

## L'osteria della retorica

Tra le figure retoriche l'ellissi invita istituzionalmente a un'integrazione ermeneutica, a uno scandaglio complementare sui margini d'ombra e di silenzio di un enunciato o di un testo, poiché consiste in un procedimento espressivo di soppressione e condensazione, in un «retranchement», come si legge nel lemma omonimo dell'*Encyclopédie*, che «abrège le discours et le rend plus vif et plus soutenu» senza produrre, tuttavia, «ni équivoque ni obscurité». E qui, di rincalzo, contro la «peine de deviner ce qu'on veut dire» e il rischio de «se méprendre», il razionalismo settecentesco aveva provveduto anche a spiegare che «dans une phrase elliptique, les mots exprimés doivent réveiller l'idée de ceux qui sont sout-entendus, afin que l'esprit puisse par analogie faire la construction de toute la phrase, et appercevoir les divers rapports que les mots ont entr'eux». Ma un secolo prima, nell'universo mutevole dell'ingegno barocco, il paradigma stilistico del troncamento era stato associato al carattere oracolare della scrittura laconica, della «significazione coperta e pellegrina», con il presupposto concomitante di un conflitto, quasi di un violenza intrinseca alla natura ludica della parola. Così attraverso un'iperbole di fondo riflessivamente severo Torquato Accetto, l'autore enigmatico e paradossale della *Dissimulazione onesta*, aveva descritto la propria ricerca di «dir in poche parole molte cose», ossia la poetica della brevità e dell'ellissi, come un'operazione chirurgica che apriva nel corpo della pagina «ferite» e «cicatrici» cavandone fuori un'essenzialità «quasi esangue». Se «scrivere della dissimulazione» richiedeva di «dissimulare», di «proceder manifesto e nascosto» negli «abissi del cuore», il travaglio che si traduceva in un libro disseminato via via di cancellature segrete assimilava la forza dell'«emendare» a

quella del «distruggere». Non era più il canone classico del levare, l'arte della litote ordinata e composta.

Non stupisce più di tanto, proprio per la sua intertextualità secentesca, immaginaria o reale, che anche il narratore dei *Promessi Sposi* suggerisca un'immagine analoga di distruzione allorché dopo il passaggio dei lanzichenecchi don Abbondio e Perpetua ridiscendono in paese fra «vigire spogliate», «cancelli portati via», «usci sfondati, impannate lacere, paglia, cenci, rottami d'ogni sorte» e ritrovano, entrando in casa, lo stesso spettacolo di «avanzi e frammenti», «piume e penne delle galline di Perpetua, pezzi di biancheria, fogli de' calendari di don Abbondio, cocci di pentole e di piatti», «tizzi e tizzoni spenti, i quali mostravano di essere stati, un bracciolo di seggiola, un piede di tavola, uno sportello d'armadio, una panca di letto, una dogia»: senza parlare infine delle «figuracce» di preti «scarabocchiat» sui muri dai «guastatori» in festa, con tratti «orribili e ridicoli» di un grottesco tanto goffo quanto minaccioso. Nel suo catalogo di guasti e oggetti in frantumi la voce narrativa si rifà all'ottica e alla dinamica emozionale dei personaggi, ma nel momento in cui l'occhio di questi ultimi si posa sui resti carbonizzati del falò, dentro la cucina a soqqadro, essa ne anticipa l'ispezione enumerativa con una professi che appartiene soltanto al suo universo letterario, affiancando alla mimesi del reale il modello semiologico della retorica e annunciando, fra l'impassibile e il beffardo, che «solo nel focolare si potevan vedere i segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme, come molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo». È una similitudine a sorpresa che si può anche rovesciare, ed ecco allora l'ellissi che diventa a sua volta una sorta di saccheggio, un incendio ridotto in cenere, un impulso distruttivo, una tensione dell'intelligenza lacerata o discorde, a colloquio con se stessa o con l'enigma quotidiano dell'altro. Del resto, anche *Blanc* chot scorge oggi nella dissimulazione un «effet de désaire».

Che lo scrittore manzoniano conosca bene la tensione esplicitamente contrastiva della sintesi ellittica, si deduce esplicitamente dalla lettura che la prima *Storia della Colonna infame* propone nei confronti del Ripamonti, di nuovo,

que, in un contesto barocco, per dimostrare che rispetto al caso tragico degli «untori» egli palesa «più chiaramente il suo pensiero» là «dove protesta di non volerlo dire», stretto com'è dalla «angustia» di chi «sente con forza il disgusto del falso volgarmente creduto e il desiderio di mettere fuori la verità ch'egli vede, ma nello stesso tempo ode già anticipatamente le grida che quella verità annunziata solleverebbe contro di lui». Per questo, continua l'accorto e penetrante interprete moderno, il canonico milanese «costringe, sofferma, ma pure inchiude entro una parola le riflessioni» della sua coscienza e può così affidare a un semplice «ciononostante», nella frase «gli untori furono puniti ciononostante», tutta una serie di «idee sottintese», sino a quella, che spetta al moralista di un'età «più scienzata», della straordinaria tristezza di un «secolo il quale riduceva l'uomo che sapeva pensare e scrivere, ad un tal genere di concisione». Definito esattamente nel suo doppio carattere del «sottinteso» e dell'abbreviatura, del compendio «entro una parola», il laconismo si correla secondo l'ermeneutica della *Colonna Infame* alla prassi, per usare la terminologia e l'assiomatica di Leo Strauss, dello scrivere tra le righe, la sua astuzia deriva dal pathos del vero soffocato, costretto al silenzio o allo scorcio indiretto dalla «prepotenza d'una opinione comune». Si comprende come non vi abbia luogo l'ironia che governa invece l'intervento allusivo di colui che racconta nella scena visibile del romanzo, dove l'oggettivazione della figura ellittica genera un nuovo processo di reticenza e di coinvolgimento divertito e malizioso, mentre l'ironologia del «saccheggio» si scontra con la silhouette dell'«uomo di garbo», alle cui spalle s'insinua quella opposta del «guastatore». E alla fine la comparazione ironica si trasferisce dal personaggio al suo inventore, ai segni vitali della sua officina romanzesca, perché non appare dubbio che quel «garbo» coincida con la «rettorica discreta, fine, di buon gusto» rivendicata dallo scrittore dell'Introduzione a fronte dello «stile» del «buon secentista», il quale, come si sa, nella sua smania «d'excitar meraviglia, o di far pensare», fra «grandine di concetti» e «periodi sgangherati», viene «accozzando, con un'abilità mirabile, le qualità più opposte» e

«trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo». Ma quanto più l'ironia si confronta con se stessa, tanto più si riproduce anche nelle sue figure un'aggressività segreta. Non per nulla il senso combinatorio di «accozzare» rimanda ancora al suo interno e contrario cozzare. Allo stesso modo la discrezione deve fare i conti, distinguendo, con l'anarchia e l'eccesso, l'accumulo e il guasto.

Il teorico dell'arabesco e della buffoneria trascendentalista, Federico Schlegel, pensava che quando in un testo, drammatico o narrativo, un oggetto si ripresenta più volte, il suo ritorno simmetrico forma una rima, una rima, egli diceva, shakespeariana. Accettando un'indicazione del genere si potrebbe allora vedere nel «focolare» devastato di don Abbondio una replica per assonanza al «focolare» della «setta» grama di Tonio e soprattutto a quello dell'osteria della luna piena, tanto più se si osserva, in aggiunta, che nel secondo fanno riscontro al disegno aleatorio dei «tizzi e tizzoni spenti», «cenere e carboni», le «figure» meccaniche ma diplomatiche che l'oste «faceva e disfaceva nella cenere con le molle», come «istoriando» la superficie soffice e densa «sotto la cappa del cammino». E poiché ciò a cui si voleva arrivare, dopo l'accertamento provvisorio del saccheggio nel registro supplementare dell'artificio narrativo, era proprio l'osteria milanese, non resta intanto che prendervi alloggio da lettori, per scrutarne debitamente di refero in refero le «idee sottintese», la concertazione, la polisemia figurativa. Va subito detto che nella storia di Renzo, nel suo cammino avventuroso attraverso il caos dell'esistenza, la locanda pubblica ha una parte non secondaria, prima al villaggio, quando si tratta di organizzare l'incursione notturna in casa del curato d'accordo con Tonio e il fratello, poi a Milano la sera dei tumulti, e da ultimo a Gorgonzola, durante la fuga verso l'Adda. Ma è anche evidente che quanto accade presso l'oste della luna piena rappresenta il punto culminante dell'incontro del montanaro con il mondo dello stufato, delle polpette e del vino allegro da dividere con i compagni di tavola e di gioco, la sua esperienza carnevalesca

dell'ebbrezza e della chiacchiera, la sua mascherata di onesto picaro lombardo nel luogo tradizionale del chiasso festoso e della trasgressione linguistica, a ridosso, per di più, di una piazza ancora immersa nei fumi di un'improvvisa ma sterile rivolta. In questo teatro di cui ignora l'ambigua malizia Renzo diventa davvero il «primo uomo» del romanzo.

