

ALESSANDRO
MANZONI
FERMO E LUCIA

Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento
a cura di Salvatore Silvano Nigro

Collaborazione di Ermanno Paccagnini
per la «Appendice Storica su la Colonna Infame»



Arnoldo Mondadori
Editore

s'incontravano, e colloquj brevi e tristi sulla scarsezza del raccolto e sulle sventure di quell'anno tristissimo. Frattanto, si udiva il tocco misurato e solenne della squilla che annunciava la fine della giornata.

Quando Fermo vide che i due indiscreti s'erano ritirati, continuò la sua strada fra le tenebre crescenti, ripetendo a bassa voce ai fratelli gli avvertimenti sul modo di condurre a buon termine l'impresa. Quando giunsero alla casetta di Lucia, era notte fatta. 49

Fra il primo concetto di una impresa terribile e l'adempimento, ha detto un barbaro che non era privo d'ingegno, l'intervallo è un sogno pieno di fantasmi, e di paure. La povera Lucia era da molte ore nelle angosce di questo sogno: Agnese, la stessa Agnese così risoluta, e disposta all'operare, era sopra pensiero, e trovava a stento le parole per rincorare la poveretta. Ma al momento in cui l'azione comincia, e l'animo che fino allora tollerava i pensieri che gli passavano sopra, cacciandosi a vicenda e tornando, è costretto a comandare una risoluzione e a dirigere le azioni del corpo, allora egli si trova tutto trasformato: al terrore e al coraggio che lo agitavano succede un altro terrore, e un altro coraggio: l'impresa si affaccia alla mente come una apparizione nuova, inaspettata, si scoprono mezzi e ostacoli non pensati: ciò che sembrava più difficile si trova talvolta fatto quasi da se, l'immaginazione si ferma spaventata, le membra negano il loro ufficio ad un passo che era sembrato il più agevole: il cuore manca alle promesse che aveva fatte con più sicurezza. Un matrimonio clandestino era per Lucia Zarella quello che l'uccisione di un dittatore per Marco Bruto. Quando s'intese bussare sommessamente alla porta, Lucia fu presa da tanto terrore, che risolvette in quel momento di soffrire ogni cosa, 50 51 52

Ezio Raimondi

La dissimulazione
romanzesca

Antropologia manzoniana



Mangiare e parlare (Ap. XVI)

Tra gli «sfaccendati» in cerca di «notizie» che Renzo, fuggito da Milano, ascolta avidamente «senza che paresse suo fatto» all'osteria di Gorgonzola mentre mangia «con grand'appetito», ce n'è uno che dopo aver aperto la discussione in forma positiva ma prudente («questa volta par proprio che i milanesi abbian voluto far davvero. Basta; domani al più tardi si saprà qualcosa») soggiunge, forte della sua esperienza contadina: «Quel che vorrei sapere è se que'signori di Milano penseranno anche alla povera gente di campagna, o se faranno far la legge buona solamente per loro. Sapete come sono eh? Cittadini superbi, tutto per loro; gli altri, come se non ci fossero». Gli si affianca subito «un altro», anche lui senza nome e senza volto, ma la sua «frase» si ferma a metà. In compenso, e non a caso, una didascalia narrativa ne descrive la «voce tanto più modesta, quanto più la proposizione era avanzata». Ed ecco, appunto, ciò che egli comincia a dire prima di autocensurarsi con la doppia figura della reticenza e della ellissi: «La bocca l'abbiamo anche noi, sia per mangiare, sia per dir la nostra ragione, e quando la cosa sia incamminata...».

