'autore voglia proiettare, ma rovesciandolo, l'atteggiamento vittimista di don Abbondio sulla solida figura di Federigo che rimane solo a «portare la croce del genio», acuendo ulteriormente la distanza fra i due e imponendo implicitamente una scelta a chi si trova di fronte ai loro esempi. L'attenzione è ora dunque concentrata sul ruolo dell'intellettuale; e il recupero dei testi che, in scorcio, si intravedono all'origine delle considerazioni con cui si apre il capitolo XXVI del romanzo induce allo-

20 La figura del capro espiatorio viene suggerita anche da un'immagine che ritroviamo nel già citato fascicolo II [8] dei *Materiali estetici*, nel quale l'intellettuale che tenti di far progredire i propri contemporanei nel campo delle scienze morali, oltre all'isolamento e agli sbeffeggi rischia la lapidazione, la medesima sorte di chi anticamente veniva riconosciuto come colpevole e pericoloso per il mantenimento dell'ordine nella società: «Si vede come i contemporanei hanno potuto perdonare ad un astronomo ad un naturalista ad un matematico (non sempre però) di averli spinti assai in là in queste dottrine, ma appena in fatto di scienze morali scorgono gli uomini un che li precorra di un gran tratto, e che gl'inviti a seguirlo, si danno a toglier pietre da ogni parte e a lapidarlo». Per la pratica della lapidazione e la figura del capro espiatorio rimando solo a René Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore*, a cura di Giuseppe Fornari, Milano, Adelphi, 1999.

21 Cfr. Alessandro Manzoni, *Lettre*, cit., §§ 119-137 e Id., *Materiali estetici*, cit., IV [2].

ra a credere che le espressioni «non avendo da contrastare che con le frasi»; «nè altro da temere che le critiche de' nostri lettori»; «con così poca fatica» non vadano lette unicamente come ironici attacchi a un luogo comune tipico dei detrattori delle lettere, ma che, anzi, siano da riconoscere come segni che enfatizzano il rimando a una sofferta assunzione di responsabilità che Manzoni condivide con una precisa cerchia di letterati: la militanza letteraria proietta anche sullo sfondo del romanzo gli anni del «crocchio supra-romantico della contrada del Morone»,²² vale a dire del «Conciliatore», con le esperienze dirette degli attacchi dei contemporanei, delle condanne, delle forti ricadute personali e sul piano della produzione artistica che li hanno contrassegnati. Nelle pieghe di un'affermazione apparentemente minimizzante, la fatica del letterato e le critiche dei fruitori accentuano allora tutto il loro peso e, insieme, la profondità della prospettiva su cui si apre il capitolo XXVI.

Manzoni, dunque, finge di ironizzare su di sé come autore e, invece, dalla difficoltà nell'articolare le parole, solo superficialmente analoga a quella di don Abbondio, la sua posizione scivola impercettibilmente verso quella del cardinale, dapprima sulla base della comune condizione di intellettuali isolati in un panorama a loro ostile; subito dopo, per innescare un ulteriore parallelismo:²³ pur provando «ripugnanza a proseguire», il narratore sceglie infatti di «tirare avanti con coraggio» (§ 1), perché, come Federigo, comprende che non deve «prender la sua debolezza per misura del dovere altrui» (§ 15). Se nel sistema di don Abbondio «il coraggio uno non se lo può dare» (XXV § 53), Manzoni qui lo prende invece a pre-

22 L'espressione, come è noto, è di Ermes Visconti, che nella lettera a Manzoni del 25 novembre 1819 così definiva il gruppo di intellettuali attivi all'interno del «Conciliatore» che trovavano in Manzoni stesso e negli incontri nella sua casa milanese un imprescindibile punto di riferimento catalizzatore e ispiratore (cfr. Alessandro Manzoni, *Carteggi letterari II*, a cura di Laura Diafani e Irene Gambacorti, introduzione di Gino Tellini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2016, vol. II.1, pp. 85-91:87). Una corposa raccolta di testimonianze e documenti relativi alla vita letteraria di quegli anni nella Milano risorgimentale si trova in Angelo Stella (a cura di), *Il crocchio supra-romantico della contrada del Morone. Il Conciliatore, le Cinque Giornate e oltre*, Milano, Casa del Manzoni, 2019. Per quanto riguarda, in particolare, la militanza letteraria di Manzoni e dei suoi amici, le tensioni con la censura e le intelligenti strategie per aggirarla si veda Isabella Becherucci, *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Venezia, Marsilio, 2020.

