

Una voce milanese europea

Ha scritto una volta Hugo von Hofmannsthal, in pagine terse e ancora intense, che per quanto «impregnato di religiosità, di cristianità cattolica, postridentina, come nessun altro libro della letteratura mondiale», i *Promessi Sposi* sono per intima costituzione «un libro laico come il Tom Jones e il Wilhelm Meister». È in fondo la laicità singolare che aveva già percepito un secolo prima Carlo Cattaneo, milanese di una "Europa vivente", allorché, in rapporto alla terra lombarda e ai suoi "paesani", osservava: «Sono il tipo da cui quello scrittore la cui originalità senza affettazioni serve di modello e di pretesto a tante affettazioni senza originalità, trasse quelle sue veraci e schiette figure di Renzo e Lucia, e Agnese e Perpetua». Di qui nasce, si può subito soggiungere, la rappresentazione di un'epoca come un paesaggio umano, geografia di luoghi e costumi in cui si proietta un sistema di valori e di credenze, un groviglio di passioni e di desideri, una realtà materiale solcata dai conflitti del potere anche nella commedia quotidiana della vitalità aneddotica tra «gente meccaniche, e di piccol affare»: proprio come INTRO annuncia la voce diretta dell'anonimo nell'inserito barocco della Introduzione alla riscrittura moderna della sua storia secentesca.

Negli anni lampeggianti e inquieti del romanticismo post-napoleonico, che a Milano sono anche quelli cupi dei processi contro i liberali del «Conciliatore», il romanzo manzoniano si rifà consapevolmente alla nuova tradizione narrativa di Walter Scott, alla sua moda europea consacrata a Parigi da storici e intellettuali di avanguardia, in funzione di un realismo storiografico e letterario più complesso, perché analitico e drammatico, di quello settecentesco. Perciò non stupisce se l'odissea di Renzo e Lucia si modella, di prova in prova, sulla dinamica contrappositiva dell'archeti-

po scottiano, secondo un intreccio dove l'eroe calunniato e perseguitato deve fuggire dal proprio paese in mezzo alla tempesta di un conflitto sociale mentre la sua futura compagna viene rapita da un iniquo potente, e le loro disavventure hanno termine soltanto con l'intervento di un fuorilegge o di un altro personaggio di alto rango. Quanto all'universo temporale e geografico in cui prende corpo e figura l'esperimento manzoniano, esso è per l'appunto, di nuovo per citare il saggio di Hofmannsthal, «una storia spesso gloriosa, spesso cupa, un popolo ben definito, attivo e savio, un dialetto stimolante, in cui si lascia esprimere ogni umore, un meraviglioso territorio che partecipa della pianura e si spinge fino alle grandi catene di montagne». Ma ciò che nello Scott resta alla fine una rievocazione del passato in forme melodrammatiche e pittoresche, diviene ora un ritorno alle origini del proprio spazio antropologico per scrutare, attraverso la fabula dei personaggi, un nodo traumatico della sua memoria collettiva. Così la fantasia narratrice si sostanzia di un acre spirito critico e all'intransigenza dell'intelletto investigante unisce la sottigliezza del moralismo introspettivo dentro i labirinti del cuore umano. Il passato, quanto più si ridiscende dalla superficie degli eventi alle regioni ignote degli affetti e delle emozioni degli uomini che li hanno prodotti o subiti, può benissimo nascondere allora una parabola del presente: insieme con un'ipotesi appassionata ma vigile sul mistero della temporalità e dell'esistenza.

Di fatto, riprendendo la struttura e la tematica del romanzo storico nella sua realizzazione più moderna, il progetto composito dei *Promessi Sposi* le trasforma dall'interno. Sotto l'apparenza di una mimesi fedele ai canoni del genere letterario vi immette il rovello di una coscienza storiografica per la quale il nesso dialettico tra finzione e verità non costituisce soltanto un principio regolativo da approfondire sulla scala accertabile del reale ma anche una matrice di dubbio, una riserva o impazienza gnoseologica intorno alla legittimità della parola di penetrare nel silenzio opaco di ciò che è accaduto con la forza fabulatrice del suo immaginario, che implica sempre un'invenzione del possibile. Sembra proprio che per realizzarsi la scrittura romanzesca abbia bi-

→ AUTOANALISI
MULTI-NARRATIVA

sogno di mettere in discussione i suoi stessi strumenti, e l'unica strada che le si apre è l'autoanalisi metanarrativa assomigliata alla macchina combinatoria del racconto. Sin dalle prime battute dell'Introduzione colui che racconta si sdoppia nella figura ambiguamente parodica dell'anonimo, fingendo di trascrivere in una «rettorica discreta, fine, di buon gusto» un vecchio e «graffiato» manoscritto barocco, personaggio egli stesso della propria scrittura in palinsesto. Alle spalle di Scott è già entrata in gioco la convenzione romanzesca dell'antiromanzo di Cervantes e di Sterne, dal *Don Chisciotte* al *Tristram Shandy*, cioè l'ironia speculare di un dialogo continuo con il lettore di fronte a una realtà presentata, senza mai cancellare la traccia dell'operazione che la verbalizza in un testo. E tuttavia questa polarità tra oggetto e soggetto dell'enunciazione narrativa confluisce nel ritmo del racconto, nel grande quadro sociale del Seicento che si associa alle avventure dei due protagonisti costretti dalla minaccia della violenza ad abbandonare il proprio paese e che si ordina a sequenze alterne tra contado e città, da una parte nella sfera delle classi dominanti, dall'altra in quella dei ceti popolari.