Occorre intanto notare che nella scena corrispondente del *Fermo e Lucia* non compare ancora l'aforisma sul duplice uso della bocca, così come manca la replica di un nuovo interlocutore dall'«aria cupa e maliziosa», che suona quasi simile a una minaccia («del grano nascosto non ce n'è solamente in Milano»), mentre il dialogo a quattro voci viene interrotto dall'arrivo del «mercante» sul proposito tutto ipotetico del «se vai domani, vengo anch'io». Quest'ultima battuta, che poi compone un duetto, risulta invece spostata nella nuova stesura dei *Promessi Sposi* al centro dei commenti dei «parlatori», tra la sentenza sui «cittadini superbi» e l'intervento iniziale intorno al «far davvero», abbreviato,

per altro, rispetto all'archetipo del *Fermo e Lucia* e alla sua orchestrazione pittoresca, irresistibilmente idiomatica. E basta poi trascrivere la versione più antica per rendersi conto che la parte soppressa contiene la cellula generativa della dichiarazione sospesa, affidata ad un'altra voce nel coro finale dell'osteria: «Eh! eh! i milanesi non son mica uomini di stoppa: e non la finiranno prima che sia loro fatta ragione davvero». Ma quando il «dir la nostra ragione» entra nell'enunciato del moralista anonimo, dentro la macchina ingegnosa del montaggio romanzesco, la formula si porta dietro un campo semantico vivo e polemicamente animato: che irrompe sin dal primo capitolo nel diverbio di Perpetua con don Abbondio («E io ho sempre veduto che a chi sa mostrare i denti e farsi stimare, gli si porta rispetto; e, appunto perché lei non vuol mai dir la sua ragione, siam ridotti a segno che tutti vengono, con licenza, a ...») e poi si sviluppa soprattutto nel parlato di Renzo, dalla variante, nel colloquio con il dottor Azzecagarbugli, «vengo da lei per sapere come ho da fare per ottener giustizia» alla ripresa, in casa di Lucia, di «in ogni caso, saprò farmi ragione, o farmela fare» e infine ai sintagmi fiduciosi dell'allocuzione a Milano, con la serie «sentir le ragioni, mi facesse render giustizia, ci metterà un buon rimedio, un buon processo addosso, ci saremo anche noi a dare una mano, ordinare a dottori che stiano a sentire i poveri e parlino in difesa della ragione». In ultima analisi, quasi a ricapitolare un tema profondo della storia di Renzo, anche l'ignoto paesano di Gorgonzola parla della giustizia affermando il principio di un diritto comune a tutti gli uomini come l'altro quotidiano del «mangiare». E le sue parole vanno così percepite attraverso la sfera acustica e emotiva di Renzo, avvalorate ma insieme messe in dubbio dalle sue disavventure di galantuomo inerme.

Se si deve anzi stare al gioco delle simmetrie o delle corrispondenze di cui i *Promessi Sposi* sono così studiosamente fertili, il binomio «mangiare e parlare, dire le proprie ragioni», invocato dall'avventore dell'osteria, riproduce in fondo il «pane e giustizia» con cui il suo ascoltatore aggiunto era riuscito a liberarsi dal «notaio» e dai «birri» («figliuo-

li! mi menano in prigione, perché ieri ho gridato: pane e giustizia. Non ho fatto nulla...»), e viene come a spiegarlo, a illustrarlo nel suo fondamento antropologico. L'elemento decisivo diviene ora la «bocca», sulla falsariga di un paradosso di gusto mimetico barocco: se non addirittura di un «pastiche». Nello spartito manzoniano di un romanzo che viene riscritto, la «rettorica», si sa, è sempre in agguato. Certo è che in un testo romanzesco e tutto barocco come il *Criticón* di Baltasar Gracián s'incontra proprio nel «discorso nono» della «parte prima», dove si vuole dare «la morale anatomia dell'Uomo», un paragrafo intorno alla bocca in quanto «officina» del «mangiare» e del «parlare». Non resta che citarne l'estratto, nella versione italiana uscita a Venezia nel 1745: «Quello ch'io non finisco d'intendere, disse Andrenio, è a qual fine la saggia natura unì entro una stessa officina il mangiare e il parlare: che ha che fare un esercizio coll'altro, una occupazione vile comune anche ai bruti, l'altra sublime e propria e sola degli uomini? anzi che quindi insorgono inconvenienti notabili, il primo che la lingua parli a proporzione del sapore che gusta, ora dolce, ora amaro, acre o piccante, e soda uniforme alla materia del cibo, ora loda, ora biasma, ora intoppa, ora equivoca, ora volgare ed ora prolissa, non fora meglio ch'essa fosse sola l'oracolo dello spirito? È curiosa la difficoltà, disse Critilo, e quasi mi dai occasione di far sopra di ciò qualche ponderazione. Ma con tutto ciò ricorrendo alla divina Provvidenza, che indirizza la natura con gran simetria, dico io, essere stato assegnato il medesimo posto al parlare ed al gusto, perché in questo modo si gustino le parole avanti d'esprimerle e talora anche si mastichino e si provi se sono vane e ponderate e se si conosce che possano amareggiare s'indolciscono; sappia ciò che importa una negativa con che sentimento sarà intesa ed appresa da chi la riceve, procuri di renderla meno spiacevole, porgendola co'modi più cortesi e più dolci che si possa. Stia occupata la lingua nel mangiare e se si potesse in altri più numerosi impieghi, acciò non abbia tempo da consumarlo in parlare».