23 Nel commento a questo passo, Giovanni Titta Rosa ipotizza che «nella figura del Cardinale Manzoni abbia vagheggiato il meglio di sé stesso» nella misura in cui nel caso di Federigo «la vita era il paragone delle parole» (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Giovanni Titta Rosa, Milano, Ugo Mursia, 1963, p. 671, nota ai §§ 1-11).

stato proprio dall'esempio del cardinale,²⁴ non solo per continuare a inscenare il dialogo mettendo in campo «tanti bei precetti», ma soprattutto per proseguire sulla strada di un romanzo che, sia dal punto di vista linguistico, sia, naturalmente, dal punto di vista concettuale e contenutistico, va controcorrente rispetto alle istanze dei contemporanei, tanto che si aspetta «le critiche de' nostri lettori». E forse, allora, non è del tutto vero che Manzoni «trova un non so che di strano in questo mettere in campo, con così poca fatica, tanti bei precetti di fermezza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrificio illimitato di sé»: per chi ha riflettuto sull'isolamento del genio, sulla bassezza di un certo tipo di letterati, sulle conseguenze dell'invidia e della frenesia mimetica della moltitudine, anche fosse di poeti, non sarà più così strano impiegare le armi delle parole per presentare modelli elevati, non solo religiosi, ma anche poetici, per spingere la letteratura fin dove può accendere gli animi. Anzi, tutto questo rientra nei compiti dello scrittore, tanto che l'autore dei *Promessi sposi* lo aveva implicitamente assunto come proprio dovere già alcuni anni prima, sempre nei *Materiali estetici*, pensando solamente al ristretto circolo dei rapporti fra letterati: «Quando uno scrittore, cogli esempj dei grandi poeti, e colle considerazioni generali sull'animo umano mostra quello che la poesia può fare, illumina ed accende gli spiriti nati alla poesia e gli toglie dal volgare affatto».²⁵

Se già nei *Materiali estetici* si rende manifesto il coraggio dello scrittore che mette in discussione alcuni schemi consolidati e che, pochi anni dopo, audacemente si abbasserà dalla tragedia al romanzo, il credito di Manzoni rispetto a Federigo va però oltre: la vocazione, per così dire, di guida letteraria, di cui emergono i tratti negli appunti degli anni Dieci, si inserisce infatti in quella più radicale – che ad essa conferisce senso – della testimonianza del vero attraverso la letteratura. Una testimonianza che implica quella «fatica» definita «poca» da un Manzoni che ironicamente fa proprie le parole dei suoi ipotetici avversari, e che invece presuppone molte ricerche, assedi della verità, cura nella scelta delle parole. Una fatica sottolineata dall'espressione colloquiale «tiriamo avanti», straniante nel suo abbassamento del tono della trattazione proprio sul finale e arricchita da un «coraggio» che capiamo non essere più solo quello dell'intellettuale, se proviamo a leggerlo, ben oltre la semplice letteralità o il modo di dire, in continuità rispetto alla conclusione del capitolo XXV, dove «coraggio»

24 A sostegno del quale si apre l'ampio scenario della compagine dei martiri evocato dal cardinale stesso al termine del cap. XXV.