E tuttavia l'interno che si offre al suo sguardo, nel momento in cui il sedicente Ambrogio Fusella spadaio gli fa strada e l'introduce in cucina, mette in opera soltanto l'attrezzatura essenziale di un pittresco stilizzato e mordente, con l'eleganza e l'umore di un'incisione a cui non sfugge nulla di un profilo e di un gesto: da «due lumi a mano, pendenti da due pertiche attaccate alla trave del palco», in «mezza luce», a «molta gente seduta, non però in ozio, su due panche, di qua e di là d'una tavola stretta e lunga», da «tovaglie e piatti», e sempre «a intervalli», a una sequenza di «carte voltate e rivoltate, dadi buttati e raccolti, fiaschi e bicchieri», in mezzo a un «correre», quasi ammiccante, di «berlinghe, reali e parpagiole». Nulla, a esempio, del manierismo comico e attrabile di un Garzoni, quello della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, il cui capitolo o discorso «Degli osti e bettolieri» ci ammannisce, per citare solo qualche scampolo della sua furia classificatoria, microscopie esasperate e spregiative come «una camera sbuccata ruinata e sostenata per forza di pontelli, ricetto di topi solamente», «un solaro nero come la caligine de' camini», «un lastricato di quadrelli mobili, che par che i spiriti l'abbian disfatto a posta», «tovaglie sporche di vino e di brodo», «bicchieri senza piede», «fondelli col verdetame alto tre dita», «scutelle nere», «sugamani stracciati come le tele de' ragni», «capezzali pieni di cimici», «coperte che san da tanto per ogni banda». Altrettanto assente, se si vuole far intervenire anche la tradizione meneghina, è il realismo basso-mimetico, certo più affabile e più sobrio, del settecentesco *Ritratt de tutt i Boeucc e Bettolin*, sia che attesti come «appena dent se ved miseri, / che fan perd el desideri / in quel loeugh anch de sta allegher: / mobil e mur hin la tucc negher: / onc e negher hin fina i tavol, / istess de la cappa del diavol», sia che informi, non appena comincia il servizio,

che «se ve porten quai mantin, / hin pien de macc, brut de  
 vin, / negher anc lor come on scorbatt; / pesch anch mo del  
 strasc di piatt; / i posad rusgen e poch bon; / part de stagh,  
 nell'osteria della luna piena non interessa il dettaglio natu-  
 ralistico, il gusto del colore in una materia anche sordida,  
 così come non vi ha corso la commedia promiscua della ves-  
 sualità, documentata invece tanto dal *Ritratt*, con il «bat-  
 lott/ che succed in sti cantin/ de omen vizios e de squaltrin/  
 che tegnen là alla sira in ozi/ per tirà gent al so negozi»,  
 quanto dalla *Piazza universale*, allorché il suo cronista en-  
 clopedico sgrana il rosario, opportunamente esorcizzato, di  
 «parole di mille ruffianesmi, motti di sfacciatissime corti-  
 giane, inviti di sciagurate meretrici, sporchezze di lingue  
 disoneste e vili». In questo modo l'unica donna della serata  
 è un'impeccabile ostessa, i lenzuoli risultano «di bucato» e  
 solo in chiusura, mentre Renzo ormai brillo cade in una  
 malinconia «svenevole» e «sguaiata», si intrecciano tra gli  
 «omacci» che gli fanno corona, le «domande sciocche e  
 grossolane», le «cerimonie canzonatorie», gli scherzi licen-  
 ziosi delle loro «lingue sciagurate», a un passo dal fantasma  
 rimosso di Lucia, come sottolinea, cordiale ma pungente, la  
 deprecazione narrativa di «troppo ci dispiacerebbe se quel  
 nome, per il quale anche noi sentiamo un po' d'affetto e di  
 riverenza, fosse stato strascinato per quelle bocacce». Ma  
 proprio mentre rinuncia all'aneddotica della trivialità san-  
 guigna e sembra come autocensurarsi, l'estro irridente, la  
 libertà picaresca della taverna irrompe nello spazio discor-  
 sivo di Renzo, accende la sua reattività percettiva comin-  
 ciando dal «ritratto» fulmineo dell'oste («una faccia pienot-  
 ta e lucente, con una barbetta, folta, rossiccia, e due oc-  
 chietti chiari e fissi»), alimenta la sua «eloquenza appassio-  
 nata e imbrogliata» di uomo offeso e pur fiducioso dopo le  
 prove oratorie in istrada. E la nuova esibizione mette per  
 l'appunto in moto, con il rincalzo di una dialogicità senten-  
 ziosamente popolare, l'osteria della retorica.

Ora si veda, in primo luogo, il commento di Renzo alla  
 facezia di uno dei giocatori: «To', è un poeta costui. Ce n'è  
 anche qui de' poeti: già ne nasce per tutto. N'ho una vena

anch'io, e qualche volta ne dico delle curiose ... ma quando  
 le cose vanno bene», e poi si consideri la postilla metanar-  
 rativa che viene subito dopo, quasi in climax. Essa termina  
 in prima persona, per così dire a volto scoperto,  
 addirittura in una digressione in miniatura, di un ragiona-  
 mento contratto nel laconismo multiplo del paradosso: «Per  
 capire questa baggianata del povero Renzo, bisogna sapere  
 che, presso il volgo di Milano e del contado ancora più,  
 poeta non significa già, come per tutti i galantuomini, un  
 sacro ingegno, un abitator di Pindo, un allievo delle Muse;  
 vuol dire un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' di-  
 scorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che  
 del ragionevole. Tanto quel guastamestieri del volgo è ardi-  
 to a manomettere le parole e a far dir loro le cose più lonta-  
 ne dal loro legittimo significato! Perché, vi domando io,  
 cosa ci ha che fare poeta con cervello balzano?». Chi deve  
 rispondere è dunque il lettore, sempre che accetti il codice e  
 la strategia di colui che parla. Così due attenti studiosi,  
 Gregory L. Lucente e Pier Massimo Forni, entrambi di area  
 accademica americana, si sono trovati oggi a discutere tra  
 loro se il senso della domanda non risieda in una presa di  
 distanza, mediata dall'ironia, non meno dall'opzione popo-  
 lare che da quella neoclassica o se il nesso con bizzarro non  
 costituisca la definizione giusta e conveniente di poeta, sia  
 pure, come controeplifica il Lucente, con un mandato sem-  
 pre parziale. In realtà, se si segue anche in questa circo-  
 stanza uno degli assiomi ermeneutici della prima *Colonna*  
*Inflame*, secondo cui «le persone d'ingegno interrogano per  
 lo più quando hanno una risposta già in pronto», non vi  
 possono essere dubbi sull'intenzione affermativa della frase  
 e del falso dilemma, del trucco retorico che la precede. Ri-  
 mane poi da comprendere il sottinteso, la parte nascosta  
 dell'assenso al detto idiomatologico di Renzo «vess on poetta»:   
 che insieme con la variante «vess on filosef» il *Vocabolario*  
*milanese-italiano* del Cherubini traduce, neanche a dirlo, in  
 «essere fantastico, singolare», «persona la quale o nel vestire  
 o nel parlare o nell'agire sembra dipartirsi dal comune e te-  
 ner alquanto di straccurato e lunatico».

L'istruttoria che qui diventa necessaria non può che

prendere l'avvio da un allegato di Ermes Visconti, poco importa se posteriore ai *Promessi Sposi*, dal momento che si lega alla stessa cultura e soprattutto ragiona intorno all'accezione eccentrica e dialettale di poeta. Scrive dunque l'attico compagno, il consulente ascoltato del Fermo e Lucia, al capo settimo, paragrafo quarto dell'Analisi di vari significati delle parole «poesia» e poetico: «"Teste da poeti", possono nominarsi gli Ateniesi, che sovente deliberavano con isventataggine intorno alle cose della repubblica, per quanto discussi; lasciandosi abbagliare da speciose promesse e persino da motti brillanti. Qui "teste de poeti" corrisponde in alcuna parte a quel vezzo di fraseggiare volgarissimo, per cui "poeta" vale "mezzo matto, strambo". Più favorevolmente, questa appellazione inchiude un misto di lode e biasimo; mobilità di fibra, per cui gli Ateniesi erano ingegnosi e volubili; risolutezza, ma capricciosa; senso pronto a qualunque bellezza di eloquenza, lepidezza e strepitoso brio; facilità a gustare con immaginazione coraggiosa, ma anche temeraria, le magnifiche promesse della speranza; fidarsi baldantemente per imprudenza ed eziandio per un chiaro sentimento della vigoria o destrezza del proprio ingegno e delle moltissime libertà, di cui abbandonavano». E conviene continuare ancora con il Visconti stralciando, fra i molti possibili, altri due frammenti della sua riflessione critica. Il primo appartiene al secondo dei *Saggi intorno ad alcuni questi concetti il bello* (capitolo sesto, paragrafo terzo): «Bella è la definizione dei metafisici e dei grammatici filosofi, che la metafora ed altri tropi non sono invenzioni degli scienziati, ma spontanee maniere di parlare familiarissime agli uomini rozzi ed ai popoli barbari. I contadini, le donnaiuole e selvaggi fanno mille metafore, metonimie, iperboli, senza riflettervi, né sognarsi di parlare figuratamente; non saprebbero spiegare in altro modo l'animo loro. Bella è questa definizione ideologica; massima se ponderiamo quali e quante conseguenze ne abbiano cavato i filosofi e gli eruditi. Servì al Vico e a molti altri ragionatori, per discorrere sull'essenza e sui primordi della poesia. Servì a penetrare nell'indole dell'umano linguaggio in generale, ed a studiare specialmente la natura di vari linguaggi antichissimi nel