Quanto alla tradizione assimilata nella pagina di Gracián, essa coinvolge senza dubbio due testi canonici quali

l'Epistola di S. Giacomo («Ita et lingua modicum quidem membrum est, et magna exaltat. Ecco quantus ignis quam magnam silvam incendit! Et lingua ignis est, universitas iniquitatis ... In ipsa benedicimus Deum et Patrem, et in ipsa maledicimus homines, qui ad similitudinem Dei facit sunt. Ex ipso ore procedit benedictio et maledictio ...») e le Etymologiae di Isidoro («Os dictum, quod per ipsum quasi per ostium et cibos intus mittimus et spuntum foris proicimus; val quia inde ingrediuntur cibi, inde egrediuntur sermones ... Linguae a ligando cibo putat Varro nomen impostum. Alii, quod per articulatos sonos verba ligat»), senza dimenticare, a maggior ragione, il topos della «custodia della bocca», che si prolunga dalla cultura medievale sino al moralismo del Seicento cristiano. Così non sorprende neppure la conclusione dell'«anatomia» barocca sulla convenienza di ponderare e misurare le parole prima di esprimerle. Ma per la figurina della locanda manzoniana non si tratta di pensare al sapore della prudenza o della ruminazione riflessiva: questo è un problema che spetta al narratore, soprattutto allorché s'intrattiene, come nel finale implacabile del capitolo XXXI dopo il catalogo dei «vocaboli» mascherati della peste, sul «metodo, proposto da tanto tempo, d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare». Nel suo hapax legomenon fulmineo e a mezza voce l'ignoto lombardo che viene a far parte della storia di Renzo ricorre d'istinto all'analogia metonimica della bocca proprio per associare l'impulso della parola e della rivendicazione del proprio diritto (il «fà varì i sò reson», il «rend reson» del dialetto milanese) al bisogno primario del cibarsi, all'esigenza organica del corpo, in un tempo, si badi, di carestia, in cui la «fame», secondo l'annuncio calato nel paesaggio di miseria del capitolo IV, «aveva insegnato» agli uomini a «vivere» con «qualche erba» strappata al pascolo gramo di una bestia «stecchita». Il paradosso barocco della materia e dello spirito, la «simmetria» a cui allude Gracián, viene dunque capovolto, rimodellato sul metro fisico della natura, in quanto lo investe l'idea illuministica della eguaglianza umana. Non aveva forse scritto Diderot che «la justice est l'obligation de rendre à chacun ce qui lui appartient», e

Helvétius che la «faim est le principe le plus habituel de son activité»?