Sull'asse diacronico di Lucia s'incontrano così Gertrude, l'innominato, il cardinale Federigo, donna Prassede e don Ferrante; sul vettore di Renzo sfilano invece, a parte il vecchio Ferrer tra la folla in tumulto, gli uomini comuni della strada e della piazza, osti, avvocati, vagabondi, frati, mercanti, poliziotti, soldati, artigiani, contadini in miseria, monatti. Al tracciato femminile corrisponde, ove si ragioni secondo le categorie delle forme letterarie, una sorta di racconto nero; da quello maschile scaturisce un romanzo picaresco, con i tratti di una biografia, di una coscienza pubblica in formazione. Non per nulla Renzo viene chiamato, quando la storia sta ormai per finire, il «nostro viaggiatore». Il suo destino di personaggio è quello di camminare, di vedere dentro e soprattutto fuori di sé, secondo l'ottica circoscritta di un ingenuo reso esperto a sue spese dai casi sfortunati che lo conducono senza colpa sino alle soglie della prigione.

Mentre il viaggio del filatore attraverso l'immagine

stratificata della società lombarda porta allo scoperto i meccanismi assurdi di un sistema di potere e di privilegio, che legittima solo l'anarchia dei violenti, la doppia voce narrativa dell'anonimo e del suo interprete moderno accompagna l'azione drammatica con un commento tanto più contenuto o paradossale, quanto più lacerante e severa vi si deposita la consapevolezza del male, del peccato, dei sofismi delle passioni, dei pregiudizi cristallizzati nel costume e nel linguaggio allorché la maschera del ruolo pubblico prende il sopravvento sul volto nudo e attonito della coscienza. Paradigmatico a questo riguardo risulta l'intervento meta-narrativo, nella scena indiatolata dell'incursione notturna in casa di don Abbondio, al culmine del parapiglia: «In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo».

A prima vista sembra che tutto si concluda in un sorriso rassicurante del senso comune, ma la sostanza argomentativa dell'insieme ha la stessa asprezza dolente della postilla sulla «smania» di Renzo dopo lo scontro iniziale con il parroco recalcitrante, evasivo: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi». Se poi lo si segue di capitolo in capitolo, il dialogo del trascrittore con il proprio testo, in opposizione o in appoggio a quello programmaticamente bizzarro dell'autografo, si snoda a guisa di una partitura ricorrente nella quale la certezza dei fatti descritti si converte in problema, in congettura dialettica intorno al loro senso ancora incompiuto. Il fatto è che nel viaggio attraverso la carestia e la peste del 1630 si costruisce anche l'avventura della parola narrativa che si interroga

sulla propria genesi e sul proprio statuto di verità, sulla tensione fra storia e discorso, immagine e conoscenza, come non era ancora avvenuto nelle officine del romanzo europeo, neppure negli esperimenti sterniani di un Diderot, fermi sulla linea del *Tristram Shandy* a un umorismo domestico e privato. Il detto di Federico Schlegel, uno dei profeti della poetica e dello humour romantici, secondo cui la scena di un buon romanzo è la lingua in cui viene scritto, trova nei *Promessi Sposi* una verifica tanto sorprendente quanto radicale. Postosi alla ricerca, tenace e ambiziosa, di una scrittura narrativa che l'Italia non possedeva ancora, il Manzoni trasferisce genialmente nella prosa di una grande letteratura aristocratica la violenza affettiva del parlato, che per lui è il dialetto milanese, quello franco e gioioso del Porta, trascritto in una lingua sperimentale di amalgama toscana ma di fondo irriducibilmente lombardo, anche se la nuova intonazione unitaria non può che velarne la schiettezza di motteggio, il quanto di energia. Senonché ciò che si perde nell'impasto della materia espressiva viene poi recuperato e qualche volta raddoppiato dalla nuova spinta teatrale del personaggio, dalla sua retorica di parlante che ne fa un individuo partecipe, a un tempo, di un ceto economico e dei suoi miti elocutivi.

La linfa segreta dell'oralità idiomatica intanto si ramifica moltiplicandosi in una folla di figure e di voci quasi fossero frammenti di universi mentali, microcosmi ideologici a confronto, magari in un gesto, in una semplice ma fulminante battuta. Un processo continuo di dialogizzazione investe i registri narrativi, fa scattare al loro interno la molla del grottesco, il senso comico dell'incongruo con le fantasmagorie e le invenzioni di una parola che si fa per se stessa teatro, solo che si presti orecchio alla malizia concertante della sua semantica a più voci. Anche per questo il personaggio, prima ancora che un carattere, è una maschera linguistica. Basta ricordare la scena di Renzo e Azzecagarbugli, dove di fronte al silenzio del contadino scambiato per un mafioso in difficoltà, protagonista assoluta di questa commedia degli equivoci appare la voce recitante dell'uomo di legge mentre egli sciorina, compiaciuto e maligno, le gri-

de di circostanza, una più minacciosa e vana dell'altra. La voce istrionica del lettore, tutta di naso, non scompone soltanto le frasi solenni dei bandi intercalandovi le sue didascalie ammiccanti, le sue iperboli di proverbi e di eccetera, ma si incunea persino nel corpo della parola allorché riduce ad altrettanti monosillabi mimici, come avverte la grafia esplicativa del narratore, il terribile avverbio «ir-re-mis-sibil-men-te». Citata da una maschera acustica di un sinistro grottesco declamatorio, la lingua autoritaria della legge scade a suono pomposamente vuoto, caricatura o parodia di se stessa. La dialogizzazione operata dal dottore deforma il documento nell'atto stesso di riprodurlo: la fedeltà storica cede il posto all'estro della fantasia verbale, al gusto della dissonanza comica, prodotta dal fatto che l'interlocutore di Azzecagarbugli è una vittima beffata, in tutto simile, quando ascolta la lezione melliflua dell'avvocato, a «un materialone» dinanzi a un «giocatore di bussolotti» sulla piazza del paese. Renzo, insomma, rappresenta senza saperlo la misura del reale, il segno vivente delle sue contraddizioni e dei suoi paradossi. Come a specchio inclinato di una situazione tutt'altro che farsesca non appena la si guarda dall'ottica dell'oppresso, lo scontro dei linguaggi qualifica più che mai il realismo dell'episodio, in un buio e polveroso studio di provincia, come una dialogicità dal basso: quella della strada e del suo ethos popolare, pronto allo stupore non meno che allo sdegno.