mondo. Servì a determinare molte cose relative al carattere ed i pregi che aver deve l'eloquenza oratoria, per essere vera eloquenza, non fanciullesca ed inorpellata». Quanto al secondo, la sua fonte è l'Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile», al paragrafo quarto della parte prima: «L'altra denominazione viene applicata a quella proprietà dell'entusiasmo, che cerca oggetti non volgari ed energiche tinte; che segue l'impulso fantastico nell'inventare concetti, nel collegarli con un ordine dissimile da quello dei momenti riflessivi dell'intelletto e nell'esprimerli con un brio che nei momenti riflessivi dell'intelletto sarebbe esagerato ed oltre natura».

Che cosa si vuole di più? Se si combinano insieme i pezzetti del Visconti e si accostano alla didascalia saggistica in margine alla «baggianata» del personaggio, risulta già chiaro a sufficienza, una volta esperiti i riscontri essenziali, come anch'essa sotto le ambivalenze mimiche della dissimulazione, enuncia in compendio una teoria precisa dell'ingegno, che è l'«esprit» del barocco, («più dell'arguto e del singolare che del ragionevole») e della metafora («far dir loro le cose più lontane dal loro legittimo significato»), ponendovi a fondamento, dietro il teorema del «volgo arditto a manomettere le parole», la logica poetica del Vico, nell'interpretazione, si capisce, del gruppo romantico lombardo. La sua dominante, il suo principio unificatore, è in fondo il riconoscimento, il Visconti diceva la lode, dell'estro, dello spirito bizzarro, dell'inventività corposa, dell'audacia associativa, della parlata popolare, a Milano come nel contado. E si pensa subito, dalla parte della letteratura, alla trascrizione geniale del Porta. Vero è che dal ghiribizzo di Renzo sulla propria «vena» di poeta «quando le cose vanno bene», e il vino ha proprio questo effetto euforico, si può risalire poi sino al «me senti anch mi poetta, / e voo via, via via / col cervellontan di mia» del *Brindis de Meneghin all'ostaria* e agganziarvi nello stesso tempo, a modo di doppia cornice contestuale, una catena di altre proposizioni omologhe, fra cui, accanto al contiguo, «l'è per ti, per la toa tetta, / che anca mi foo de poetta», ecco «on poetta ballos e buseecon», «mi per mi, quand gh'hoo del scabbi, / sont allegher come on

matt», «Carlo Porta poeta Ambrosian... el gh'ha minga el coo balzan», «deventon per lee ver e real/ perfina i patan-da», «s'era in bolletta,/ malattia ch'è sempre stada in frega/ in chi se ciappa el spass de fà el poetta», e per finire, «quell l'è on omon de drizz! Quell l'è on poetta! Che idej bizzar ch'el gh'ha, che fantasia!». Alla luna piena si parla con questa stessa semantica, la schiettezza si mescola alla parodia, alla macchinazione dell'«omm buffon», tanto da trasferire il «cervello balzano» nel lessico negativo dell'«allievo del Muse» e insinuarvi di sbieco il suo equivalente polemico, che è «romantico», come si ricava poi dalla lettera-manifesto a Cesare d'Azeglio del settembre 1823, là dove segnala la possibilità di «sentire pronunziare l'epiteto "romantico" per qualificare una proposizione strana, un cervello bislacco, una causa spallata, che so io? una pretesa esorbitante, un mobile fuori sesto». A botta calda il Porta, facendo il verso ai «Classich», aveva scritto: «Te see on Romantegh beccamort!, ciccion!./ che non te voeu stà ai regol de Parnas/Arcad a l'arma!...». Così, in ultima analisi, con un'operazione dietro le quinte che immette il pensiero del Vico nel laboratorio di Meneghin, l'intermezzo esegetico di Renzo e del suo tutore letterario legittima una poetica della vitalità verbale e dell'acutezza dialogica, che è di fatto quella del romanzo e che si traduce nell'esperimento di rifarsi alla concretezza vivente, all'energia semantica del dialetto, di trasportarla nel parlato di una nuova letteratura, di una società alla ricerca del suo assetto unitario, anche a costo di dover travestire la propria ricchezza analogica e sottomettere la stravaganza, il piacere istintivo di manomettere le parole, alla disciplina di un'apparente centralizzazione linguistica. Ma resta la sfida, il proposito audace di una bivolalità segreta, che ha il suo emblema indiziario nella coppia dell'anonimo e del trascrittore, più che mai fedele all'origine milanese, al volto inconfondibile della «magia/ de moeuv, de messedà, come se voeur./ tutti i passion che gh'emm scorduu in del coeur».

Inutile dirlo, un episodio polifonico come quello dell'osteria in bisboccia offre un campo privilegiato per la disse-

minazione di modi proverbiali, dialettismi, sigle idiomatiche, e ciò accade sin dalle parole d'esordio dello «sconosciuto», cioè il «bargello travestito», l'agente provocatore, il cui «una mano lava l'altra, e tutt'e due lavano il viso» non fa altro che ricalcare «ona man lava l'oltra e tutt'è dò laven el mostacc», senza darne l'avviso che invece era presente nella versione originaria del *Fermo e Lucia* («Una mano lava l'altra, è un proverbio che l'avrete anche nel vostro paese...»). Basta poi passare a Renzo perché il reticolato s'infittisca rapidamente, a maglie più o meno spesse. Solo a scorrere la sezione che precede la «baggianata», e naturalmente con la guida insostituibile del Cherubini, si possono elencare infatti le equivalenze di «un po' di politica» e «politega» (ossia giudizio, destrezza) «star nel cotone» e «vess, dormì in bombas», «mettere in castello» e «tra' in castelli», «saccone» e «pajasc», «alla provvidenza» e «a la bonoeur de Dio», «vino sincero» e «vin sinzer», «ritto e in faccende», «in pè e in faccenda» (come «faccendole» e «faccendinne»), «bagnar le labbra» e «bagnà el becch», «ch'io canzoni» e « se mincion minga», «accomodato» e «consciaa», «schiacciata» e «car-senza», «di bucatò» e «nett de bugada», «mandò dietro» e «mandà adree», «faccia d'Ariano» e «faccia proibida», «me ne rallegro moltissimo» e «me rallegri tant», «comanda chi può, e ubbidisce chi vuole» e «comanda chi pò, ubbedissa chi deve», «furfantone» e «birbonon», «supponiamo» e «supponem el cas», «porterò una ragione» e «portà ona reson», «capaciterà» e «restà capazz», «questa è nuova» e «oh questa l'è propri noeuva», «metteremo a letto» e «mett in lecc», «danno la mano» e «dà la man», «carta, penna e calamajo» e «penna, carta e carimaa». Soltanto nel caso dell'«ho le spalle al muro», che l'oste dopo l'ammonimento dello «spadaio» pronuncia «tra sé», il corsivo mette sull'avviso che bisogna leggersi l'archetipo sottostante di «avegh i spall al mur», nel senso per l'appunto di «essere in porto, sicuro, fuori di periglio», mentre per il suo «sgraffignato» Renzo non va oltre il segnale retorico d'attenuazione di un «come si vuol dire», del tutto superfluo nei confronti degli sghignazzanti «compagnoni», delegando viceversa all'iniziativa di un lettore curioso e bilingue la facoltà d'intuire

che il tropo di «questo è fesso» ha come sua controfigura il sintagma milanese «sonà de crepp o de bus» che subito dopo dà luogo al secondo «sonà» specificato anche acusticamente in «crocchia». Quasi per scorrimento, per consonanza se non per complicità con la matrice elocutiva del personaggio, il fenomeno si ripete altresì nell'universo di discorso del narratore, sino a una sequenza tipica quale «vino e parole continuarono a andare, l'uno in giù e l'altro in su», che riprende e coniuga innegabilmente un proverbiale «giò vin e sù paroll». E in un modo o in un altro, come si vede, scattano insieme l'assimilazione verbale e l'ironia. Il riso dell'intelligenza si insinua negli spazi mobili delle voci che s'incrociano, tra le litoti e le arguzie che, nell'ordine monologico di una prosa moderna, adombrano ancora una realtà di «parole così eteroclitiche, così bisbetiche, così selvatiche, che l'alfabeto della lingua non ha i segni per indicare il suono». Sembra un giudizio, a proposito, si sa, dell'originale meneghino del «forno delle grucce», il «prestin di scanse»; ma può essere insieme un rimpianto con la consapevolezza di una perdita, sia pure necessaria: come l'abbandono del «paese nativo», che il secentista paragona al distacco dal «seno» materno. «Bisbetegh» poi, se si sta al Cherubini, vuol dire, fra l'altro, umorista, stravagante, fantastico.