Anche il narratore, del resto, è così consapevole della radicalità ideologica del suo personaggio da introdurre l'avviso sul singolare contrasto tra la modestia del tono e l'audacia del contenuto, cioè sull'ironia intellettuale di colui che parla enunciando un principio che va di là dalla sua stessa cultura post-tridentina e che sotto l'apparenza di una stravaganza verbale avvalora un razionalismo moderno sia pure senza effetto e allo stato di frammento («quando la cosa sia incamminata ...»); se poi la voce narrativa registra con tanta esattezza la dialettica fra suono e senso nel parlato che trascrive, può essere persino l'indizio che essa vi riconosce, o per dir meglio vi proietta uno scorcio della propria immagine, della propria «intention» ermeneutica. Viene da ricordare che nel *Fermo e Lucia*, dinanzi a un segmento di riflessioni attribuite a Renzo, nel capitolo V del tomo III, al suo ingresso in Milano («Gli passava bene per la mente che quella cuccagna non sarebbe stata che per birboni più vigorosi e più svergognati, che i veri languenti per fame non si sarebbero gettati in quel tumulto, e così la parte la più debole e la più degna di soccorso avrebbe continuato a partire ...»), Ermes Visconti, il lettore più intelligente e più ascoltato dell'esperimento manzoniano, non aveva mancato di annotare la contaminazione dei punti di vista e degli orizzonti mentali: «idea troppo sottile: è il Signor D. Alessandro che vi riflette, ma Fermo non vi avrebbe pensato». Come risulta oggi sempre più palese, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi* si chiarisce e si fa coerente la tecnica del punto di vista, il concertato delle voci si accorda con la percezione mobile della distanza, l'io del regista che racconta riduce il proprio spazio d'azione, assume a sua volta lo statuto di un personaggio, che oltre a gestire il proprio ruolo esterno alla «fabula» può divertirsi a immettere dentro la scena delle controfigure occasionali, dei portavoce bizzarri quanto estemporanei della propria modernità di storico, in grado di dialogare, sui tempi brevi e per così dire rubati, con gli altri personaggi dell'intreccio secentesco. E forse il «curioso» dell'osteria di Gorgonzola è proprio una di

queste maschere retrospettive, un «alter ego» decentrato ed effimero del narratore con la facoltà specifica di un anacronismo travestito in un codice bivocale lasciato aperto. Sta poi al lettore di completarne l'appello e di dedurre, nel proprio orizzonte moderno, che la parola quanto più si unisce all'esigenza della giustizia del «rendere ragione», tanto più rimanda al contesto vivente di una persona, alla concretezza finita di un corpo e al suo rapporto, sempre drammatico, con l'universo chiuso della «forza». Il paradigma barocco viene alla fine razionalizzato, ritradotto nella retorica inesorabile del vero.

Ma a proposito di linguaggio e di metamorfosi della materia verbale conviene far ritorno un'altra volta a Gracián. Tra le allegorie e i grotteschi satirici del *Criticón*, nel viaggio che compiono verso l'isola della Immortalità, i due eroi pellegrini, Andrenio e Critilo, debbono anche affrontare, come narra e dichiara il «discorso settimo» della «parte prima», il «fonte dell'Inganni» con i suoi «mostri» e le sue «botteghe». Qui, attraverso la «strada dell'Ipocrisia, dell'Ostentazione e dell'Artificio», essi giungono a una grande piazza e sono spettatori di strani giochi di prestigio in una fiera rumorosa e affollata. Ciò che li colpisce soprattutto è un saltimbanco, un maestro dell'illusione, che alla fine si scopre avere il volto e l'identità del Machiavelli. Per la verifica testuale si può seguire di nuovo la versione italiana del Settecento: «Era divenuta la piazza un grande cortile del volgo, sciame di mosche nel posarsi ed assentarsi nell'immundizia de' costumi, ingrassando nel fracidume e famelico nell'infistolire le piaghe morali; ad un sì vile applauso ascese in alto uno di sembiante più sfacciato che autorevole, quali sogliono essere i salimbanchi; era questi un eloquentissimo ingannatore, quale dopo un meditato preambolo, cominciò a far prestigi notabili e mirabili sottigliezze, tenendo incantata quell'innumerabile moltitudine. Tra l'altre burle notabili facevagli aprir la bocca, assicurandogli che in essa avria posto cose dolci ed inzuccherate, ed essi ricevendole, facevagli indi buttar fuori di esse cose schifosissime ed orribili immondezze, con loro grandissima nausea e riso de' circostanti. Lo stesso ciarlatano sembrava che mangiasse una