25 Alessandro Manzoni, *Materiali estetici*, cit., II [6].

occorre ben sei volte, nello spazio di metà pagina, negli «accenti ancor più gravi» del cardinale, nel punto di maggior tensione del suo dialogo con don Abbondio, dove si tratta di quel coraggio che consente di portare la testimonianza fino al martirio, ove necessario.²⁶

Convogliando su di sé i materiali provenienti da riflessioni inedite all'epoca del romanzo, la pausa nel dialogo fra il cardinale e don Abbondio conduce il lettore a spostarsi, nel giro di poche righe, dal lato del curato a quello del cardinale, dall'impaccio alla profonda meditazione, tanto che la scena guadagna in spazialità, si fa tridimensionale e così, a maggior ragione, può essere considerata una *mise en abyme*, che non solo ci mostra in scorcio l'autore che rappresenta sé stesso come scrivente, ma fa anche precipitare in un unico punto, proprio nel cuore della reprimenda del cardinale, istanze di cui si coglie tutta l'urgenza alla luce del contesto di PS XXVI e dei suoi possibili ipotesti teorici. Vengono infatti qui richiamate, da un lato, la necessità di mantenere alta la guardia sulla funzione morale dello scrittore e della scrittura, che nasce dall'attento vaglio di parole giuste, da un 'frugare' simile a quello che il cardinale esercita anche su di sé; dall'altra, e a corollario, l'urgenza di «contrastare [...] con le frasi», possibilmente in forma dialogica, scegliendo, come Federigo, una via che ha che fare con la giustizia perché preferisce il confronto dialettico allo scontro e che comprende l'impegno dello scrittore ad essere testimone.

La pausa riflessiva dell'autore, dunque, nella sua stretta relazione con l'*Introduzione*, mentre rispinge in avanti la scrittura, ne ri-legittima le ragioni, le motivazioni e gli scopi in seno al dovere della testimonianza, proiettandoli su tutto il romanzo, anche retrospettivamente: essa può essere considerata una *mise en abyme* del diuturno lavoro con le parole, della fatica – talvolta letteralmente eroica – dell'autore lungo tutta l'opera della presunta riscrittura. Poco dopo la metà del romanzo, dunque, al riavvio della storia inaugurato dalla conversione dell'innominato, Manzoni ribadisce di essere davanti ad un materiale già dato, di fronte al quale continua, come all'inizio, a porsi domande, elaborare giudizi, cercare forme espressive e strategie narrative che, non va dimenticato, devono sempre rispondere alla bellezza e alla moralità della scrittura prese come principio.

26 Non sarà inutile sottolineare che solo nella Quarantana compare il termine «coraggio» in strategica chiusura del primo paragrafo del capitolo XXVI, con una probabilmente intenzionale ripresa del capitolo precedente. Nella Ventisettana, infatti, dove pur si registra la fitta sequenza di occorrenze di «coraggio» alla fine del cap. XXV, l'autore, con il manoscritto davanti e la penna in mano, tira avanti «arditamente».

2. «Ometteremo il rimanente»

Una riflessione sulla fatica, ma soprattutto sulla moralità e sull'utilità della letteratura impone anche l'omissione degli scaffali delle «lettere amene» della biblioteca di don Ferrante, che viene presentata di lì a poco, nel capitolo XXVII, e che sembra doversi raccordare all'*incipit* del capitolo XXVI all'insegna dell'ironia contro i letterati.²⁷ La scelta reticente, tuttavia, potrebbe essere interpretata anche secondo una diversa intenzione:

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, anzi a temere di non aver già buscato il titolo di copiator servile per noi, e quello di seccatore da dividersi con l'anonimo sullodato, per averlo bonariamente seguito fin qui, in cosa estranea al racconto principale, e nella quale probabilmente non s'è tanto disteso, che per isfoggiar dottrina, e far vedere che non era indietro del suo secolo. Però, lasciando scritto quel che è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada.