A questo punto non sarà neppure inutile ricordare la premessa che nel «Conciliatore» del 18 luglio 1819 introduceva a una *Storia naturale degli sciocchi*, illustrando che cosa si dovesse intendere per umorismo e riflessione spiritosa in un «uomo d'ingegno». Poiché non manca a sua volta di acutezza, mette conto di riportarne una buona parte: «vi sono due specie di spirito; l'una mira a sorprendere aggravidamente coll'accozzamento impreveduto e piccante idee disparate; e questo è quello spirito che s'incontra con facilità, e piace ai più. L'altra, che trae partito dallo stesso accozzamento piacevole di idee apparentemente disparate, per dire in realtà cose vere, cose fortemente pensate, e le gatissime fra loro. La prima specie di spirito è, per così dire, elementare; la seconda è un progresso della ragione ...». E come non mettere a frutto una indicazione di tanta sagacia lungimiranza, dove l'ethos romantico non rinunzia alla

spregiudicatezza, alla razionalità illuministica? A guardar bene, anche il regista dell'osteria della luna piena, l'autore che manovra l'io che racconta e il suo garbo, la sua rettorica discreta, mira a questo «spirito» della ragione. Solo che, a fronte della dialogicità «elementare» dei personaggi, l'«accozzamento impreveduto e piccante» viene per lui a raddoppiarsi e si converte così in ironia, in ricognizione ellittica e sconcertante del vero, da meritare proprio l'appellativo di socratica. Certo, a Milano non arrivava Federico Schlegel, e tanto meno la sua fenomenologia del «Witz» romantico, insieme con la componente socratica della parodia poetizzata e dello humour, del capriccio grottesco. Ma forse poteva bastare il Monti delle *Lezioni d'Eloquenza*, quello che avrebbe insegnato qualcosa anche al Leopardi delle *Operette morali*, quando, dopo aver accomunato a Socrate il «castigatissimo» Parini, celebrava nel primo l'ironia o dissimulazione come «una figura a due facce, la quale significa il contrario di quello che suonano le parole», come «una spada che trafigge di fianco» e a «sangue freddo», e poneva in luce la «difficile semplicità» del suo «gusto attico». L'evidenza di un «linguaggio sì spontaneo, sì naturale, sì vicino al comune, che bisognava molta penetrazione per distinguere la differenza», «l'uso di certe graziose similitudini, tirate dalla vita civile e dagli oggetti più ovvii», e soprattutto l'arte del «filosofo sapientissimo» di mostrarsi prima «timido e ignorante» e poi «coraggioso e piccante e inesorabile». Il Socrate manzoniano era naturalmente qualcosa di più perché vi si aggiungeva l'inquietudine irriducibile della coscienza, l'acume della demistificazione ideologica e linguistica, come sta poi a provare una lettera al Cousin del 21 gennaio 1832, con il ruolo che attribuisce all'eroe di Platone di rappresentante del «sens commun, lui revendiquant les mots, qui sont sa propriété, et forçant les systèmes à renier la signification arbitraire qu'ils veulent lui donner», e con l'assenso al suo fascino dialettico «car la dialectique est énivrant, quand'elle est rigoureuse». Di qui anche, sorridente e domestica, l'immagine finale di «une belle cuiller d'argent près d'une écuelle de bon potage». Applicato al maestro dell'ironia dialettica, il «Witz» del lettore romantico sembra fatto ap-

IL SPAC  
ATTICO DEL  
TROPPO!

posta per una sensibilità che ha bisogno di agganciare l'arabesco al quotidiano, allo stesso modo in cui riconduce la singolarità fantastica, la stravaganza analogica, la fantasmagoria improvvisa alla misura fluttuante della vita comune, al «bon potage» di una lingua dove ogni uomo dà una voce al proprio destino. Tutto sta poi nel saperla ascoltare: magari tra i fumi e le traballanti conversazioni di una locanda lucidamente barocca.

Nel ragionare della cosiddetta «sottise» di Renzo non s'era preso in esame il motto di spirito del giocatore che l'aveva provocata, e occorre adesso riempire la lacuna. Ma prima di farlo vale la pena di spostare l'attenzione, ancora una volta, sul segmento narrativo del *Fermo e Lucia* che corrisponde al pezzo della «faccenda di finir le frasi» e all'attacco del capitolo quindicesimo, nella stesura finale, intorno al «momento di lucido intervallo» (che poi è anche il milanese «lucid intervall»), ma con una lunga similitudine, complementare a quella dell'«illuminazione», che accomuna lo stato confuso di Fermo alle angustie stilistiche di uno scrittore. L'unica differenza dipende dal «fiasco», a disposizione del primo: «... lo vuotò, alternando i sorsi con le parole, e ponendoselo a bocca ogni volta che l'idea la quale s'era presentata splendida e risoluta alla sua mente si oscurava e fuggiva tutto ad un tratto, o la frase per vestirla non voleva lasciarsi trovare; a quel modo che uno scrittore, nelle stesse angustie, ricorre alla scatola, piglia una presa in furia, la porta al naso, chiude la scatola, e ricomincia lo stesso giuoco. Pure, siccome allo scrittore inferocito nelle sue idee, vengono talvolta nel maggior calore della composizione certi lucidi intervalli, nei quali una voce interna dice a un tratto: — e se fossero minchionerie? — così anche il nostro poveretto, in mezzo a quella baldanza di pensieri, in quella crescente esuberanza di forze, sentiva da tempo che a quelle forze mancava un certo fondamento, e che appunto nel momento della più grande intenzione parevano pronte a cadere. Quel po' di senno che gl'era rimasto lo faceva accorgere che il più se n'era ito; a un di presso come l'ultimo lumicino rimasto acceso dopo una grande illuminazione fa intravedere gli altri spenti». Si può leggere il *Fermo e Lucia*

in tanti modi, così come si può ammirarne il vigore disordinato, l'impeto aggregativo, la tendenza irresistibile e quasi animosa alla digressione, all'intervento e al discorso analitico del moralista. Resta tuttavia vero, in ogni caso, che nei suoi cartoni vengono ancora allo scoperto le intenzioni, gli artifici, gli impulsi, le spinte originarie e qualche volta contraddittorie di una fantasia narrativa per così dire in prova, in cammino verso la propria identità, che può significare anche una autolimitazione. E qualcosa di simile sembra verificarsi per l'appunto nel passo soppresso dello scrittore alle prese con le parole, che, a parte l'interrogativo eccedente delle «minchionerie», proprio da «cervello balzano», istituendo un rapporto comico fra Renzo e un letterato implica a un tempo un legame più profondo tra la duplice funzione del narratore e il suo personaggio, quasi che l'ironia dell'uno si proietti a più livelli nella discorsività gnomica dell'altro, soprattutto quando si tratta dei dialoghi all'osteria, che sono infatti il referente immediato della comparazione. Torna alla mente, nel repertorio del grande romanzo settecentesco, la sfida del Diderot scatenato di *Jacques le Fataliste*: «... je vous défie de lire une scène de comédie, de tragédie, un seul dialogue, quelque bien qu'il soit fait, sans surprendre le mot de l'auteur dans la bouche de son personnage». In un senso forse più complesso, perché all'apparenza innocente, ciò vale anche per colui che si esibisce nello stanzone della luna piena, «in attitudine di predicatore», con le sue battute sul «poeta» e sui «signori» che vogliono mettere tutto per iscritto, interamente nuove, e anche questo è importante, rispetto al copione del *Fermo e Lucia*.

Ma veniamo al punto, cioè alla richiesta dell'oste fatta al suo nuovo cliente di dirgli «nome, cognome e patria» e alle proteste del «bravo giovine», tra un ricordo e uno sberleffo dinanzi al «foglio di messale» della grida, contro la mania e la prepotenza di «quelli che regolano il mondo» di «fare entrar per tutto carta, penna e calamaio», volendo di ogni cosa, come fa intendere il detto corrispondente in milanese, un conto esatto, una certificazione ufficiale. Renzo ha appena finito la sua tirata di galantuomo all'indirizzo della «penna» e dei suoi utenti, che uno dei giocatori lo inter-



rompe «ridendo» per esporgli quale sia la causa di un cimento popolare. «La ragione è questa», egli dice, e tante penne, tante penne, che mangian l'ocche, e si tucciano». E mentre tutti scoppiano a ridere, con l'eccezione del terlocutore principale il suo epifonema esclamativo è corde: che di fatto, una volta stabilita l'equazione di cervello bizzarro o singolare, s'identifica con un giudice critico, anche se d'istinto, sulla felicità dell'argutezza e le figure interne alla struttura dinamica del motto frizzo dal senso sdoppiato di penna alla metonimia del testo scritto e del suo produttore. Per dirla poi nel linguaggio tecnico della retorica barocca ricorrendo all'esatto ma scintillante Tesoro, il ragionamento «curioso» che piace subito a Renzo già allegro costituisce un entimema urbano, ossia cavillazione ingegnosa in materia civile, scherzevolente persuasiva, senza intera forma di sillogismo, fondata su una metafora. In termini più generali si tratta di una metafora, di un'operazione dell'intelletto che insegna alcuna cosa con maniera ingegnosa e in materia ridicola. Nessuno può tuttavia immaginare che lo scherzo della luna piena, così l'unisono con lo stile del concettismo, arrivi anche al «centrico e gioioso dell'anglosassone Sterne».