Gracián

quantità di bombace bianchissimo e fino, e ad un tratto aprendo la bocca, esalava da essa un denso fummo ed indi fuoco, accrescendone sempre le vampe, in modo tale che atterriva i circostanti. Mangiava una volta carta, e posciagittava dalla bocca nastri lunghi di seta ed altri con oro, tutto era destrezza ed apparenza, conforme suol fare simile gente. Gustò assai Andrenio di quello vedeva, e cominciò ad encomiarlo. Basta, dire Critilo, che tu l'appaghi anche delle burle, non distinguendo il falso dal vero. Che pensi tu sia quel solenne ingannatore? Questo è un falso politico nominato il Macchiavelli, che pretende dar a credere agli idioti i suoi falsi aforismi, non vedi com'essi se gli inghiottono, parendogli assai plausibili e veritieri, che ben ponderati non sono altro che una confettata immondizia di vizi, di peccati, di ragione più di stalla che di Stato? pare che tenga la candidezza ne' labbri, la purità nella lingua, e vomita fuoco infernale che abbrucia i costumi, incendia le repubbliche. Quelle che sembrano cinte di seta sono i politici dogmi co' quali lega le mani alla Virtù e le discioglie al Vizio; la carta ch'ei mastica è il libro che pubblica, tutto falsità ed apparenza, con cui tanti credendo addottrinarsi restano ignoranti ed ingannati. Credimi che qui tutto è inganno ...».]

Può darsi benissimo che sia un caso, ma anche nei *Promessi Sposi*, con un supplemento figurativo rispetto al *Fermo e Lucia*, fa la sua apparizione un «giocator di bussolotti», un imbroglione insomma come il «giugador de busserott» del milanese, e nello sguardo stupito di Renzo, nella sua memoria di montanaro uso alle fiere di paese, egli s'identifica con Azzeccagarbugli mentre il «dottore» predica, più che mai «malizioso e cinico», che «a saper ben maneggiare le gride nessuno è reo, e nessuno è innocente». L'occhio del narratore non si distingue più da quello del personaggio: «... Renzo lo stava guardando con un'attenzione estatica, come un materialone sta sulla piazza guardando al giocator di bussolotti, che, dopo essersi cacciata in bocca stoppa e stoppa e stoppa, ne cava nastro e nastro e nastro, che non finisce mai». Poi, quando il postulante s'accorge dell'equivoco del notaio e interrompe la sua esibizione legale per avvertirlo che è «tutto al rovescio», il piano dell'immaginario

IL
RATIGNALONS
- IL FIOCCO
IN NASTRO
↓
Cap.
AZZECCAG.

S.P.
Cap. III

si fonde con quello della fattualità oggettiva, il veicolo della comparazione, per dirla in termini tecnici, si riversa sul proprio tenore. «Quand'ebbe però capito bene cosa il dottore volesse dire, e quale equivoco avesse preso, gli troncò il nastro in bocca ...». Con un grottesco degno di Gogol', in uno scorcio velocissimo, quasi da prestigiatore, la parola falsa si materializza, si reifica nella sua cifra di emblema negativo. Nello stesso tempo la funzione allegorica, il senso profondo del reale, si trasferisce alla semiotica dei rapporti di forza, al codice invisibile delle gerarchie e dei poteri sociali, alla duplicità del vero coinvolto nella dialettica di servo e padrone.