Vero è che il realismo manzoniano, la sua naturalezza di dipinto fiammingo, come diceva il Cattaneo per il Porta, incorpora anche nel proprio impasto enciclopedico — con una forza contrastiva che si lascia dietro il preludio drammaturgico del *Conte di Carmagnola* e dell'*Adelchi* — il pathos del sublime letterario e dei suoi inventori antichi o moderni, da Pascal a Shakespeare, da Goethe a Byron, da Tasso all'Alfieri, da Virgilio a Racine, da Dante al grande codice della Bibbia. Sulla dominante conservativa del narratore si viene così orchestrando, lungo la «scala del mondo», un movimento polifonico di misurata ma splendida sapienza cromatica. E la pluridiscorsività, per ripetere il termine ormai canonico coniato da Michail Bachtin, delle

voci e dei destini che si fronteggiano e interagiscono, passando da una casa di paese a un palazzo cittadino, da una viottola a un corso, insediandosi in un'osteria come in una chiesa o avventurandosi in un convento, in un castello, in un lazzaretto, quasi nel regno dei morti. E questo spazio aderisce alla tensione fisica di chi parla, rimanda alle sensazioni elementari del suo corpo, per cui gli oggetti hanno sempre una feriale concretezza d'uso, legata al mondo inesorabile dei bisogni, anche quando vi si sovrappone l'ideologia dei riti e delle gerarchie sociali. Nella mescolanza degli stili e degli impulsi biologici che danno origine alla pluridiscorsività romanzesca la parola del corpo può ignorare i confini delle classi e capovolgerne i codici istituzionalizzati ogni volta che la aggredisce l'angoscia primitiva dello spazio, il tremore del non essere, il fantasma del vuoto che ogni uomo si porta dentro. Allora si avverte, anche nel comico della vanità o dell'orgoglio, un'incrinatura, un sospetto di muta solitudine tragica.

Tanto più ardito si rivela ora il ricorso analogico alla lingua del Porta e del Maggi, inventariata dal sagacissimo Cherubini del *Vocabolario milanese-italiano*, perché la traduzione o il calco dialettale si adegua al contesto prospettico di una storia della «società» e del «cuore» umano, ma conserva sempre il complesso di relazioni ambientali e sceniche proprie del parlato, la forma interna di un vissuto affettivo in una spazialità che è il sentimento domestico dell'appartenenza a un luogo. Tra il sostrato milanese e il suo equivalente italiano, quasi sempre conforme ai lemmi del Cherubini, si genera un processo incessante di interazione o meglio una bivocalità omologa a quella che secondo il narratore regola il mutamento dagli «idiotismi lombardi» e dai «periodi sgangherati» del vecchio manoscritto alla «dicitura» del testo moderno. Viene quasi da concludere che nel «buon secentista» si occulti ironicamente l'alter ego milanese di un autore che deve pensare o provare in dialetto i suoi dialoghi romanzeschi per poter poi metterli in lingua con il calore riflesso di una verità drammatica e tuttavia quotidiana. Dopo tutto, accade la stessa cosa anche al don Abbondio del *Fermo e Lucia*, diviso, nel replicare al congedo evangelico

del Cardinale, fra un codice fisiognomico di convenienza e un irresistibile pensiero in dialetto: «Don Abbondio rispose con un sorriso forzato al quale voleva far dire: — certo è una gran consolazione —; ma in cuor suo fra sé e sé, rispose con una frase proverbiale lombarda: — meglio perderlo che trovarlo —».

Per venire a un esempio, allorché all'osteria della luna piena un avventore spiega la «smania» dei signori di «adorar la penna» allegando il paradosso, tra giocoso e sarcastico, che «que' signori son loro che mangian l'ocche, e si trovan lì tante penne, tante penne, che qualcosa bisogna che ne facciano», Renzo commenta, in uno stile di eguale cadenza parlata, da una pausa a un gesto ammiccante: «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...». Ora, per quanto di un effetto comico immediato, le sue parole acquistano una più sostanziosa, icastica pienezza di senso solo se si ha presente, magari conglobandovi il «me senti anch mè poetta» del brindisi meneghino del Porta, che *ideja poetega* vale in milanese lo stesso che «capriccio, stravaganza».

Con un'esattezza non meno gustosa il *Vocabolario* del Cherubini conferma di rincalzo che «forse perché povera e nuda va filosofia come povera e nuda va la poesia, il volgo nostro chiama *Filòsof* o *Stoich* e *Poètta* ogni persona la quale o nel vestire o nel parlare o nell'agire sembri ad esso dipartirsi dal comune». Allo stesso modo il narratore viene allo scoperto, a fianco del personaggio, per chiarire l'antefatto idiomatico della sua «baggianata» e più ancora per sottolineare l'ardimento di «quel guastamestieri del volgo» nel «manomettere le parole», ossia la sua inventiva pragmatica, la spregiudicatezza irridente della sua bizzarria. Il paradosso di Renzo si risolve nel doppio paradosso dello scrittore che, sotto la maschera di un io narrante e didascalico, allude alla fantasia espressionistica del dialetto, assunto non solo dalla parte visibile della materia narrata ma anche da quella, occulta nel suo stesso corpo, della elocuzione romanzesca, sulla via aperta dal romanticismo democratico del «Conciliatore» e dall'epica carnevalesca e popolare del Porta. Insi-

nuante e perciò falsamente bonario, quello che scatta da ultimo, come si vede, è il riso beffardo di una ironia capace nello stesso tempo di svelarsi e di nascondersi dietro il tiro indiretto dell'«esprit», della argutezza combinatoria.