Non è possibile in questa sede ripercorrere la vasta serie di interpretazioni della biblioteca di don Ferrante e dei significati che le sono stati attribuiti, né tutte le ragioni che la critica ha individuato a fondamento dell'eliminazione dello scaffale delle lettere amene, che vanno da motivi di ordine storico a questioni ideologiche.²⁸ A tali ben argomentate motivazio-

27 Da un punto di vista strettamente focalizzato sui rapporti fra anonimo e narratore, Illiano pone in relazione l'esordio del capitolo XXVI del romanzo e il commento del narratore a proposito della rassegna dei libri di don Ferrante: Antonio Illiano, *Principi e procedure dell'arte del narrare nei «Promessi sposi»*, «Italianistica», XIV, 1985, 3, pp. 407-417.

28 Ricorderemo almeno che Angelo Colombo la riconduce ad una svista cronologica di cui Manzoni si accorge dopo la stesura del *Fermo*: le poesie di Achillini e alcune opere del Ciampoli non erano state ancora pubblicate all'epoca dei fatti raccontati e dunque, per fedeltà alla verità storica, l'autore espungerebbe alcuni titoli non esitando a sopprimere addirittura l'intero passo (Angelo Colombo, *Claudio Achillini e la biblioteca di don Ferrante*, in Id., *I «riposi di Pindo»*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 207-219). Bonora, invece, riconosce nell'espunzione delle lettere amene la strategia architettonica dell'autore che fa in modo che la rassegna si apra e si chiuda «con le due più vane e inutili, le più meritevoli, in senso assoluto, di venir considerate pure oziosaggini: l'astrologia e la scienza cavalleresca» (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, introduzione e commento di Ettore Bonora, Torino, Loescher, 1972, p. 533, nota 430). Barberi Squarotti sottolinea la distanza che Manzoni pone fra sé e don Ferrante e ascrive l'e-

ni bisogna naturalmente aggiungere l'autoironia manzoniana che proprio nel capitolo XXVII si esercita in modo speciale e si eleva, per così dire, al quadrato: attraverso il carteggio fra Renzo e Agnese,²⁹ la figura di don Ferrante, le «baruffe» tra Lucia e donna Prassede passa, infatti, non solo una desacralizzazione, ma una ben dissimulata messa a tema delle responsabilità morali del letterato, rispetto alla quale il tipo di intellettuale incarnato da don Ferrante serve forse come depistaggio.³⁰

spunzione delle lettere amene alla scarsa efficacia che avrebbe avuto colpire quest'ultimo su un terreno estraneo all'impegno autentico che viene richiesto all'intellettuale, quello nella vita politica, nella storiografia, nelle scienze: cfr. Giorgio Barberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, Milano, Vita e Pensiero, 1984, pp. 151-152. Dell'argomento si è occupata anche Ilaria de Seta, *Tre modelli culturali: le biblioteche dei «Promessi sposi»*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferri, Ester Pietrobon, Roma, Adì editore, 2016, http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776 [data ultima consultazione 11/11/2020]. Sulla solo apparente clemenza dell'omissione delle lettere amene nel passaggio dal *Fermo* alle versioni successive si veda Alessandro Martini, *Don Ferrante e don Chisciotte: incontri e scontri di due biblioteche*, «Versants», 2007, 53-54, pp. 131- 153: 143-144.

29 Sulla cui funzione narrativa si leggano Pino Fasano, *La comunicazione distorta*, in Id., *L'imbroglione romanzesco*, cit., pp. 22-35: 28-32 e naturalmente Ezio Raimondi, *Ironia polifonica*, in Id., *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 2004 (1990), pp. 45-80: 64-66.