A questo punto diviene quasi inutile chiedersi se si debba aggregare il *Criticón* al «dossier» delle letture stratificate segretamente nel testo plurimo dei *Promessi Sposi*. In un romanzo costruito sull'ipotesi del palinsesto e della «retorica discreta, fine, di buon gusto», la scrittura mette insieme materiali autentici e materiali fittizi, inventando i propri modelli, costruendo, se occorre, nuove iperstilizzazioni d'ordine ipotestuale, sino alle anamorfosi della parodia. Ma il confronto con la prosa splendida e cupa di Gracián dimostra una volta di più la genialità manzoniana nel rifarsi ai fantasmi della cultura barocca e nell'integrarne per forza d'invenzione e di mimesi polifonica gli spazi vuoti o potenziali, nel continuare la sua esplorazione del paradosso e del labirinto del linguaggio entro il teatro quotidiano della storia, dove si affrontano, con maschere sempre diverse, l'essere e l'apparire, la verità e la menzogna. Il barocco non serve così a una archeologia regressiva, ad un romance del passato come accade negli affreschi verbali di Walter Scott, ma diviene una metonimia del moderno, un momento problematico dello squilibrio tra la parola e la cosa, il principio del sospetto sulla trasparenza perduta o enigmatica del dialogo fra gli uomini, quando la carne viene offesa e il desiderio rimosso o deviato. E tuttavia la misura della giustizia, non meno che del vero, resta il dolore della persona, l'angoscia, la muta protesta di ciò che viene negato. Le tradizioni della società si specchiano dunque in quelle della retorica. Allo stesso modo, per trarre l'ultimo corollario

dalla proposizione dello sconosciuto solista di Gorgonzola, si può scommettere che nell'ossimoro del suo parlato il narratore registra anche per attestato diretto la voce, l'intonazione paradossalmente «modesta» del romanzo: che poi è la sigla ellittica dell'ironia. Ma il lettore è avvertito, sempre che voglia ascoltare. Anche quando sembra scoprirsi e ammicciare, l'ironia, come si è visto, rimane una sfida, una richiesta di tensione interpretativa tra le ombre e gli impulsi ambigui del linguaggio: perché solo a questo patto la «cosa» può davvero incamminarsi. Nello spazio fluido e serpentino della dissimulazione romanzesca la docilità deve insomma allearsi con la intraprendenza.

posta per una sensibilità che ha bisogno di agganciare l'arabesco al quotidiano, allo stesso modo in cui riconduce la smagoria 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: candi 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 infervorato 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 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 trovan lì 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 Tesauro, il ragionamento «curioso» che piace subito a un Renzo già allegro costituisce un entimema urbano, ossia una cavillazione ingegnosa in materia civile, scherzevolmente persuasiva, senza intera forma di sillogismo, fondata sopra una metafora. In termini più generali si tratta di una facezia, 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 sprovvisto 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'oies» 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 metaromanzescas 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 reservoir 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'entimema 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, per 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 «infilzà» e «inciòdà»), ai danni degli «illetterati», di coloro che non sanno né leggere né scrivere perché non hanno «studiato». Lo stesso Renzo poi parla di «malizia» continuando l'esposizione mascherata 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 Azeccagarbugli 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 volgare, 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 «sconosciuta 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'«imbriò 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 che 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 bizzarro, l'ingegno libero e giocoso della buffoneria, che per 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 attende 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 approvare 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 Azzecagarbugli, «più rubicondo del solito», all'indirizzo 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 secentista («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 moccio» 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 latinismo 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

