

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.

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 arrebbante, 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

≠
PUNTI
DI VISTA

Castello
DON
R.

Primo
grado

Secondo
grado

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 e 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-

COLONNA
INFAME

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 mancavano 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 «insegnavano la modestia alle fanciulle», comprensiva di due punti di vista opposti secondo che la si riferisca al soggetto «soldati» o all'oggetto «fanciulle». L'antifrasì 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 Dumarsais 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 honêtes 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 ricalitrante» divengono «manichini» è invece una «figura ipocrita». E la prospettiva dell'oppresso, condivisa di fatto anche dal narratore, dà ri-

sp. I

at

~

~

←

~

sp.

XV

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'unghe 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

↳
Galea
Linguistica

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,

posò il cappellaccio e il sanrocchino») e dall'altra il primo piano sonoro del signore del «palazzotto». L'effetto è travolgente: «Questo l'aspettava in cima alla scala; e vistolo apparire con quella goffa e sguaiata presenza del birbone deluso, — ebbene, — gli disse, o gli gridò: — signore spaccone, signor capitano, signor *lascifareame?*».

Chi voglia ora misurare la finezza di questo doppio «lascifareame», con il metaplasmo da proposizione a nome proprio, deve prima riconoscere la sua costellazione di corrispondenze o assonanze complementari, per cui, dopo la specularità dislocata a chiasmo della triade ironica «cappellaccio sanrocchino bordone — bordone cappellaccio sanrocchino», la serie della prima scena «capo — lasci fare a me — millanteria» si riproduce nella seconda, nella sequenza diretta dei tre appellativi «spaccone capitano lascifareame» in bocca a don Rodrigo. Anche senza sapere che si tratta della tecnica di un verso ropalico, a sillabe crescenti di vocabolo in vocabolo, e senza neppure passare a un confronto con la matrice del *Fermo e Lucia* («Ebbene? — disse tosto questi dispettoso: — ebbene? signor bravo, signor capitano, signor spaccone...»), ciò che si percepisce immediatamente alla lettura è la progressione sillabica dei tre termini, scandita dal triplice «signore», sino allo scatto, sottolineato a sua volta dal corsivo, della formula finale. Con un'intonazione che va dal parlato al grido, al culmine di una domanda autoritaria, il nuovo sostantivo promosso a titolo grottesco sembra dilatarsi e scomporsi in una catena di monosillabi come in un rabbioso esercizio di solfeggio. Così tra ironia e sarcasmo — non per nulla il Dumarsais diceva che «les idées accessoires sont d'un grand usage dans l'ironie: le ton de la voix, et plus encore la conoissance du mérite ou du démerite personnel de quelqu'un et de la façon de penser de celui qui parle, servent plus à faire conoître l'ironie que les paroles dont on se sert» — don Rodrigo ripete la frase del suo sottoposto per scagliargliela in faccia, deformata, distorta da un'intenzione delusa, aggiungendovi nello stesso tempo, da signore che sa «canzonare», il capriccio della manipolazione linguistica. E non vi è dubbio che al suo statuto di personaggio sia attribuito questo gusto combinatorio perché,

sempre nel capitolo XI, a proposito del dottor Azzeccagarbugli, egli è pronto, monologando, a un nuovo intervento onomastico: «il dottor non è un'oca: qualcosa che faccia al caso mio saprà trovare, qualche garbuglio da azzeccare a quel villanaccio: altrimenti gli mutò nome». Per contrasto, oltre che a illustrazione dei diversi comportamenti sociali nei confronti dei nomi e dei soprannomi, viene da ricordare il discorso di Agnese a Renzo, nel capitolo III: «... andate a Lecco; cercate del dottor Azzeccagarbugli, raccontategli... Ma non lo chiamate così, per amor del cielo: è un soprannome. Bisogna dire il signor dottor... Come si chiama, ora? Oh to'! non lo so il nome vero: lo chiaman tutti a quel modo. Basta, cercate di quel dottore alto, asciutto, pelato, con naso rosso, e una voglia di lampone sulla guancia».

Se don Rodrigo può concedersi il divertimento linguistico del «tiranno» che non è «salvatico», il conte Attilio, «suo collega di libertinaggio e di soverchieria», ha il genio dello «scherzo», della *mésalliance* quasi carnevalesca, al punto di improvvisare l'esordio di una predica per burla, dove i bersagli sono contemporaneamente fra Cristoforo e il cugino, unico ascoltatore «mezzo sogghignando e mezzo annoiato» della sua performance. Tutto nasce ancora una volta a tavola, è il capitolo VII, in margine alla scommessa dei due commensali, quando il conte, all'idea balzana di un don Rodrigo «convertito», si scatena in una sorta di mimo, in principio dalla parte del pubblico e dei suoi cronisti: «Convertito, cugino, convertito, vi dico. Io per me, ne godo. Sapete che sarà un bello spettacolo vedervi tutto compunto, e con gli occhi bassi! E che gloria per quel padre! Come sarà tornato a casa gonfio e pettoruto! Non son pesci che si pigliano tutti i giorni, né con tutte le reti. Siate certo che vi porterà per esempio, e, quando anderà a far qualche missione un po' lontano, parlerà de' fatti vostri. Mi par di sentirlo». A questo punto, con l'orecchio già teso, può cominciare l'esercizio di eloquenza sacra, che altro non è se non una parodia, come segnalano le didascalie narrative del «parlare col naso», del gestire «caricato», ossia in caricatura, e del «tono» predicatorio contraffatto: «... qui parlando col naso, accompagnando le parole con gesti caricati, continuò,