Eppure chi si dia a sfogliare con un occhio non spiritoso *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, nella versione francese del 1803, che spesso ne è un disinvoltato adattamento (a cominciare dai titoli interni), incontra al capitolo LXXXVI del tomo II corrispondente al capitolo XII del tomo IV nel testo inglese né più né meno che lo stesso gioco ellittico dell'oca. Muota soltanto il beneficiario, libro e l'ego divagante del narratore, dinanzi al proprio gioco moltiplicarsi ipotetico dei suoi volumi, due per ogni gioco di racconto: «Cependant, mes amis, ne nous désespérons pas. Pourvu que le ciel soutienne les papeeteries, je contribuerai pas peu à leur consommation. Quant aux papiers, la nature est bonne dans ce climat, et grâce à la providence, notre pays ne manque pas d'ocies». E dopo le penne

c'è posto anche per un «plus l'air d'un caprice ou d'une bizarrerie, que d'une chose raisonnable», al capitolo XXI del tomo I, che è il XIX dell'originale, stranamente analogo solo che si faccia il confronto, a «più dell'arguto e del singolare che del ragionevole». Ma il problema ora non è la conseguente possibilità generica di una derivazione intertextuale, anche se, come ha indicato con la sua sottile ed elegante sapienza letteraria Giovanni Macchia, la lettura di Sterne con i suoi tesori di osservazione, d'umorismo e di pietà va annessa alla trama metamorfica dei *Promessi Sposi*; e vi si può mettere in conto aggiuntivo, quando si accetti una filologia congetturale della memoria e delle sue metamorfosi stratificate, la suggestione di temi quali «tout n'est chez nous que désordre, confusion, embarras», «quand je réfléchis sur l'homme, frère, et que j'examine ce côté sombre où la vie humaine se peint dans des nuages de trouble et d'affliction; quand je considère combien de fois nous mangeons du pain de douleur, que nous sommes nés pour la peine, et que les tourmens sont une des principales portions de notre héritage...», «les afflictions, comme on sait, nous sont envoyées pour notre bien, et celle-ci peut-être n'avoit encore produit aucun bien à la famille, et le ciel la reservoit pour d'autres temps et pour d'autres circonstances», «nous vivons au milieu des mystères et des énigmes. Les choses les plus ordinaires qui se présentent à nos sens, ont toujours un aspect sombre où se perd l'oeil le plus pénétrant. Heureux! si nous saisissons le côté agréable, c'en est assez», accanto a quelli della «lanterne magique», dell'«imperfection des mots», della «combinaison de tout ce qu'il y a de bizarre et de grotesque dans la nature», della «juste balance entre la sagesse et la folie», dell'«histoire si originale, si cervantique», dell'«amas bizarre de faits et d'idées sans liaison», del «livre» che diviene «la chose du monde la plus folle, la plus bizarre, la plus inconséquente, la plus absurde...». Inutile insistere in questo esercizio comparativo, tanto più quando sia chiaro che non equivale a una ricerca delle fonti. A maggior ragione ciò che importa nella facezia del «poeta» della luna piena non è la genealogia ma l'affinità fattuale, la vena comune dello «humour», consta-

La penna  
divolante  
della oca

Stevens  
Trad. fr.  
1903

rompe «ridendo» per esporgli quale sia la causa di un fatto del genere, alla maniera di un epigramma spiritoso e vivacemente popolare. «La ragione è questa,» egli dice, «che que' signori sono loro che mangian l'ocche, e si trovano li tante penne, tante penne, che qualcosa bisogna che ne facciano». E mentre tutti scoppiano a ridere, con l'eccezione del compagno che sta perdendo, ecco così da parte dell'interlocutore principale il suo epifonema esclamativo e concorde: che di fatto, una volta stabilita l'equazione di poeta e cervello bizzarro o singolare, s'identifica con un giudizio critico, anche se d'istinto, sulla felicità dell'argutezza e delle figure interne alla struttura dinamica del motto frizzante, dal senso sdoppiato di penna alla metonimia del testo scritto e del suo produttore. Per dirla poi nel linguaggio tecnico delle retorica barocca ricorrendo all'esatto ma scintillante Tesoro, il ragionamento «curioso» che piace subito a un Renzo già allegro costituisce un entimema urbano, ossia una cavillazione ingegnosa in materia civile, scherzosamente persuasiva, senza intera forma di sillogismo, fondata sopra una metafora. In termini più generali si tratta di una faccia, di un'operazione dell'intelletto che insegna alcuna cosa con maniera ingegnosa e in materia ridicola. Nessuno può tuttavia immaginare che lo scherzo della luna piena, così all'unisono con lo stile del concettismo, arrivi anche al «witz» eccentrico e gioioso dell'anglosassone Sterne.

Eppure chi si dia a sfogliare con un occhio non sprovveduto *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, nella versione francese del 1803, che spesso ne è un disinvolto adattamento (a cominciare dai titoli interni), incontra al capitolo LXXVI del tomo II corrispondente al capitolo XII del volume IV nel testo inglese né più né meno che lo stesso gioco ellittico dell'oca. Muta soltanto il beneficiario, che qui è l'ego divagante del narratore, dinanzi al proprio libro e al moltiplicarsi ipotetico dei suoi volumi, due per ogni giornata di racconto: «Cependant, mes amis, ne nous désespérons pas. Pourvu que le ciel soutienne les paperateries, je ne contribuerai pas peu à leur consommation. Quant aux plumes, la nature est bonne dans ce climat, et grâce à la providence, notre pays ne manque pas d'ocies» E dopo le penne

c'è posto anche per un «plus l'air d'un caprice ou d'une bizarrerie, que d'une chose raisonnable», al capitolo XXI del tomo I, che è il XIX dell'originale, stranamente analogo, solo che si faccia il confronto, a «più dell'arguto e del singolare che del ragionevole». Ma il problema ora non è la conseguente possibilità genetica di una derivazione intertestuale, anche se, come ha indicato con la sua sottile ed elegante sapienza letteraria Giovanni Macchia, la lettura di Sterne con i suoi tesori di osservazione, d'umorismo e di pietà va annessa alla trama metaromanzesca dei *Promessi Sposi*; e vi si può mettere in conto aggiuntivo, quando si accetti una filologia congetturale della memoria e delle sue metamorfosi stratificate, la suggestione di temi quali «tout n'est chez nous que désordre, confusion, embarras», «quand je réfléchis sur l'homme, frère, et que j'examine ce côté sombre où la vie humaine se peint dans des nuages de trouble et d'affliction; quand je considère combien de fois nous mangeons du pain de douleur, que nous sommes nés pour la peine, et que les tourmens sont une des principales portions de notre héritage...», «les afflictions, comme on sait, nous sont envoyées pour notre bien, et celle-ci peut-être n'avoit encore produit aucun bien à la famille, et le ciel la reservoit pour d'autres temps et pour d'autres circonstances», «nous vivons au milieu des mystères et des énigmes. Les choses les plus ordinaires qui se présentent à nos sens, ont toujours un aspect sombre où se perd l'oeil le plus pénétrant. Heureux! si nous saisissons le côté agréable, c'en est assez», accanto a quelli della «lanterne magique», dell'«imperfection des mots», della «combinaison de tout ce qu'il y a de bizarre et de grotesque dans la nature», della «juste balance entre la sagesse et la folie», dell'«histoire si originale, si cervantique», dell'«amas bizarre de faits et d'idées sans liaison», del «livre» che diviene «la chose du monde la plus folle, la plus bizarre, la plus inconséquente, la plus absurde...». Inutile insistere in questo esercizio comparativo, tanto più quando sia chiaro che non equivale a una ricerca delle fonti. A maggior ragione ciò che importa nella facezia del «poeta» della luna piena non è la genealogia ma l'affinità fattuale, la vena comune dello «humour», consta-

tando da un lato la sua qualità sterniana e commisurando dall'altro il suo cambio di prospettiva, il suo nuovo coefficiente d'inquadratura. Poiché, mentre l'enfitema di Tristram si consuma nell'ambito privatissimo dello scrittore e delle sue peripezie stilistiche, quello del compagno d'osteria tematizza un fatto di vita pubblica, con la correlazione, e di più, della parola scritta al cibo e al potere della classe dominante e con il rincalzo di una sottolineatura che ne illumina il movente ideologico popolare, oltre a riversarvi un'intonazione, una franchezza da Giovannin Bongee. Non solo Sterne, dunque, ma anche Porta: un accoppiamento, non vi è dubbio, ardito e giudizioso per le «Tischreden», per le bevute conviviali di una collaudata locanda milanese.