ULTIMA
PARTE
DEL
DISCORSO
DI R.
↓
è un'
ellissi
marcato

schietto impasto dialettale. Non resta che verificarlo, anche se si deve rinunciare alla velocità dei nessi e dei passaggi. Tutto comincia in un'aria di familiarità popolare con l'aparizione negata di un galantuomo come Ferrer «a fare un brindisi, e a spendere un becco d'un quattrino» e con l'evocazione imprecante e anonima del suo contrario, «quel cane assassino di don ...». Segue ora un atto fatico di rassicurazione («sto zitto, perché sono in cervello anche troppo»), a cui si lega immediatamente, ritornando al tema del galantuomo, l'abbinamento di Ferrer e padre Crr... (e qui l'interruzione del significante onomastico dà origine a una maschera acustica) mentre vi si accoda anche la postilla riflessiva che «ce n'è pochi de galantuomini», rinforzata e precisata dal paradosso gnomico. Basta questo, intanto, perché riemerge di colpo il ricordo tumultuoso della piazza in fermento e della folla vociante, dapprima nell'«hysteron proteron» della soddisfazione che «non si sia fatto sangue», più che mai a ricalco di un idiomatice «fà sangu». Poi riecheggiano alte e festose, insieme con la sensazione tattile degli «urtoni» dati e ricevuti, le parole d'ordine dell'entusiasmo collettivo, da «pane» a «largo», da «abbondanza» a «viva», sfiorate appena dal disappunto, nei confronti dello stesso Ferrer, del «maledetto vizio» di «qualche parolina in latino»: Renzo però nel citare il suo esotico «siés baraòs trapolòrum» non solo deforma come l'attore buffo di una commedia l'«ox! ox! guardaos» del gran cancelliere, ma ne contamina lo spagnolo ormai senza senso con un sintagma maccheronico che denuncia di fatto la mistificazione e che suona gemello del «latinorum» buttato in faccia al capzioso latino di don Abbondio, nel primo colloquio in canonica. D'altro canto l'immaginazione del parlante, attraverso il medio linguistico di «giustizia» e «pane», in una con «galantuomini», si è già spostata da Ferrer al prete e all'avventura notturna del matrimonio mancato, a «quel maledetto ton ton ton, e poi ancora ton ton ton» che moltiplica, fra le cadenze dialettali di «scappò fuori», «vé», «tenerlo lì» e «so io a chi penso!», il quadruplicato «ton, ton, ton, ton» udito da tutti nella versione originaria e diretta del «serra serra» paesano. Ma per rendersene conto è necessario risalire dalla

memoria del personaggio, dal melodramma del suo «accoramento così svenevole, così sguaiato», alla memoria della scrittura e alla sua virtuosa ironia architettonica. Esiste anche, in fondo, un'ellissi narrativa.

Se si retrocede al punto in cui ha inizio la discussione con l'oste su chi gli «manda avanti la bottega», non si può non tenere conto dell'avviso, da parte del «noi» narrativo di «riferiremo», che della «sciagurata sera» di Renzo vengono riprodotte «soltanto alcune delle moltissime parole» uscite dalla sua bocca, «tralasciando» tutte quelle che «disdirebbero troppo», a volerle mantenere, per il fatto che esse «non solo non hanno senso, ma non fanno vista d'averlo», come esige invece «un libro stampato». L'ellissi dichiarata in anticipo serve naturalmente a definire un comportamento verbale oramai sciolto dal controllo della ragione, ma, a pensarci bene, suggerisce anche l'idea di una sfida per cui che racconta, di un rapporto, sia pure parziale, con la potenzialità informe della bizzarria e dell'assurdo, con ciò che si nasconde sotto l'armatura della coscienza, tanto più nel caso di Renzo e delle sue frasi trascritte, «senza misura né regola». La stessa allusione finale al «libro stampato» e alla sua «condizione necessaria» di «far vista», che è come dire far finta, di «avere senso», implica di là da un'arguzia d'occasione l'autoreferenza ironica di un interrogativo più radicale intorno al limite o all'apparenza di una parola che, ordinandosi nella pagina, infilzata dalla penna, dialoga con altre parole: quasi che il romanzo scruti il proprio intrigo e i suoi presupposti mentre sembra scherzarvi sopra in un modo così ovvio. Ecco perché, si può soggiungere, gli accozzamenti discorsivi della luna piena non si fermano al comico della retorica e alle sue icastiche stravaganze. Nel luogo deputato del vino e del gioco, del simposio grottesco e dell'uguaglianza conviviale, del libertinaggio da tavola, come direbbe Bachtin, che abolisce ogni barriera gerarchica, la letteratura mette in discussione, dietro i fantasmi che inventa, il proprio senso e il proprio vero, il diritto a «manomettere le parole», sapendo che la finzione non liquida né accantona il potere. Così dell'uditorio di Renzo, all'osteria, fa parte

INIZIAUS
DICHIAAZIO
NO
D'USSI