Certo, se poi si spinge lo sguardo fuori d'Italia, bisogna riconoscere che negli anni della Restaurazione non vi è altro romanzo europeo in cui si dispieghino, con la genialità discreta ma reattiva di uno humour sempre in agguato, il potenziale polimorfo della scrittura narrativa e la sua vocazione a mescolare il tragico e il comico, l'introspezione shakespeariana e la nervosa buffoneria di Voltaire, la cronaca e la satira, entro un'immagine della realtà tanto più vera poiché vi irrompe l'assurdo e il grottesco, quale può solo scoprirlo la coscienza comune della «gente di nessuno»: una coscienza incarnata in un corpo e in sintonia ricettiva, vibrante, spesso anche dolorosa, con l'universo che l'avviluppa, l'aria, la terra, la luce, la polvere della strada, la notte e i suoi fantasmi, la pioggia, il brivido aspro della fame.

Proprio su questo nuovo registro introspektivamente biologico la grande storia istituzionale del Seicento spagnolo in versione lombarda s'interseca e si compenetra con quella che oggi si suole definire la *microstoria*, l'esperienza collettiva degli individui senza potere che vivono e raccontano ogni giorno il proprio gramo e alterno destino. Attraverso due di loro sradicati per sempre dai propri «monti» si compone a poco a poco, scardinando la vecchia struttura del romanzo come idillio, il ritratto potente di un'epoca fosca e vitale, ai confini del mondo moderno. La sua faccia segreta è l'intrigo tragico della *Colonna Infame*, l'inferno terreno degli untori e della tortura, l'orrore della violenza sulla carne inerme e innocente. Ma a Renzo è riservato soltanto un ruolo di untore mancato, la sua discesa agli inferi termina con il carnevale macabro e vociante dei monatti lungo le strade morte di una città atterrita. Dalla «nebbia» della peste risorge per lui il «cielo di Lombardia, così bello quand'è bello, così splendido, così in pace».

Rispetto alle tenebre immobili della *Colonna Infame*, con i loro abissi di fatti atroci e senza compenso, l'aria che spira nei *Promessi Sposi* può essere illuminata di continuo,

come il cielo di Lombardia, dal segno attivo della redenzione che salva l'uomo dal male e dall'istinto di morte, allorché il suo "cuore" anche nella catastrofe non dimentica l'"altro", l'invisibile che si offre in ogni volto. Il sacro riprende la sua funzione vitale di movente etico originario, tematizzato nel linguaggio devoto e predicatorio della spiritualità borromaica, sino al catechismo di campagna, all'ortoratoria istintiva della preghiera popolare. Ma il fatto che tutti i personaggi partecipino, nel bene e nel male, di una fede cattolica ancora saldamente ancorata a valori indiscussi di antico e vissuto tramando, non toglie nulla alla problematicità riflessiva della parola romanzesca, alla sua domanda intorno alla libertà e al potere, alla giustizia e al peccato, al male e al disordine, connaturati da sempre alla vita degli uomini. Se la pluridiscorsività narrativa opera anche negli enunciati del discorso religioso e vi istituisce una polivalenza dialogica per cui i punti di vista dei parlanti si limitano sempre a vicenda come ideologie a confronto, ognuna con la forza inattaccabile della propria storia individuale, a maggior ragione la moralità che invoca a suo fondamento la trascendenza viene a calarsi nel campo di forze di un sistema politico e sociale che la smentisce o la deforma, nella fenomenologia intricata dei rapporti umani e delle loro molteplici pulsioni travestite.

Nonostante il fervore consapevolmente e istintivamente apologetico dei personaggi, la «promissio inquieta» di cui essi sono testimoni non rimuove, anzi acuisce le tensioni, le contraddizioni, le crisi della coscienza, soprattutto quando s'identificano retrospettivamente con quelle del narratore e dell'autore che gli sta dietro: il quale poi è un razionalista convertito di vibratile tempra agostiniana e pascaliana, con lo stesso problema affrontato nella *Morale cattolica* di rivendicare anche al cattolicesimo una parte positiva nell'etica civile di un paese moderno proprio mentre ha inizio il processo postrivoluzionario della secolarizzazione. Senonché, nella sua intransigenza metafisica, Pascal aveva già ammonito che la forza senza la giustizia è iniqua, la giustizia senza la forza è impotente. A questo punto diventa azzardata per i *Promessi Sposi* la formula cattivante di romanzo

della Provvidenza, anche se Leibniz designava quasi negli stessi termini il mondo della storia, e sembra più prudente parlare di romanzo della speranza e della ricerca della giustizia nella libertà paziente del cuore dentro il "turbine" della guerra, della carestia, della peste, in un universo di segni non meno enigmatici che sinistri. Di là dai loro orizzonti giustapposti quello che unisce il narratore e i suoi antieroi in cammino è l'attesa di riconoscere nel segno una traccia, l'epifania di un significato anteriore all'ambiguità sopraffattrice del male.

