

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

Le imprecazioni travestite

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

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

linguaggio definiscono eufemismo e che la voce del narrante, per parte sua, chiama «ipocrita figura» a livello semantico, allorché nel capitolo quindicesimo fa entrare in gioco per l'arresto di Renzo i «manichini», cioè le manette, trasfigurate per l'appunto dal milanese gergale in «manezzin». Ma nel caso del religioso non si tratta d'ipocrisia quanto di autocensura: l'alterazione fonetica è imposta da un atto volontario e ostinato di «bienséance», da una «riflessione d'umiltà». E di solito, come spiega il linguista, l'eufemismo per cui mutando una lettera si attenua ciò che la parola ha di sconveniente o di pericoloso senza per questo diminuirne il valore semantico, si esercita nei confronti del lessico pittoresco ma abnorme delle bestemmie o delle imprecazioni. Non sarà la stessa cosa anche per le «parole troppo espressive» assimilate al «contegno» di padre Cristoforo?

Per convertire subito il sospetto in certezza basta retrocedere al laboratorio del Fermo e Lucia, dove l'evidenza del fatto s'impone da sé, tra racconto e commento storico. Bisogna solo avere la pazienza di seguire la trama copiosa e scoperta della sua pagina, ancora nel registro analitico di una esauriente informazione colloquiale: «Il suo linguaggio come le sue azioni mostravano a chi l'avesse attentamente considerato i segni di questo spirito indebolito ad ogni momento da uno sforzo continuo, ma non mai cancellato del tutto. Era a quei tempi comunissima a tutte le classi di persone d'infiorare il discorso di quelle parole delle quali quando si vogliono stampare non si pone che l'iniziale con alcuni puntini, di quelle parole che esprimono o ciò che vi ha di più sozzo o ciò che vi ha di più riverito, di quelle parole le quali quando scappano ad un signorino nella puerizia, fanno fare il viso dell'arme alla mamma, e la fanno sciamare: — ohibò! dove hai tu inteso questo: nella via o dai servitori certamente — (e l'avrà inteso dal signor padre) di quelle parole che non sono sconosciute nelle sale fastose, e che formano la terza parte dei colloqui del popolo, al quale dicono alcuni sapienti che converrebbe abbandonarle; ma questi sapienti non dicono bene, perché comunque gli uomini sieno classificati, non vi ha alcuna classe d'uomini alla quale convenga ciò che è turpe. Quest'uso era adunque co-

munissimo in allora, e chi ne vuol la prova dia una occhiata alle leggi che bestemmiavano pene atroci per impedir la bestemmia, guardi alla cura che i vescovi prendevano per togliere questa vergogna dal clero stesso. Il signor Ludovico aveva fatto un tale uso di queste frasi che la lingua del Padre Cristoforo durava fatica a rimandarle tutte le volte che si presentavano, cioè ad ogni primo impeto di passione di qualunque genere; ma padre Cristoforo faceva stare la sua lingua. Solamente in certi casi rari, nei quali la passione era tanto viva che quasi Cristoforo tornava per un momento Ludovico, veniva ad un componimento. Si proferivano le parole, ma trasformate; ad alcune consonanti radicali n'erano sostituite altre che toglievano il senso ordinario alla parola, e la lasciavano soltanto travedere una lontana intenzione, quasi un bisogno di proferirla. Così mutato, trasformato, temperato era l'animo, in modo però che riteneva alquanto dell'antica natura».

A questo punto non sussistono più dubbi che le «parole troppo espressive» equivalgono a «bestemmie», sottoposte allo stesso trattamento eufemistico che, nella scrittura mimica di un Porta, accredita la serie imprecatoria del parlato quotidiano «per brio, corpo de bio bon, corpo de mí, sangue de mí, cisti». Ma il lettore che non ricorra al riscontro del Fermo e Lucia deve indovinarlo per proprio conto, accettando la sfida dell'ellissi ironica e sciogliendo, per così dire, la trama obliqua, l'angolatura bassa suggerirebbe ora l'Almansi, dell'eufemismo narrativo e della sua lucida malizia di secondo grado. Le notizie intorno all'interdizione messa in pratica dal cappuccino vengono tutte rimosse e al loro posto subentra di taglio il punto di vista epigrammatico di uno che gli è vicino e può quindi parlare per impressione diretta, con un ruolo fiduciario del tutto simile a quello dell'anonimo allorché, per esempio, occorre un giudizio di esperto degno di fede sul notaio in angustia che tenta di condurre Renzo in prigione: «era un furbo matricolato, dice il nostro storico, il quale pare che fosse nel numero de' suoi amici». Quanto a padre Cristoforo, la prospettiva dell'amicizia in cui viene a situarsi il «confratello», anche lui, dunque, competente di morale e di retorica, produce sul piano multiplo del raccon-

to una sorta di distanza confidenziale, un decentramento di tipo affettivo, che rende ancor più sottile, quasi paradossale, l'identificazione di un personaggio con i fantasmi deformati delle sue parole, dei suoi furori «bizzarri». E se tutto questo è il segno inventivo dell'ironia che si fa humour combinatorio, spazio fluttuante di sdoppiamenti e allusioni, magari nei cunicoli di uno stesso enunciato, viene alla fine da congetturare, rivendicando anche al lettore il diritto simmetrico della malizia, che le imprecazioni travestite del religioso nascondono ancora qualcosa. La splendida trovata di associare i moventi canonici dell'eufemismo alla storia drammatica di un destino e di un temperamento annuncia anche una strategia romanzesca mentre rimanda segretamente a un paradigma d'eccezione, proprio nella mappa settecentesca di una nuova, geniale prosa umoristica. Conviene subito indicarlo e discuterlo, se non altro come una strada poco nota dell'«esprit» manzoniano nella regione, secondo la formula romantica di Jean Paul, del sublime capovolto.