Intanto, se si riprende il filo dell'intreccio dialogico, la nuova replica di Renzo sostituisce al paradosso del giocatore quella che a suo parere è la «ragione giusta» sostenuta dalla stessa logica, dobbiamo credere, che durante il primo scambio con l'oste e l'esibizione della grida l'aveva condotto a concludere, d'argomento in argomento, che «se le gride che parlan bene, in favore de' buoni cristiani, non contano; tanto meno devon contare quelle che parlan male». Ma il vino ci mette il suo «brio» e lo stile rimane più che mai quello del paragone «balzano», anche nel momento in cui lo sostanzia il vero bruciante dei ricordi personali. Così dall'immagine dell'oste «con la penna in aria!», attraverso l'esclamativo di «sempre la penna per aria!», deriva un ragionamento che somiglia a un emblema drammatico, dove i «signori» tengono in mano «la penna» non per le proprie «parole», le quali infatti «volan via e spariscono», ma per quelle di «un povero figliuolo», che subito «infilzan per aria», appunto per mezzo della loro «penna», e «inchiodano sulla carta, per servirsene, a tempo e luogo». E come si vede, lo strumento dello scrivere s'identifica metomimicamente con un'arma acuminata di violenza e di raggio (tale, anche, il senso bipartito dei milanesi «infilza» e «inciòdà»), ai danni degli «illettrati», di coloro che non sanno né leggere né scrivere perché non hanno «studiato». Lo stesso Renzo poi parla di «malizia» continuando l'esposizione scherzata della propria storia e passando all'«imbroglio» che

per lui ne è l'altra faccia, di inserire «dentro il discorso qualche parola in latino» per confondere e ingannare chi non capisce. Le ombre di don Abbondio e di Azzeccagarbugli tacciono nel dispositivo prudente del sottinteso, visibile risulta soltanto la mimica evocativa della «punta dell'indice» contro la fronte e di un energico, piacevolissimo «taffete», dopo un «so io quel che voglio dire», che non per niente il Cherubini definisce espressione di un atto che si fa presto e con forza. Nessuna cautela invece, anzi un'ostentazione di nuovo oratoria, quando subentra finalmente la certezza dichiarata di un mutamento, di una riforma di «usanze» in modi legali, dopo quanto è accaduto per le strade «tutto in volgate, e senza carta, penna e calamaio». Renzo continua a illudersi perché il peggio deve ancora venire e la «giustizia» gli riserva l'attenzione insidiosa e rapace della «conosciuta guida» su cui solo l'oste ha le idee chiare. Ma in questa dialettica rovesciata la sua antitesi finale non si limita a riproporre la tradizione di un Maggi dell'«imbroia el volghaer cont i latin» o quella proverbiale del «dill in bon Meneghin». Essa pone anche in gioco il rapporto fra oralità e scrittura, schiettezza e calcolo, libertà e alienazione, nome e cosa, discorso e potere, lingua parlata e lingua autoritaria che «mette in carta» il povero diavolo indifeso come in una sorta di prigione. Nell'ombra della parola s'intravede il nodo profondo della malizia e della violenza, l'ordine ambiguo del «carta, penna e calamaio».

A farne subito le spese nel piccolo teatro della luna piena, al livello delle interazioni immediate, è naturalmente il «predicatore» Renzo, il quale, circuito dai ragionamenti dell'astuto poliziotto, dai suoi «una meta onesta», «ruffa e raffa», «in ragion delle bocche» di autentico agente provocatore, si lascia estorcere il nome e tutto il resto senza neppure accorgersi, come riferisce la voce narrante, che il «progetto» a cui aderiva «era tutto fondato su carta, penna e calamaio», cioè su quello che lo aveva visto poco prima così diffidente. Dopo tutto non ci si può aspettare altro da uno che ha perso il conto dei bicchieri e che grida, si sbraccia, tiene banco nonostante le frasi, a poco a poco, gli riescano più faticose e sconnesse. Uscito di scena «l'amico», il bevi-

tore superstite con la sua «gran voglia di parlare» e i suoi «occhietti brillanti» non ha di meglio che apostrofare l'oste «in mezzo al chiasso della brigata», ancora a proposito del «nome, cognome e negozio», e dedicargli un nuovo «paragone», un «paragon» come diceva già il Porta: quello dei «poveri figliuoli» che sono gli unici clienti dell'osteria e dunque «mandano avanti la bottega», mentre i «signori delle gride» non si vedono mai «a bere un bicchierino». E subito si riaccende il motteggio dell'uditorio. Uno «vicino a Renzo» mormora che è «tutta gente che beve acqua», un altro soggiunge, più esplicito, che «vogliono stare in sé per poter dir bugie a dovere», e Renzo infine torna a ripetere che chi ha parlato così è per forza il «poeta», il cervello biz-zarro, l'ingegno libero e giocoso della buffoneria, che per riparantarsi appunto ribalta in «concetto arguto» il vecchio aforisma di «in vino veritas». Ancora una volta il «Witz» va nel profondo, di là dalla congiuntura e dall'intenzione del personaggio. Non fa dunque meraviglia che in un museo della topica letteraria si possa allineare accanto all'iscrizione emblematica dell'Alciato «prudentes vino abstinent», al binomio dello Sterne «une fois ivres et une fois à jeun; à jeun, pour que leurs conseils ne manquassent pas de prudence; ivres, pour qu'ils ne manquassent pas de vigueur», all'inno di Rabelais alla «dive Boutelille» («toute verité enclose... forclose toute mensonge et toute tromperie...»), al pensiero dell'Accetto che «il vino è molto contrario alla dissimulazione» perché «quanto questa s'impiega a coprire tanto quello at-tende a scoprire». Ma nella «boutade» sui bevitori d'acqua l'accento batte sulla menzogna, sulla falsificazione di cui si serve il potere dei «signori», sull'ethos di chi non frequenta l'osteria ma il palazzo, il luogo del benessere e dell'adulazione. La parola chiama in causa una forma di vita e, nella fattispecie, l'antitesi dialettica del romanzo linguistico ed esistenziale di Renzo. Occorre soltanto ricordare, mettendo al suo posto padre Cristoforo, la sala da pranzo di don Rodrigo, il «gran frastono confuso di forchette, di coltelli, di bicchieri, di piatti», i «due convitati oscuri, che non facevano, altro che mangiare, chinare il capo, sorridere e ap-provare ogni cosa che dicesse un commensale, e a cui un al-

tro non contraddicesse», e poi il «brindisi al conte duca» e l'elogio del dottor Azzeccagarbugli, «più rubicondo del solito», all'indirizzio del «liquore» e del suo proprietario, in lito», all'indirizzio del «liquore» e del suo proprietario, in barba a ogni «carestia». La sensazione alla fine, e l'orecchio del frate vi aveva certo la sua parte, era quella di una «fiera» e di una «compagnia di cantambanchi, quando, tra una sonata e l'altra, ognuno accorda il suo stromento, facendolo stridere quanto più può, affine di sentirlo distintamente, in mezzo al rumore degli altri». Niente di tutto questo, per contro, nella cucina della luna piena, dove, bene o male, circola solo «quel guastamestieri del volgo» e l'unico «buffone» appare Renzo, purché lo si guardi attraverso gli «occhietti» dell'oste, che lo condannano nello stesso tempo al marchio definitivo di «pezzo d'asino», prima e dopo lo stravizio del «vino sincero».

Quanto al narratore, la sua registrazione dei fatti si alterna alle proteste di obiettività, alle note di un moralismo bonario e comprensivo, magari con il ricorso al buon scettista («Su questo il nostro anonimo fa una osservazione, che noi ripeteremo: e conti quel che può contare...»), proprio per avere via libera nel seguire e nel rappresentare la discesa del suo personaggio nella regione incerta di una allegria biologica, di un riso che invade tutto il corpo e lo possiede, sino all'«ultimo mocollo» della coscienza. E vengono così a tiro, con un esito che non è solo comico, la «pronunzia lenta e solenne» di una sillabazione barcollante, l'«arsione» acuta da «una certa alterazione d'animo», lo sforzo sempre più difficile di «finir le frasi» e di dare «ordine» a un pensiero annebbiato che svanisce nel vuoto, il «vaneggiamento» del «senso» tra il guazzabuglio dei suoni. Questo è poi lo stato di Renzo allorché, sentendosi confortato nelle sue «ragioni» dalla sortita del «poeta» ripiglia la sua filippica con l'oste e spara gli ultimi razi di una memoria in ebollizione che deve sfogarsi e insieme coprirsi, sottoporsi al saccheggio del lacinoso a mulinello, come a poli incrociati. E il pezzo forse più straordinario della retorica della luna piena, tutto a sussulti, a scatti d'immagini, ad antitesi sottintese, con domande, esclamazioni, reticenze, ossessioni, simmetrie (quasi alla Matte Blanco), in un parlato di sostanzioso e



anche uno sbirro, alla caccia perfida e ostinata di un «buon uomo»