30 Per i meccanismi dell'ironia in atto nel carteggio fra Renzo e Agnese si vedano le riflessioni di Pierantonio Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, cit., cap. IV. Per la creazione di una *mise en abyme* dell'autore e del suo fare poetico attraverso la figura di don Ferrante si legga Paolo Gervasi, *Lo spazio della biblioteca. I libri di don Ferrante come archeologia del sapere*, in Barbara Vinken, Angela Oster, Francesca Broggi (Hrg), *Manzonis Europa – Europas Manzoni. L'Europa di Manzoni – Il Manzoni dell'Europa*, München, Herbert Utz, 2017, pp. 143-187, al quale rimando anche per l'«effetto escheriano» che scaturirebbe nel momento in cui appare chiara l' analogia di relazione fra il narratore e il manoscritto, da una parte, e Manzoni e il *Fermo* e *Lucia*, dall'altra (sul rapporto fra narratore, manoscritto, e anonimo in un orizzonte escheriano si legga Matteo Sarni, *Lo spettatore in cornice*, in Id., *Il segno e la cornice*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 57-98). Prendendo le mosse dalle analisi retoriche di Nencioni (*Conversioni dei «Promessi sposi»*, cit. e *La libreria di don Ferrante* in Id., *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, il Mulino, 1993, VI.13), che dimostrano come la retorica del Seicento sia utilizzata e posta in scacco dall'interno, attraverso l'ironia, Gervasi così sintetizza le sorti della biblioteca di don Ferrante: «L'applicazione di questa tecnica [quella del disattivare la retorica, descritta da Nencioni] fa sì che, nel corso delle diverse stesure, la descrizione della biblioteca di don

Prima di focalizzare l'attenzione sullo scaffale eliminato, sarà allora utile indagare cosa Manzoni dice di sé stesso tra le pieghe dell'evidente denuncia della cultura libresca e sterile del Seicento. Si dovranno porre in rilievo dei particolari, tessere minute poste nel testo con strategica discrezione, come quella che rappresenta «chiomati come due re de' Franchi della prima razza» i bravi che intimano al console il silenzio sulla notte degli imbrogli nel corso del capitolo VIII (§ 66). Consideriamo i dialoghi fra donna Prassede e Lucia, che Manzoni tratteggia come «baruffe» che «avevan sempre a un di presso lo stesso principio, mezzo e fine» e che lasciavano nell'animo di Lucia «un ribollimento, una sollevazione di pensieri e d'affetti tale, che ci voleva molto tempo e molta fatica per tornare a quella qualunque calma di prima» (XXVII § 36). Come nel richiamo ai re dei Franchi Manzoni introduce un cammeo dell'*Adelchi*, dichiarandone al contempo superata l'epicità³¹ e mettendo in discussione la propria produzione tragica, così, in questo passo, con una maggior compenetrazione di piani di fronte alla quale il lettore è necessitato a fermarsi e a riflettere, egli rinvia alla critica sulla natura e sugli effetti del teatro, cui tanti sforzi egli aveva dedicato negli anni della stesura del *Conte di Carmagnola*. Con un ammicco a Goldoni e in una posa che, ancora una volta, è solo apparentemente sorridente, Manzoni definisce «baruffe» quei confronti in cui Lucia difende il buon nome di Renzo dagli attacchi di donna Prassede, e così proietta i dialoghi fra le due donne entro il dominio del genere commedia,³² accentuando i tratti dissacranti di tutto quanto vien detto della facoltosa benefattrice. Tuttavia, uno sguardo alle stesure precedenti e la parentesi che precisa lo svolgersi delle «baruffe» obbligano a una «ferma-

Ferrante vada nella direzione di una satira meno acre, attenuata, che ritrae non più il profilo smaccatamente grottesco di uno pseudointellettuale, ma quello credibile dell'intellettuale medio, in qualche modo esemplare, che inevitabilmente riguarda anche il narratore e i suoi contemporanei» (p. 158). Ma non si dimentichi la riflessione di Nencioni, *Conversioni dei «Promessi sposi»*, cit., p. 21: al nuovo don Ferrante dei *Promessi sposi*, «manovrato a doppio filo, dall'Anonimo e dall'autore, [...] il lettore può dare tutti i volti e tutti i significati, fuorché quello letterale».

31 L'illuminante proposta interpretativa è di Francesco de Cristofaro e Marco Viscardi nelle note di commento ad Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, edizione diretta da Francesco de Cristofaro, Milano, Bur, 2015, p. 298.