Gp. VII
Attilio
prende
un giro
D.R.

in tono di predica: — in una parte di questi, che, per degni rispetti, non nomino, viveva, udi ni, e vive tuttavia, un cavaliere scapestrato, p delle femmine, che degli uomini dabbene, il quale a far d'ogni erba un fascio, aveva messo gli occhi. orre mettere in rilievo, tanto il fatto risulta evidi i pa-rodia recitata a uno che vi è coinvolto come i lla «fabula» appartiene all'universo linguistico c ggio che la inventa e la mima, e deriva perciò dalla istrionica, dal suo rapporto soggettivo con l' etto all'ipotetica predica di fra Cristoforo, il co o si comporta come l'autore di un «pastiche»: m e di intonare un testo altrui e si appropriava del suo linguaggio, egli abbozza la stilizzazione comicamente motivata di un genere letterario. Ma nel suo teatro comico anche la meccanizzazione di un procedimento stilistico ubbidisce, da ultimo, all'ideologia del «signore», e lo stesso avviene più tardi, nei giorni della peste, allorché don Rodrigo, già posseduto dalla grande nemica, all'inizio del capitolo XXXIII, farà «ridere tanto la compagnia, con una specie d'elogio funebre del conte Attilio». Solo che nel secondo caso la parola si ritorce sul suo ideatore.

In realtà, nel momento in cui la parola del personaggio viene attraversata da quella del narratore e il suo destinatario non è più don Rodrigo, anche l'imitazione parodica del cugino di Milano al palazzotto, non diversamente dalla cantafavola edificante di fra Galdino in casa di Agnese, assume un nuovo valore strutturale come parodia polifonica di un genere intercalare, secondo il termine di Bachtin, dove l'interdiscorsività di chi parla si muta nell'intertestualità di chi scrive, sulla traccia nascosta di una contaminazione così abile da sembrare diabolica. Solo il lettore può ormai scoprire, se ha pazienza e memoria, che dentro l'incipit troncato della pantomima del conte Attilio si rifrangono le sigle iniziali di due romanzi famosi, ossia l'attacco mirabile del *Don Chisciotte* («In un borgo della Mancia, di cui non voglio ricordarmi il nome, non molto tempo fa viveva un gentiluomo di quelli con lancia nella rastrelliera, scudo antico, ronzino magro e can da seguito») e l'entrata narrativa e

Don
Chisciotte

borghese del *Tom Jones* («In quella parte occidentale del nostro regno che si chiama Somersetshire, viveva un tempo e forse vive ancora un gentiluomo di nome Allworthy, che si potrebbe a buon diritto definire un favorito della natura e della fortuna...»). Alle spalle di un piccolo attore che interpreta se stesso, si costruisce così un secondo «pastiche», che immette nello schema della predica un materiale romanzesco quasi allo stadio di paradigma, modulandolo e riaccentuandolo attraverso una voce che fa il verso a un'altra, con il piacere segreto di una citazione che, per ripetere quanto confesserà il Thomas Mann del *Doctor Faustus*, implica nel suo stesso tratto meccanico qualcosa di specificamente musicale. Se si deve discorrere di ironia, e ormai sembra proprio inevitabile, essa è omologa poi, sul piano compositivo del testo, a quella raffigurata in azione, tra dialogo e racconto, in uno squarcio brevissimo ma straordinario del capitolo XVI, mentre Renzo ascolta le chiacchiere degli avventori nell'osteria di Gorgonzola: «La bocca l'abbiamo anche noi, sia per mangiare, sia per dir la nostra ragione, — disse un altro, con voce tanto più modesta, quanto più la proposizione era avanzata: — e quando la cosa sia incaminata... — Ma credette meglio di non finir la frase». La modestia che si fa veicolo dell'estremismo è l'opacità trasparente della maschera ironica anche in rapporto a un'idea anti-idillica della letteratura, e non è un caso che nell'epifonema della locanda lombarda il narratore completi per la sua parte l'anonimo, consentendo con lui, si direbbe, sulla complementarità di mangiare e parlare a difesa delle proprie ragioni. Scegliere la strada dell'ironia, ha osservato qualcuno, vuol dire cercare la giustizia.