Nella prima delle grandi digressioni del *Fermo e Lucia* quella sull'amore che introduce al romanzo nero della Signora, al principio del tomo secondo, l'autore saggista alle prese con le obiezioni di un «personaggio ideale» non esitava a scoprire le sue carte dichiarando: «Se le lettere fossero aver per fine di divertire quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni. E vi confesso che troverei qualche cosa di più ragionevole, di più umano, e di più degno nelle occupazioni di un montabanco che in una fiera trattiene con sue storie una folla di contadini: costui almeno può aver fatti passare qualche momenti gai a quelli che vivono di stenti e di malinconie; ed è qualche cosa». Non vi è dubbio che la sua confessione vada poi correlata con il saggio, questa volta storico, che chiude lo stesso tomo e il trattato di Federico Borromeo, a proposito dell'origine francese del «risorgimento» culturale italiano dopo il secolo della «buffoneria», con la «idea d'una letteratura nutrita di ricerche importanti, di ragionamenti seri, di discussioni sincere, d'invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano, e di reale, diretta a far passare nell'ingegno dei lettori una persuasione ragionata di chi scriveva, a condurre i molti ad un punto più elevato di scienza, di sentimento a cui erano giunti alcuni con una meditazione particolare». Ma se invece l'attenzione si appunta sulle «storie» del «montabanco» e soprattutto sui «momenti gai» strappati attraverso di esse agli «stenti e malinconie» di una società contadina, viene subito da rammentare, in una intertestualità più che mai milanese e romantica, l'intervento recensivo del Gior-dani nel 1816 sulla «Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese», volume primo, e la replica indavolata del Porta nei «Dodes sonitt all'abaa don Giovan». Si ascolti da una parte: «... dodici volumi di scherzi, cioè d'inezze e d'inutilità, son troppi. Se mirarono a dilettere il volgo era dovere d'uomini savii e buoni cercare di giovargli diletando. Ora quale utilità nel solo ridere? Pontiamo che il ridere faccia per un momento dimenticare alla plebe le sue miserie,

ma i buoni insegnamenti le gioverebbero a saperne gran parte rimediare, gran parte prevenire». E dall'altra, premettendo che la serie dei «poggia» nasce dal refuso «poggiamo» per «poniamo», si prenda, esattamente di fronte: «Poggi anca mi deggia ch'el poggia lu/ ch'el sia el rid on solev di nost miseri,/ e se i miseri gh'hin poggi de pù/ ch'el su mej toeu in rid che toeu sul seri./ Ora on liber che gh'abbia la virtù/ de barattà in tant rid i piangisteri/ per mi poggi ch'el vara on mezz Perù/ senza tance prezzet che rompa i zeri». Ci vuol poco a vedere che il moralista del *Fermo e Lucia* sottoscrive il «rid» del Porta e la tradizione che stà dietro di lui: sino al Maggi, si può essere certi, della «bislacca che se deletta de visà co'l fa rid», della «panzanega che dis la veritàà», del «secrett del ciarlatan», dell'esortazione cristiana, ma viva e non convenzionale, a «desì d'i bay, ridi,/ fé brandoria e sgari,/ che in la marinonia/ el Ciappin traditor fa la poltia». Qualcosa del «bosin», insomma, è passato anche nel «cantabanco», nell'etica di un riso che ha nella fiera, quando non vi si introduce la volontà dell'inganno, il suo modello di comunicazione umana.

Vero è che in un romanzo dove il narratore gioca dentro due maschere e i personaggi rappresentano altrettanti punti di vista sul mondo, ognuno con il proprio stile di vita e di parola, il comico diviene humour e il suo principio vitale può confrontarsi allora con l'allegria eccentrica ma riflessiva e moderna di uno Sterne, allorché, per esempio, il suo Tristram esclama: «O mon humeur, que ne vous dois-je pa! — c'est vous qui m'avez fait parcourir joyeusement l'âpre sentier de la vie, et qui, parmi tous les maux qu'elle entraîne, ne m'avez jamais laissé connoître les soucis. — Jamais vous ne m'avez abandonné; jamais vous ne m'avez teint les objets en noir ni en pâles couleurs — Au contraire, dans les dangers, vous avez toujours doré mon horizon avec les rayons de l'espérance; et quand la mort elle-même est venue frapper à ma porte, vous l'avez congédiée d'un ton si gai et si dégagé, qu'elle a cru s'être trompée». Né suona diverso il suo elogio del «sistema shandiano», sotto la stella complice e benigna di Cervantes: «...le vrai Shandésisme dilate le coeur et les poumons, il facilite la circulation du sang et de tous les

autres fluides, et fait mouvoir joyeusement et longtemp  
 tous les ressorts de la vie. Si l'on me donnoit, comme à  
 Sancho-Pança un royaume à choisir, je ne chercherois ni la  
 gloire ni les richesses; je demanderois un royaume où l'on rit  
 du matin au soir. — Les passions bilieuses et mélancoliques,  
 par le désordre qu'elles apportent dans le sang et dans les  
 humeurs, sont ordinairement aussi contraires au corps poli-  
 tique qu'au corps humain. Mais comme l'habitude de la  
 vertu peut seule les contenir et les vaincre: «Seigneur, di-  
 rois-ja à Dieu, faites que mes sujets soient toujours aussi sa-  
 ges qu'ils sont gais; et alors ils seront le peuple le plus heu-  
 reux, et moi le plus heureux monarque de la terre». Certo,  
 tanto più quando vi confluisce insieme il sospetto, la pece-  
 zione dell'incertezza e della fallacia della parola («Quelle  
 source intarissable d'obscurités pour le passé, le présent et  
 le futur! l'inconstance et la mobilité des mots ont toujours  
 jeté dans l'embarras l'entendement le plus subtil, le plus  
 pénétrant, le plus élevé. On croit concevoir une chose... Un  
 mot survient, et vous voilà arrêté tout court»), la lezione  
 comica di Sterne non è passata invano nella ricerca laborio-  
 sa e audace che tra il *Fermo e Lucia* e *Promessi Sposi*, dopo  
 la crisi del tragico e la congiunzione di Shakespeare con  
 Walter Scott, muove verso quello che la *Lettre à M. Chauvet*  
 designava, ancora tra più di una riserva, «le mélange du  
 plaisant et du sérieux», la mescolanza dei generi, l'intreccio  
 «du grave et du burlesque, du touchant et du bas». Su que-  
 sta strada matura la fine del «romanesque» e si compie l'im-  
 missione del comico quotidiano, della vita feriale e del suo  
 grottesco spesso doloroso, nel pathos della storia, nel caos  
 degli eventi e dei possibili, sacrificando anche il «romance»  
 tragico del *Fermo e Lucia*. Ciò che s'impone è la varietà e la  
 frammentarietà del mondo, come le mille «strade e stradet-  
 te» del paesaggio familiare a un curato di campagna. Alla  
 resa dei fatti, per agire davvero il «montantambnco» della  
 digressione ha bisogno del narratore astuto e socratico dei  
*Promessi Sposi*, convinto, per giunta, d'essere limitato solo  
 perché infinito.

Ma giova di nuovo tornare a Sterne, e in questo caso alla  
 sua poetica gioiosa del racconto come conversazione che si

autorappresenta all'atto stesso della propria genesi, come  
 movimento progressivo e digressivo di una stravagante e  
 rapsodica «amplificatio» romanzesca. Il *Tristram Shandy* ci  
 elargisce subito, a guisa di splendido e efficace sommario, il  
 paragrafo che apre il capitolo XI del volume II, che passa  
 poi quasi intatto, salvo qualche piccolo ritocco, nella tradu-  
 zione francese: «Écrire ne diffère de la conversation que par  
 le nom, surtout quand on ménage cet art comme je le fais.  
 Un homme de bon sens ne dit jamais ce qu'il pense en  
 causant, et un auteur, qui connoît les limites de la décence  
 et de la politesse, sait aussi où il doit s'arrêter. Il doit re-  
 specter la pénétration et le jugement du lecteur, et lui laisser  
 toujours le plaisir d'imaginer et de deviner quelque chose.  
 Je deteste un livre qui me dit tout, et l'on voit bien que j'é-  
 cris le mien d'après ma manière de penser. J'ai toujours soin  
 de laisser à l'imagination de ceux qui me lisent, un aliment  
 propre à la soutenir dans une activité qui égale la mienne.  
 C'est à présent leur tour». Ora, per quanto in modo più di-  
 screto e con un altro tipo di pudore, si deve dire che un  
 principio dialogico abbastanza simile vale anche per i *Pro-  
 messi Sposi*. A differenze di quanto accade nel *Fermo e Lu-  
 cia*, dove le digressioni e le postille intercalate mirano a dire  
 tutto, dall'etica della storia all'artificio del romanzo, non  
 lasciando vuoto nessuno spazio all'interno di una narrazio-  
 ne già tesa e gremita, il lettore dei *Promessi Sposi* deve fare i  
 conti con una voce narrativa che allude, commenta a metà,  
 abbozza un laconismo digressivo, introduce una congettura  
 o una massima attraverso un'ironia in cui spesso si annida  
 un'altra e più sottile ironia. L'affabilità può nascondere al-  
 lora la provocazione.