32 Anche se non si deve dimenticare che, in realtà, il termine «baruffa» indica una contesa anche molto aspra, di parole come di gesti: «Zuffa confusa di persone che litigano e vengono alle mani; per estens., litigio più o meno violento, anche di sole parole» (*Vocabolario Treccani* on line, <https://www.treccani.it/vocabolario/baruffa/>, ultima consultazione 01/04/2021). Cfr. nota 34.

gina):³³ nel *Fermo e Lucia* i confronti fra Lucia e donna Prassede si chiudono sulla soddisfazione di quest'ultima per aver «acconciato un po' il cuore di quella giovane» (III ix 56), senza riferimenti alle «baruffe», né alla loro struttura secondo «principio», «mezzo» e «fine»; nella Ventisettana una più sintetica presentazione dei medesimi dialoghi precipita nel termine «batoste», seguito dalla parentesi «(che avevano sempre a un dipresso lo stesso principio, mezzo e fine)» (XXVII 36) e poi sostituito, nella Quarantana, con «baruffe», lasciando inalterati parentesi e contesto. Se il termine «baruffe», nonostante il significato letterale, crea un orizzonte d'attesa da commedia goldoniana, le «batoste» da cui derivano rimandano senza dubbio a risse di parole quasi violente, drammatiche, come lascia intendere, alla voce «batosta», il primo riferimento offerto dal *Vocabolario della Crusca*, che rimanda alla *Vita di s. Antonio* e alle «batoste del santo con il demonio».³⁴ Ad un contesto più vicino alla tragedia che non alla commedia rinvia anche la parentesi, rievocando una celebre definizione aristotelica: «è stato da noi convenuto che la tragedia è imitazione di un'azione compiuta e costituente un tutto che abbia una certa grandezza, giacché può esserci anche un tutto che non ha nessuna grandezza. Ma il tutto è ciò che ha principio, mezzo e fine».³⁵ La definizione potrebbe naturalmente valere anche per altri generi letterari, tuttavia il dettato aristotelico che ci è pervenuto la correla in modo esplicito alla sola tragedia, chiamata a strutturarsi secondo l'azione che imita, ed è dunque ad essa che la memoria del lettore inevitabilmente corre. Dalla dissimulazione di una parentesi e attraverso l'accostamento con il dominio della baruffa, che alla trage-

33 Nel ritmo a «corserelle e a fermatine» del dialogo fra Agnese e Perpetua del capitolo VIII ancora de Cristofaro e Viscardi intravedono una *mise en abyme* della narrazione stessa (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, edizione diretta da Francesco de Cristofaro, cit., p. 292, nota 10).

34 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 3 edizione, 1691, vol. 2, pp. 204-205. Non sarà inutile segnalare che la definizione del termine entra nel vocabolario a partire dalla terza edizione, mentre nelle due precedenti rimandava al termine «baratta» con tanto di rinvio ad un altro celebre scontro con l'elemento demoniaco, quello di Virgilio con i diavoli di Malebolge in *Inf XXI*, 62-63: «Non temer tu, ch'io ho le cose conte, / Perchè altra volta fui a tal baratta» (*Crusca*, 1 edizione, 1612, p. 109 e 2 edizione, 1623, p. 108). Il tenore delle batoste, poi baruffe, dunque, non è in realtà quello della commedia, come dimostrano anche la descrizione dello stato d'animo in cui lasciano Lucia e l'inserimento, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla Ventisettana – e poi alla Quarantana –, dei termini (aristotelici) «pietà» e «terrore», che descrivono le reazioni di Renzo alla lettura delle missive inviategli da Agnese («Dopo l'espressioni più forti che si possano immaginare di pietà e di terrore per i casi di Lucia», XXVII 27).