In ultima analisi l'ordine che la scrittura narrativa persegue nel suo complicato strutturarsi, nel suo «andirivieni» e nel suo «guazzabuglio» (due parole, queste, centrali nel lessico manzoniano), è insieme l'ordine precario, il senso ottativo che i due protagonisti analfabeti di un nuovo *Bildungsroman* domestico tentano di ritrovare nel corso delle loro avventure lungo le strade di Lombardia. E senza dubbio questa Lombardia rappresenta anche una metafora del mondo, un "teatro" dell'esistenza, fatto appunto di «luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malvagità grandiosa, con intermezzi d'Imprese virtuose e bontà angeliche, opposte alle operazioni diaboliche», dove la verità e la satira, il passato e il presente, si compongono in una figura dialettica insidiosamente interrogativa, sino ad adombrare, a frammenti, l'autobiografia di un ego più profondo, che pure vuole restare fuori dal testo. L'infanzia di Gertrude, s'intuisce, traspone al femminile gli affetti delusi di una storia gelosamente personale di fine Settecento, sugli stessi sentieri tortuosi di Rousseau o Alfieri. Ma la voce che filtra e controlla le voci del racconto usa in modo abilissimo l'arte difensiva della reticenza e della litote, dissimulando gli scatti fulminei, frenando l'ansia analitica, spezzando il respiro teso della frase, convertendo persino le antitesi e le nevrosi in sigle affabili della discrezione, in moduli signorili del cosiddetto "understatement". Chi si avvede, dinanzi a un «colui che saremo costretti a chiamare l'innominato», che il predicativo prodotto dal verbo nega proprio l'atto della nominazione e che l'ossimoro corrispondente ha una energia non inferiore a quella del «Nessuno» escogitato dal-

la malizia onomastica dell'Ulisse omerico? Anche la chiarezza, a fissarla più da vicino, può riempirsi di ombre e di contrasti, come un quadro caravaggesco acceso e fasciato dal dramma radente della luce.

Per quanto d'accordo con lo storico turbato ma risoluto della prima *Colonna Infame* che «per qualificare le azioni, basta conoscerle, e paragonarle con la legge eterna di giustizia», il narratore di Renzo sa bene, e lo fa capire, che la parola, tanto più se attivata dalle forme della letteratura, registra al tempo stesso il vero e il falso, la realtà e la finzione, il fatto e la sua "frangia", vale a dire la fabulazione romanzesca della chiacchiera, della fitta, minuta comunicazione di ogni giorno. Al pari di «un nanettino a cui venisse la vita dallo stare abbracciato ad un gigante», secondo la stupefacente "caricatura" attribuita al Manzoni nei dialoghi filosofici delle *Stresiane*, il linguaggio non può mai uscire dalla propria deformazione, gli si deve credere soltanto diffidandone, con la consapevolezza del proprio orizzonte "finito". Così, mentre il romanzo verifica l'ordine di una "bella storia" che i suoi protagonisti possono interpretare come il "filo" benefico della Provvidenza o la «scopa» di Don Abbondio, colui che racconta non rivendica per sé un punto di vista assoluto, che esigerebbe, a voler ripetere le parole stringenti della *Morale cattolica*, «la cognizione profetica di tutti gli effetti delle azioni, la cognizione di tutti i loro rapporti coll'ordine generale». Gli è concessa invece un'ipotesi prospettica, un movimento ermeneutico entro un paesaggio umano a distanza variabile, allo stesso modo in cui l'occhio narrativo percorre in più sensi, a «prospetti» successivi, il «luogo» fra «strade e stradette» della prima e infausta passeggiata di don Abbondio. Il racconto insomma ha le sue strade, i suoi orizzonti mobili ma circoscritti.

Bisogna poi aggiungere che in questa esplorazione del molteplice il romanzo sperimenta su se stesso il paradosso moderno e galileiano della scrittura romanzesca, il suo farsi negandosi e decentrandosi in un contesto sempre incompiuto. D'altro canto, non può essere certamente casuale che la "conclusione" dei *Promessi Sposi*, dentro la cornice convenzionale sino alla banalità di un lieto fine borghese, passi

dal narratore ai due protagonisti e ai loro dialoghi nativamente socratici, soprattutto dalla parte di Lucia, intorno ai «guai» del vivere, ossia al senso della sofferenza e al destino, alla felicità dell'uomo. Il «sugo di tutta la storia» sconfigge il moralismo catechistico e senza problemi di Renzo, dialogizza un vero che deve ancora svelarsi, una «fiducia» ritrovata nella comunione totale degli affetti ma sempre, per dirla con Gadda, in mandato provvisorio. Insieme con il benessere e l'integrazione sociale dei nuovi proprietari in un «paese» straniero si riaffaccia l'idillio, ma per essere subito messo fuori gioco dall'ironia relazionante della coscienza (quella che a carte scoperte, nel *Fermo e Lucia*, faceva intervenire «la fortuna — non osiamo dire la provvidenza — la fortuna che voleva favorirli in tutto, come uno scrittore che voglia terminare lietamente una storia inventata per ozio...»).

Intanto, sul proscenio ufficiale del congedo romanzesco, ormai fuori dalle quinte della fabula barocca, ecco farsi avanti il «secentista» e il suo trascrittore romantico finalmente a fianco l'uno dell'altro, a chiudere l'invenzione «di tutta la storia» con il «noi» duale di «chi l'ha scritta e di chi l'ha raccomodata». Di fronte a loro, nello statuto scoperto della bivocalità narrativa, si pone dialogicamente il lettore che deve mettersi a sua volta a «dibattere», a «cercare» e soprattutto ad ascoltare di nuovo il racconto delle «avventure» di Renzo senza, se può, annoiarsi. L'ironia socratica del romanzo, del resto, aveva già affidato a don Abbondio, in uno degli ultimi colloqui con l'erede di don Rodrigo, l'elogio dell'oralità narrativa, accreditandola agli stessi protagonisti della storia, e in primo luogo, si capisce, al suo più diretto interessato: «Se vossignoria vuol prendersi il divertimento di sentir questa povera gente ragionar su alla carlotta, potrà fargli raccontar la storia a lui, e sentirà». E poiché don Abbondio è un esperto della lingua parlata, il più dialettale anzi di tutti i personaggi dei *Promessi Sposi*, alla stregua di un Sancio Panza o di un Falstaff, il suo giudizio ha un valore preciso se non addirittura programmatico, quasi da assioma di un manifesto mascherato.