In un romanzo fondato su una partitura a due voci, assai più di quanto non accada nei suoi antecedenti letterari, per cui un intellettuale romantico riscrive un autore barocco e la sua «bella storia» sul metro moderno di una «rettorica discreta, fine, di buon gusto», non può sorprendere che la lingua del narratore nell'«interrogare altri testimoni» venga a contatto e si scontri allo scoperto, nell'ibrido giustapposto dell'enunciato, con la parola diversa del documento scritto od orale, tra realtà e finzione. L'inglobamento dei tessuti o

Tom
Jones

XVI

sentenza
in forma
d'esclamazione

DIGRESSIO ^{NS} ^{GADDA} pezzi informativi diviene allora anche un conflitto tra due stili e orizzonti ideologici, con un esito sottilmente satirico e di ricalco difforme. Come non rammentare subito, dopo la splendida partita doppia dell'Introduzione, da «L'Historia si può veramente deffinire...» a «Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica...», il paragrafo digressivo delle gride, che blocca l'azione appena iniziata all'inquadratura pittorica dei due bravi per sostituirvi il movimento, l'attrito della stessa scrittura divisa tra due sistemi semiotici, testo e commento, citazione e didascalia di raccordo, in dialogo tutt'altro che bonario, anche se, direbbe Gadda, signorile? Ecco infatti la voce erudita del lettore ottocentesco che non appena comincia a citare enumera, fuori dallo spazio grafico originario, il rituale araldico dell'ordinanza milanese («l'Illustrissimo signor don Carlo d'Aragon, Principe di Castelvetro, Duca di Terranuova, Marchese d'Avola, Conte di Burgeto, grande Ammiraglio, e gran Contestabile di Sicilia, Governatore di Milano e Capitano Generale di Sua Maestà Cattolica in Italia»), e poi lo rinnova implacabile di scheda in scheda («l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Juan Fernandez de Velasco ... l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore il Signor Don Pietro Enriquez de Acevedo) sino agli «et cetera» appiccicati ai nomi di Don Giovanni de Mendoza e Don Gomez Suarez de Figueroa. E intanto smembra la compagine degli allegati ufficiali, s'incunea nel loro ordito, mimando («nel termine di giorni sei, abbiano a sgomberare il paese ... nel termine di giorni sei, abbiano a sbrattare il paese») e più ancora disseminando le sorridenti insidie didascaliche di «le più stranamente ampie e indefinite facoltà, ancor più vigorosa e notabile, così gagliarde e sicure, non meno autorevole né meno dotato di nomi, come s'usa nelle malattie ostinate, conviene credere però, quel seme tanto pernizioso, continuava a germogliare, pensò seriamente ad estirparlo». In sostanza, la funzione che il narratore che dice «noi» esercita nei confronti di un linguaggio autoritario e curiale è quella oggettivata nella retorica giocosa del conte Attilio. Ma ora il «gesto caricato» e la voce «col naso» impliciti nella tonalità intertestuale della pagina servono a incorniciare la parola del

«rimbombo» e della vuota risonanza, in modo che la citazione deponga contro colui che viene citato. Come ha scritto Benjamin in riferimento a Kraus, il maestro del furore satirico, l'ipotesto delle grida mette a nudo il tradimento perpetrato dal diritto contro la giustizia.

Un'operazione analoga si ripete anche al principio del capitolo XVIII con l'arrivo al signor podestà di Lecco di un «dispaccio» d'ufficio e con l'inchiesta che ne segue, non più dunque nella stasi di un intermezzo esplicativo, ma nel flusso diretto del racconto, al centro dell'azione, marcata dal segno canonico della temporalità («quello stesso giorno, il 13 di novembre»). Proprio per questo l'informazione si sviluppa tra il latino burocratico-legale del destinatario e la parlata ossequiosa del destinatario in una sequenza a pezzi alterni che si completano e insieme si fronteggiano — «scappato dalle forze *praedicti egregii domini capitanei*, sia tornato, *palam vel clam*, al suo paese, *ignotum* quale per l'appunto, *verum*» — come se a regolarla fosse lo sguardo di uno, interno alla scena, che legge e a tratti, cambiando marcia e registro, traduce. È un bilinguismo di suprema malizia e tutto di fantasia, dove l'ilarità, la trasmutazione comica scaturiscono, se si dà ragione a Pirandello, dal sentimento del contrario, dall'ombra ammiccante che s'insinua di soppiatto nel regesto docile e scrupoloso di «legato a dovere, *videlizet* con buone manette, attesa l'esperimentata insufficienza de' manichini per il nominato soggetto». A lettura conclusa del dispaccio, l'occhio nascosto dietro quello del ricevente ufficiale può prendere le distanze e seguire l'«inquisizione» del «signor podestà umanamente certiorato» alla casa del filatore, riscontrando come l'ordine di «*facta debita diligentia*» diventi un concreto «si fa la debita diligenza», da tradurre però in un atto tutt'altro che legale: «vale a dire che si fa come in una città presa d'assalto». In una con l'iperbole beffarda della similitudine, l'equivalente in volgare di «*videlicet*» sembra riaccostarsi di rovescio alla sintassi cancelleresca dell'antefatto solo per suggerire che l'elemento comune ai pupazzi verbali e ai loro interpreti pubblici, nello stile discriminante del potere, è la violenza.

Occorre rilevare, d'altro canto, che il soggetto passivo