35 Aristotele, *Poetica*, 1450b 25.

dia sovrappone la commedia, Manzoni sembra ribadire la propria presa di distanza nei confronti di un genere letterario che ha frequentato e poi superato perché ancora insoddisfacente dal punto di vista della verisimiglianza e pericoloso per quel suo provocare «ribollimenti» e «sollevazioni di pensieri e d'affetti» nel cuore del fruitore, come fanno i colloqui fra Lucia e donna Prassede.³⁶ Mi pare allora che i confronti fra le due donne, come il richiamo ai chiomati re dei Franchi, debbano essere compresi nella fitta rete di segnavia della struttura autoironica che attraversa il romanzo acutamente indagata nella sua natura da Pierantonio Frare³⁷ e, pertanto, possano assumere significato anche all'interno della strategia di *mise en abyme* che trova i suoi centri nell'*Introduzione* e nell'*incipit* del capitolo XXVI e i suoi richiami, per così dire, periferici, in queste rapide ma significative pennellate sul passato dell'autore stesso e sulle opere altre rispetto al romanzo, pennellate che restano volutamente in secondo piano, in questo capitolo, per la solida presenza scenica del personaggio di don Ferrante, reso troppo facilmente riconducibile – tanto da destare qualche sospetto – alla polemica contro il vacuo sapere del Seicento.

Nel contesto di tale strategia, la soppressione dello scaffale delle lettere amene dalla quale avevamo preso le mosse sembra costituire uno dei tanti segnali dell'autoironia manzoniana, che elimina dal racconto quel genere di *monumenta* che più si avvicinano, almeno di diritto, alla produzione dell'autore. Ed è questa una delle interpretazioni più accreditate dalla critica.³⁸ Eppure, anche nell'autoironia, ancora una volta è insita la preoccupazione morale dello scrittore che, nel levarle, di fatto richiama l'attenzione su quelle amenità, non senza l'implicito rinvio alle riflessioni sulla funzione delle lettere, già consegnate alla poi ugualmente soppressa *Digressione* che apre il II tomo del *Fermo e Lucia*:

Se le lettere dovessero aver per fine di divertire quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ul-

36 Ricordiamo che nella *Traccia del Discorso sulla moralità delle opere drammatiche* Manzoni esclude dalla rappresentazione le passioni che suscitano simpatia (e dunque sollevazione di affetti), accogliendo invece quelle che provocano una riflessione sentita (cfr. Alessandro Manzoni, *Scritti letterari*, cit., p. 57). Si rilegga per questo anche la parte conclusiva della *Lette* che riguarda gli effetti della tragedia sull'animo dello spettatore e le scelte cui il poeta è chiamato per produrre con la sua opera un effetto morale (Alessandro Manzoni, *Lette*, cit., §§ 294-295).

37 Pierantonio Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, cit., cap. IV.

38 Si veda ad esempio il commento di Girardi *ad locum* in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Enzo Noè Girardi, Torino, Petrini, 1974.

tima delle professioni. E vi confesso che troverei qualche cosa di più ragionevole, di più umano, e di più degno nelle occupazioni di un montambanco che in una fiera trattiene con sue storie una folla di contadini: costui almeno può aver fatti passare qualche momenti gaj a quelli che vivono di stenti e di malinconie; ed è qualche cosa. (II I 21)

L'enfasi sulle espunte lettere amene aumenta con il commento del narratore, il quale, interrompendo il catalogo, rinvia (consapevolmente?) la memoria del lettore ad uno dei luoghi di maggior tensione della Sacra Scrittura. Il narratore, infatti, dice di non voler proseguire nell'enumerazione delle opere, ma di voler comunque «lasciare scritto quel che è scritto per non perder la *sua* fatica»: impossibile non sentire l'eco del «quod scripsi scripsi» di Ponzio Pilato, che fortemente stride nel contesto, soprattutto per l'aggiunta della fatica addotta come motivazione.³⁹ Posta la profonda conoscenza che Manzoni aveva della Scrittura ed escludendo che ne faccia oggetto di ironia (ironico, se mai, è il riferimento alla fatica, come in altri luoghi del romanzo⁴⁰), il lettore – anche qui obbligato a fermarsi, sia per l'intromissione della voce autoriale sia per l'inaspettata eco biblica – si deve interrogare sul significato di tale precisazione. Poggi Salani riconosce in questo passo «il modo manzoniano di guardare [...] 'bonariamente' al già fatto, nelle alternative del possibile, nel gioco delle scelte, nella schermaglia delle responsabilità: il 'pezzo', col suo sapore e con la sfida di una scrittura a senso duplice – quello che si dice e quello che si fa intendere – [...] gli piaceva».⁴¹ L'osservazione è certamente vera e profonda nella sua capacità di guardare al narratore posto di fronte alla scelta di quale possibile condurre a realizzazione e quale collocare in secondo piano, ma forse la decisione di non cancellare il già scritto può essere interpretata anche altrimenti. Sul piano del detto, il modello di letterato in-