Forse allora il senso del romanzo consiste anche nel di-

L'anno
20
romantico

vertimento di una scrittura che accorda la sua intenzione pluridiscorsiva al «ragionar su alla carlona» dei propri fantasmi, a una polifonia di voci, di figure sintattico-intonazionali ancora calde di pathos quotidiano e di evidenza drammatica, vive sino al grottesco. Spartendo il lavoro in due amichevolmente, come voleva il *Tristram Shandy*, sta poi al lettore di costruire su quello del narratore e della sua partita romanzesca il divertimento promesso da don Abbondio. Occorre solo la spregiudicatezza, la reattività verbale del vecchio, inarrivabile parroco manzoniano.

Capitolo quarto

Ironia polifonica

Come sapevano bene i moralisti del Seicento, al pari della dissimulazione l'ironia è piena di intoppi, e in qualche caso di trappole nascoste.

In uno studio recente sull'ironia, di gusto paradossale e festosamente arrembante, si cita più volte un luogo del capitolo primo dei *Promessi Sposi*, al centro del paesaggio d'apertura, per offrire un campione, è detto, di ironia tirata a lucido, con tutte le carte in regola, senza nessun margine di equivoco: un'ironia di primo grado, concepita per un pubblico mentalmente pigro a cui bisogna presentare modelli ironici di tipo elementare, nella forma accessibile dell'antifrasi. Non resta altro allora che ritornare al romanzo, all'evidenza del suo frammento descrittivo, già gremito di figure umane: «Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre, e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire ai contadini le fatiche della vendemmia». Persuasamente altresì che nella tradizione italiana non entri quasi mai il potenziale ironico di un discorso di secondo grado dove si dia fra scrittore e lettore una sorta di antagonismo come in Swift, Guido Almansi, l'autore spregiudicato e malizioso di *Amica ironia*, interpreta il procedimento manzoniano come un patto di complicità o un gioco retorico, per cui alla formula del narratore «insegnavan la modestia» corrisponde in chi legge la decodificazione antifrastica quasi immediata di «attentavano alla virtù», cioè la sostituzione prevista del nero al bianco. Se nei *Promessi Sposi*, aggiunge sempre

Quattro
paeselli
fronzo

2 =
PUNTO
DI VISTA
Castello
DON
P.

l'ammiratore di Swift e della «tongue-in-cheek», vi sono anche «altre zone» in cui si maneggiano meccanismi retorici più sottili e d'intelligenza più complessa, il pezzo calibratissimo del primo capitolo non ne fa parte. Per capire, il suo lettore non ha bisogno né di diffidenza né di astuzia aggressiva, ma solo di spirito onesto e didattico.

Può essere, tuttavia, che le cose non stiano così, nella realtà combinatoria, come diceva Gadda, di una contaminazione grottesca. E si pensa subito a un avvertimento ermeneutico della *Colonna Infame*, nella stesura più antica, intorno a chi scrive facendo «eco al giudizio comune» e alla sua «prepotenza», che sembra alla fine proporre, capovolto, il paradigma del narratore manzoniano, con il ruolo che gli viene dalla scena della propria scrittura: «Lo scrittore che la intende al modo dei più, che si dispone a dire ai lettori ciò che i lettori già sanno, o credono di sapere, non va a cercare tali malinconie; suppone infallibile quel giudizio dei molti, che egli sa dovergli essere favorevole; contento di sé e di loro esce con una aria di fiducia e d'ilarità, come sul palco un attore favorito dalla platea». Chi rifiuta un rapporto di complicità con il pubblico costruito sul conformismo, non può essere se non uno scrittore problematico anche quando si mostra ilare, e il suo modello diventa allora Shakespeare, quale lo fissa, a esempio, a modo di assioma il *Corso di letteratura drammatica* di Augusto Guglielmo Schlegel, alla lezione tredicesima della versione italiana: «... quando un poeta spinge l'arte sino a farci vedere il lato men lucido della medaglia, egli si pone in una secreta intelligenza col fior de' suoi lettori o de' suoi spettatori, mostrando d'aver prevedute le loro obiezioni, e d'averle ancora approvate anticipatamente. Egli non si restringe a un solo punto di vista, ma spazia liberamente sopra di tutti...». È inutile specificare che, sia pur senza l'agilità scintillante del fratello Federico o l'acutezza riflessiva di Novalis, lo Schlegel sta definendo l'ironia romantica, il dialogo socratico del dramma del romanzo moderno. A maggior ragione dunque, tornando all'enunciato della «stabile guarnigione», viene da chiedersi se non vi si debba vedere il segno di «una secreta in-

telligenza» fra narratore e lettore, fuori dal codice fiduciario e simmetrico della «platea».