Chi ne voglia un esempio adeguato non ha che da porre  
 a confronto le due versioni del pranzo che l'erede di don  
 Rodrigo offre agli sposi e a don Abbondio, in occasione  
 delle loro nozze, su al palazzotto del tiranno libertino. Ec-  
 co, dunque, l'intavolatura più antica: «Non possiamo però  
 ommettere una circostanza singolare di quel convito: il pa-  
 dione non vi sedé; allegando che il pranzare a quell'ora non  
 si confaceva al suo stomaco. Ma la vera cagione fu (oh mi-  
 seria umana!) che quel brav'uomo non aveva saputo risol-  
 vere il problema di come si mangiava a quell'ora».

Ps. versi a sedere a mensa con due artigiani: egli che si sarebbe recato ad onore di prestar loro i più bassi servigi, in una malattia. Tanto anche a chi è esercitato a vincere le più forti passioni è difficile il vincere una piccola abitudine di pregiudizio, quando un dovere inflessibile e chiaro non comandi la vittoria». Il testo definitivo è chiaro non quadro: «Il marchese fece loro una gran festa, li condusse in un bel tinello, mise a tavola gli sposi, con Agnese e con la mercantessa; e prima di ritirarsi a pranzare altrove con don Abbondio, volle star lì un poco a far compagnia agl'invitati, e aiuto anzi a servirli. A nessuno verrà, spero, in testa di dire che sarebbe stata cosa più semplice far addirittura una tavola sola. Ve l'ho dato per brav'uomo, ma non per un originale, come si direbbe ora; v'ho detto ch'era umile, non già che fosse un portento d'umiltà. N'aveva quanta ne bisognava per mettersi al di sotto di quella buona gente, ma non per istar loro in pari». Come emerge immediatamente alla prima ispezione, la differenza più forte, a parte la crudele finezza aggiunta del «tinello» e di don Abbondio alla mensa del marchese, riguarda proprio il commento del fatto narrato: che nel *Fermo e Lucia* spiega esattamente il meccanismo dell'incongruenza mentre nei *Promessi Sposi* lo rimette al paradosso del «mettersi al di sotto» e dello «stare in pari» quando non si è un «originale». E tocca dunque al lettore di «deviner», di sciogliere la figura obliqua dell'enunciato, di giungere al riconoscimento del «pregiudizio», al pensiero vero di colui che scrive. È come se una traccia venisse occultata o confusa da una «pénétration» che attende la propria controparte ermeneutica, cioè il «jugement» di un interlocutore attivo e curioso. D'altro lato la stessa cosa sembra avvenire anche alla superficie della tessitura linguistica, poiché nel passaggio dalla storia di Fermo a quella di Renzo tendono a scomparire quasi tutti i dialettismi manifesti o vistosamente esibiti, sul genere, poniamo, di «gl'intrigati e navigati (son costretto a prendere entrambi i vocaboli del dialetto del mio paese, il quale non manca d'uomini dell'una e dell'altra specie)», ma l'intonazione milanese si cala poi nel corpo semantico del significante e delle sue armoniche parlate unitarie senza alcun tratto distintivo, tanto da pas-

sare inavvertita se non si mobilita l'«imagination» verbale di un lettore a parte del gioco, quello della bivocalità sottintesa. Si è visto come il dialogo della luna piena ne insegni anche le mosse.

Secondo un sagacissimo esperto di microscopie e decisioni barocche quale Giovanni Macchia, il romanzo manzoniano trova nel Seicento non solo la materia su cui costruirsi, ma anche il senso inevitabile dell'avventura narrativa, della teatralità dell'esistenza, delle contraddizioni del vivere, della verità che può farsi tenebra e menzogna fra paura, follia, desiderio, speranza, alla presenza continua della morte, questo superlativo, come ha scritto Canetti, che è il più reale che ci sia tra le cose dell'uomo. Si capisce perché dall'ipotesi iniziale di un romanzo storico alla *Walter Scott*, con qualcosa anche di *Fielding*, sulla trama di un melodramma popolare e lombardo, venga fuori una struttura problematica e spregiudicata, sotto l'apparenza di una registrazione attenta e tranquilla, che muove dalla linea eratica e pluriprospectica di *Cervantes* e di *Sterne*, se non addirittura di *Swift* e di *Diderot*. Ed ecco così le parodie, i «pastiche», le contraffazioni, le amorfosi laconiche, i tagli caricaturali, le controfigure satiriche, i recitativi dissolanti in falsetto ai margini o all'interno del documento, della polifonia monumentale della storia. Il barocco è il segno trionfante della retorica e della stravaganza ingegnosa, dell'acume combinatorio per cui l'anonimo può comporre il suo «angusto Teatro» di «luttuose Tragedie d'horrori e Scene di malvagità grandiosa, con intermezzi d'Imprese virtuose e bontà angeliche, opposte alle operazioni diaboliche», e il suo trascrittore o amplificatore moderno si ferma, pensoso ma pronto anche a un ossimoro ontologico, sul «contrapposto di gale e di cenci, di superfluità e di miseria, spettacolo ordinaro de' tempi ordinari». Ma forse il barocco nella storia di *Renzo* e del suo viaggio di antieroe è anche l'iperbole e la litote della vita, il travestimento di una realtà che bisogna guardare a distanza per non venire bruciati, che affascina e insieme spaventa, al pari dell'eros e della crudeltà che ogni giorno nega l'amore dell'uomo.

Per l'ultima volta bisogna ridiscendere all'osteria della



luna piena, al momento in cui l'oste, dopo aver messo finalmente a letto il suo avventore alticcio e loquace, indugia a guardarlo, ormai addormentato, «in quell'atto a un di presso che vien spinta Psiche quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto». Lasciamo stare la cattura impagabile dell'immaginario neoclassico, con il cartellino, accanto, di un furioso e irridente «pezzo d'asino». Interessata di più, infatti, l'inserito del narratore, prima del gesto del personaggio, a chiarire che la sua origine va cercata in «quella specie d'attrattiva, che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari che un oggetto d'amore, e che forse non è altro che il desiderio di conoscere ciò che opera fortemente sull'animo nostro». L'ultima posizione non riguarda più l'oste, il quale ha tutt'altro da pensare, ma colui che racconta e riflette. Non resta allora che attribuirgli la stessa specie d'attrattiva ambivalente anche quando l'oggetto diviene il barocco, la «scena del mondo» cara all'anonimo. E se si continua ancora, come richiede il testo, si deve parimenti dedurre che quanto più osserva il «perpetuo ricamo di Attioni gloriose» del vecchio scettista, amico poi di Renzo, tanto più il narratore dialoga con se stesso ed esplora, conosce la propria identità e il senso del suo rapporto con l'ordine e il disordine del mondo. Non per nulla, a detta di Milan Kundera, uno scrittore che ama Cervantes, Sterne e Diderot, il romanzo è un'indagine sull'enigma dell'io, una meditazione sull'esistenza.

## Le imprecazioni travestite

Al termine del capitolo IV dei *Promessi Sposi*, a conclusione della storia retrospettiva di padre Cristoforo, di suono così opposto a quella di don Abbondio nella prima scena del romanzo, il ritratto del personaggio interiorizza i referti fisiognomici e analogici dell'apparizione iniziale — «due occhi incavati [...] come due cavalli bizzarri, condotti a mano da un cocchiere [...] con una buona tirata di morso» — nella perazione diagnostica ha luogo in due tempi. Dapprima è la volta del narratore con il suo occhio critico di moralista moderno: «Il suo linguaggio era abitualmente umile e posato; ma, quando si trattasse di giudizio o di verità combattuta, l'uomo s'animava, a un tratto, dell'impeto antico, che, secondato e modificato da un'enfasi solenne, venutagli dall'uso del predicare, dava a quel linguaggio un carattere singolare. Tutto il suo contegno, come l'aspetto, annunziava una lunga guerra, tra un'indole focosa, risentita, e una volontà opposta, abitualmente vittoriosa, sempre all'erta, e diretta da motivi e da ispirazioni superiori». Poi interviene, quasi a sorpresa, un testimone interno al racconto che riprende l'analisi linguistica ma la trasforma in una comparazione figurativa. Il fenomeno tecnico, la maschera acustica per dirla con Canetti, diviene l'immagine profonda del personaggio, l'emblema vivente di fra Cristoforo: «Un suo confratello, che lo conosceva bene, l'aveva una volta paragonato a quelle parole troppo espressive nella loro forma naturale, che alcuni, anche bene educati, pronunziano, quando la passione trabocca, smozzicate, con qualche lettera mutata; parole che, in quel travisamento, fanno però ricordare della loro energia primitiva».

Il processo di sostituzione e attenuazione assunto come nucleo forte della similitudine è quello che gli studiosi del