39 L'ombra di Pilato, come è noto, compare in modo più evidente già nell'*Introduzione*, nel punto in cui il narratore dichiara di aver pensato di chiudere lo scartafaccio e di lavarsene le mani (§ 10) e al capitolo III, nella reazione di Azzecca-garbugli al nome di don Rodrigo pronunciato da Renzo (§ 38). Cfr. anche Frare, «*Me ne lavo le mani*», cit.: vincendo la tentazione del disimpegno rispetto al manoscritto, Manzoni evita proprio l'atteggiamento di Pilato.

40 Fatica che quando è riferita all'atto della scrittura è impiegata perlopiù in senso o in un contesto ironico: l'«eroica fatica» della trascrizione (*Introduzione* 8); la «molta fatica» di spiegare gli effetti sul pubblico della fondazione della Biblioteca Ambrosiana (XXII 31); la «così poca fatica» di elencare bei precetti del cap. XXVI 1.

41 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. 1840*, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013, p. 833.

carnato da don Ferrante è senza dubbio posto in scacco attraverso tutto quel che riguarda i volumi della biblioteca di cui si è faticosamente data notizia (una fatica che vale davvero la pena di non perdere?). Le «lettere amene» restano invece sul piano di quello che viene lasciato intendere, e allora sembrano aprirsi due opzioni: o, analogamente a quanto il narratore commenta per la morte di donna Prassede, quando si è registrato che esse sono presenti in una siffatta biblioteca si è detto tutto e non vale la pena faticare oltre; oppure l'ellissi provoca il lettore alla meditazione sulla loro legittimità, sulla natura del piacere che suscitano e su quali amenità possono essere ragionevolmente ascritte al loro dominio. Meditazioni intraprese dall'autore stesso negli abbozzi dei *Materiali estetici* e nella *Traccia sulla moralità delle opere tragiche*⁴² e che, se non conseguono una forma organica negli appunti teorici, né tantomeno una collocazione editoriale unitaria, trovano forse nel romanzo, dove lo scaffale è soppresso insieme alle motivazioni della sua soppressione, l'occasione per riproporsi al lettore: l'ellissi potrebbe addirittura tradire un forse non del tutto consapevole desiderio dell'autore di distinguere, nel *corpus* delle lettere amene in generale, quelle davvero degne di questo nome, e preservarle dal giudizio e dalla dispersione provocati dall'ironia.

Dalla pausa dell'esordio del cap. XXVI, nella quale il lettore ritrova il narratore nell'attitudine di partenza, alle spie disseminate, più o meno discretamente, nella scelta accurata del lessico, nelle citazioni, nella calcolata misura delle ripetizioni, nei rimandi agli scritti teorici inediti e alla propria concreta militanza letteraria, troviamo un Manzoni che non solo è autoironico, ma è così amante della verità al punto che, mentre ammette le proprie debolezze e fatiche, richiama al cuore gli spiriti e «gli comanda che regga» (PS XVII 16) di fronte al dovere di rispondere al vero attraverso l'atto della scrittura, che sia storica, morale o letteraria (cioè storica e morale insieme). Un'impresa di fronte alla quale «il coraggio uno non se lo può dare», ma lo può chiedere, e fors'anche ottenere.

42 In particolare, è in *Materiali estetici*, cit., II [10] che Manzoni auspica la collocazione della letteratura fra le scienze morali.