Un critico attento come l'Orelli, non per nulla poeta in proprio, ha già notato il valore espressivo della gradatio antifrastica, acuita dalla negazione forte di «non mancavan mai», e la sapienza retorica del parallelo, in variazione e chiasmo, di «alle fanciulle e alle donne — a qualche marito, a qualche padre», e ha soprattutto posto in evidenza la funzione anticipatrice del micro-insieme, che non solo introduce nel racconto geografico un primo fondamento storico ma annuncia anche, come una punta improvvisa, il tema dell'intreccio romanzesco: dall'avventura di Lucia alla discesa dell'«esercito alemanno», con le «vigne spogliate» dalla «grandine» e dalla «bufera». La professi, per usare il linguaggio tecnico di Genette, è in realtà ancora più profonda, se si considera proprio la semantica ironica di «insegnavan la modestia alle fanciulle», comprensiva di due punti di vista opposti secondo che la si riferisca al soggetto «soldati» o all'oggetto «fanciulle». L'antifrasi è attraversata dunque dalla logica del potere e rimanda a un universo sociale diviso in «oppressi» e «oppressori», dove le parole non possono più avere lo stesso significato. Quello della frase che all'Almansi sembra di scarso mordente riproduce, non vi è dubbio, l'orizzonte ideologico del soggetto, cioè della classe dominante, usa a travestire i gesti della violenza nel decoro istituzionalizzato dell'eufemismo, dell'ironia riduttiva a proprio scarico. In senso generale, insegnava il Dumas dei *Tropes*, un testo canonico non solo per la Francia, «l'euphémisme est une figure par laquelle on déguise des idées désagréables, odieuses, ou tristes, sous des noms qui ne sont point les noms propres de ces idées: ils leur servent comme de voile, et ils en experimentent en apparence de plus agréables, de moins choquantes, ou de plus honnêtes selon le besoin...». Nella retorica applicata dei *Promessi Sposi*, allorché Renzo viene condotto in prigione dal notaio, dopo la notte all'osteria, nel capitolo XV, l'«eufemismo» per cui gli «ordigni» per «martirizzare un ricalcitante» divengono «manichini» è invece una figura ipocrita. E la prospettiva dell'oppresso, condivisa di fatto anche dal narratore, dà ri-

lievo per l'appunto, nello scontro tra la parola e la cosa, e l'ipocrisia linguistica del potere.

Che il lessico messo in opera per i «soldati» e le loro imprese paesane sia addirittura quello dei personaggi deceti privilegiati all'interno del romanzo, risulta poi chiaro a mano a mano che si dispiega la partitura dialogica della trama narrativa. Don Rodrigo, all'ingresso di fra Cristoforo nella sala del convito, al capitolo V, esclama fra il «riso» dei presenti: «non sarà mai vero che un cappuccino vada via da questa casa, senza aver gustato del mio vino, né un creditore insolente, senza aver assaggiate le legna de' miei boschi», e nel congedarlo, dopo l'alterco del capitolo VI, grida di nuovo, ma con tutt'altra voce: «...ringrazia il saio che ti copre codeste spalle di mascalzone e ti salva dalle carezze che si fanno a' tuoi pari per insegnar loro a parlare». Allo stesso modo, licenziando il Griso alla vigilia dell'incursione notturna, nel capitolo VII, il suo padrone gli raccomanda, quasi confidenziale: «... se per caso, quel tanghero temerario vi desse nell'unghie questa sera, non sarà male che gli sia dato anticipatamente un buon ricordo sulle spalle». Non è da meno, anche se con una vena più beffarda, il conte Attilio, il cugino di città, il quale da una parte, premesso che «bisogna saper raddoppiare a tempo le gentilezze a tutto il corpo, e allora si può impunemente dare un carico di bastonate a un membro», ripete nel capitolo XI, tra malizia e senso d'onore: «Lo prendo io sotto la mia protezione, e voglio aver la consolazione d'insegnargli come si parla coi pari nostri», e dall'altra, nel colloquio col conte zio del capitolo XVIII, dichiara con la mano al petto, minimizzando: «... che don Rodrigo possa aver fatto qualche scherzo a quella creatura, incontrandola per la strada, non sarei lontano dal crederlo: è giovine, e finalmente non è cappuccino; ma queste son bazzecole...». Come si vede bene, nel breve segmento narrativo del capitolo I risuonano già le frasi e le voci di alcuni personaggi per così dire «potenti», che il narratore trasferisce nello spazio del proprio discorso per duplicarne l'intenzione semantica e il punto di vista, il mondo ideologico che vi corrisponde. La sua ironia sta proprio nel trascrivere in un nuovo registro, quello pluriprospectico del

romanzo, l'ironia antifrastica ed eufemistica di un linguaggio oggettivato dalla coscienza univoca di un ruolo sociale, trasformando la mimesi in una controvoce critica, in una citazione che giudica se stessa attraverso il soggetto citato. Si può allora dire con Bachtin che il narratore esplicito di «insegnavan la modestia» presentatosi alla ribalta con il suo «prendiamo a raccontare», si serve di parole già abitate da intenzioni altrui e le costringe a servire alle proprie, in rapporto al sistema di forze della nuova struttura romanzesca. Così anche la sua parola diventa quella che Bachtin chiama un'enunciazione (ivoca) un processo dialogico interno a un concertato pluridiscorsivo e alle sue figure ibride o sovrapposte.

Vero è che nei *Promessi Sposi* anche i personaggi, non meno del narratore quando si dà un volto sintattico, sperimentano in proprio i fenomeni della dialogicità e consapevoli della propria parte, nella «scala del mondo», sono i registi, mentre parlano, di una retorica polifonica, capace di estri e invenzioni all'interno del loro stesso orizzonte linguistico. La voce narrativa poi ne registra e ne orchestra il movimento drammatico. Per convincersene subito, conviene ricorrere di nuovo a don Rodrigo e ai suoi colloqui con il Griso tra i capitoli VII e XI. Presentato come «il capo de' bravi», «il fidatissimo del padrone, l'uomo tutto suo, per gratitudine e per interesse», in un'ottica, dunque, che riproduce quella dell'interlocutore, fino a quando non la smentisce la distanza giudicante di «que due fastidiosi ribaldi», il Griso, alla fine del «parlamentare», risponde agli ordini che riceve «inchinandosi, con un atto d'ossequio e di millanteria»: «Lasci fare a me». Poi più avanti, a spedizione ormai in corso lo si vede travestirsi, mettere «in testa un cappellaccio, sulle spalle un sanrocchino di tela incerata, sparso di conchiglie» e prendere «un bordone da pellegrino». Al ritorno dall'«invasione» andata a vuoto nella casa di Lucia, i due momenti si ripetono, ma con un ordine capovolto e girando la parola a don Rodrigo, fermo «in cima alla scala», quasi a rendere visibile lo spazio verticale del potere. Da una parte si ha così la svestizione silenziosa del Griso («posò in un angolo d'una stanza terrena il suo bordone,

lievo per l'appunto, nello scontro tra la parola e la cosa, all'ipocrisia linguistica del potere.

Che il lessico messo in opera per i «soldati» e le loro imprese paesane sia addirittura quello dei personaggi dei ceti privilegiati all'interno del romanzo, risulta poi chiaro a mano a mano che si dispiega la partitura dialogica della trama narrativa. Don Rodrigo, all'ingresso di fra Cristoforo nella sala del convito, al capitolo V, esclama fra il «riso» dei presenti: «non sarà mai vero che un cappuccino vada via da questa casa, senza aver gustato del mio vino, né un creditore insolente, senza aver assaggiate le legna de' miei boschi», e nel congedarlo, dopo l'alterco del capitolo VI, grida di nuovo, ma con tutt'altra voce: «...ringrazia il saio che ti copre codeste spalle di mascalzone e ti salva dalle carezze che si fanno a' tuoi pari per insegnar loro a parlare». Allo stesso modo, licenziando il Griso alla vigilia dell'incursione notturna, nel capitolo VII, il suo padrone gli raccomanda, quasi confidenziale: «... se per caso, quel tanghero temerario vi desse nell'unghie questa sera, non sarà male che gli sia dato anticipatamente un buon ricordo sulle spalle». Non è da meno, anche se con una vena più beffarda, il conte Attilio, il cugino di città, il quale da una parte, premesso che «bisogna saper raddoppiare a tempo le gentilezze a tutto il corpo, e allora si può impunemente dare un carico di bastonate a un membro», ripete nel capitolo XI, tra malizia e senso d'onore: «Lo prendo io sotto la mia protezione, e voglio aver la consolazione d'insegnargli come si parla coi pari nostri», e dall'altra, nel colloquio col conte zio del capitolo XVIII, dichiara con la mano al petto, minimizzando: «... che don Rodrigo possa aver fatto qualche scherzo a quella creatura, incontrandola per la strada, non sarei lontano dal crederlo: è giovine, e finalmente non è cappuccino; ma queste son bazzecole...». Come si vede bene, nel breve segmento narrativo del capitolo I risuonano già le frasi e le voci di alcuni personaggi per così dire «potenti», che il narratore trasferisce nello spazio del proprio discorso per duplicarne l'intenzione semantica e il punto di vista, il mondo ideologico che vi corrisponde. La sua ironia sta proprio nel trascrivere in un nuovo registro, quello pluriperspettivo del

colore
emarginato

romanzo, l'ironia antifrastica ed eufemistica di un linguaggio oggettivato dalla coscienza univoca di un ruolo sociale, trasformando la mimesi in una controvoce critica, in una citazione che giudica se stessa attraverso il soggetto citato. Si può allora dire con Bachtin che il narratore esplicito di «insegnavan la modestia» presentatosi alla ribalta con il suo «prendiamo a raccontare», si serve di parole già abitate da intenzioni altrui e le costringe a servire alle proprie, in rapporto al sistema di forze della nuova struttura romanzesca. Così anche la sua parola diventa quella che Bachtin chiama un'enunciazione bivoca, un processo dialogico interno a un concertato pluridiscorsivo e alle sue figure ibride o sovrapposte.

Vero è che nei *Promessi Sposi* anche i personaggi, non meno del narratore quando si dà un volto sintattico, sperimentano in proprio i fenomeni della dialogicità e consapevoli della propria parte, nella «scala del mondo», sono i registi, mentre parlano, di una retorica polifonica, capace di estri e invenzioni all'interno del loro stesso orizzonte linguistico. La voce narrativa poi ne registra e ne orchestra il movimento drammatico. Per convincersene subito, conviene ricorrere di nuovo a don Rodrigo e ai suoi colloqui con il Griso tra i capitoli VII e XI. Presentato come «il capo de' bravi», «il fidatissimo del padrone, l'uomo tutto suo, per gratitudine e per interesse», in un'ottica, dunque, che riproduce quella dell'interlocutore, fino a quando non la smentisce la distanza giudicante di «que due fastidiosi ribaldi», il Griso, alla fine del «parlamentare», risponde agli ordini che riceve «inchinandosi, con un atto d'ossequio e di millanteria»: «Lasci fare a me». Poi più avanti, a spedizione ormai in corso lo si vede travestirsi, mettere «in testa un cappellaccio, sulle spalle un sanrocchino di tela incerata, sparso di conchiglie» e prendere «un bordone da pellegrino». Al ritorno dall'«invasione» andata a vuoto nella casa di Lucia, i due momenti si ripetono, ma con un ordine capovolto e girando la parola a don Rodrigo, fermo «in cima alla scala», quasi a rendere visibile lo spazio verticale del potere. Da una parte si ha così la svestizione silenziosa del Griso («posò in un angolo d'una stanza terrena il suo bordone,