Tra i romanzi presenti nella biblioteca del Manzoni figura, sappiamo, il Tristram Shandy dello Sterne nell'edizione francese del 1803 «chez Jean-François Bastien»; e nel «sistema shandiano» per l'appunto, dove il linguaggio è di continuo in scena con il suo repertorio inesauribile e gioioso di metafore, buffonerie, allusioni, doppi sensi, bisticci, grotteschi, funambolismi, brachilogie, stravaganze, idee fisse, di contro all'ipocrisia della «gravità» e dei suoi «parurconi», la conversazione ritorna più volte sul tema delle bestemmie o degli impropri, soprattutto quando compare Walter Shandy, che ha sempre, infatti, «una certa asprezza di umore» e «una certa petulanza bizzarra e mordace», sia pure sul fondo di una «natura schietta e generosa». Il fratello Tobia rappresenta invece il candore, che solo in un momento di commozione può giungere ad imprecare, subito assolto dalla grazia affettuosa e barocca del suo cronista: «Non morrà, per Dio! — gridò lo zio Tobia. L'angiolo Accusatore, che volò alla Corte del Cielo per denunciar la bestemmia, arrossì nel consegnarla, e l'Angelo Cancelliere, nel registrarla, fece cadere una lagrima sulla parola e la cancellò

per sempre». Se poi si continua a sfogliare il *Tristram Shandy*, di episodio in episodio, ecco emergere intanto tra i capitoli 5 e 12 del volume III le «formule di Ernulfo» e le considerazioni del padre del protagonista sull'«arte del maledire», e più ancora la storia del «moccolo» di Futatorio (IV,27), unita al dialogo tra Didio, Triptolemo, Kisarcio, Yorick e zio Tobia del capitolo 29, a proposito delle parole da non alterare nel sacramento del battesimo. Qui la citazione diventa d'obbligo, almeno per alcuni segmenti: «Per render nullo il battesimo, sarebbe stato necessario che il prete avesse pronunciato erroneamente la prima sillaba di ciascun nome [...]. «Gastrifere, per esempio», proseguì Kisarcio, «battezza il figlio di Caio "in Gomine gatrīs etc. etc." invece che "in Nomine patris etc. etc."». È un battesimo? No, rispondono i più valenti canonisti, in quanto così si lacerava la radice delle parole, se ne altera il valore e significato [...]. Invece, nel caso citato», continuò Kisarcio, «in cui *patriae* sta per *patris*, *filia* per *filiū* e così via, se le desinenze sono errate, le radici restano integre, perciò le distorsioni della declinazione in qua o in là non invalidano affatto il battesimo, in quanto il senso delle parole permane».

Ma l'episodio di maggiore effetto, tanto da esser menzionato anche dal nostro Leopardi in una nota dello Zibaldone del 1° agosto 1820, è sicuramente quello della badessa delle Andouillettes e della sua novizia, che viene raccontato nei capitoli 21-25 del volume VII per trascrivere le imprecazioni necessarie con i cavalli francesi senza pronunciarle per esteso, facendo uso dello stesso «stratagemma» ideato dalle due monache nei confronti delle loro mule recalcitranti. A dirla in breve, mentre sono in viaggio per «i bagni caldi di Bourbon» sul calesse affidato al giardiniere del convento, la badessa e la sua giovane compagna, Margherita, si trovano d'improvviso senza aiuto, giacché l'uomo è caduto ubriaco e le mule non ne vogliono più sapere di andare avanti. La novizia sa che vi sono certe parole «peccaminose» e «mortalì» da far «salire alla faccia tutto il sangue che si ha in corpo», capaci di smuovere «qualsiasi cavallo, asino o mulo». Ma come riferirle «con labbra immacolate»? Tocca alla madre badessa, «diventando casista per forza» e argo-

mentando che un peccato veniale, se «dimezzato», viene «diluato» al punto «da non essere più nemmeno peccato», di superare la difficoltà. Il segreto consiste nello scomporre le «orride parole» in monosillabi a voci alterne: «... io non vedo alcun peccato nel dire *bou, bou, bou, bou, bou*, cento volte di seguito; né vi è alcuna turpitudine nel pronunciare la sillaba *gre, gre, gre, gre* fosse pur da mattutino a vespro. Perciò, mia cara figliuola, io dirò *bou*, e tu dirai *gre*; e poi, invertendo l'ordine, siccome non c'è più peccato in *bou* che in *fou*, tu dirai *fou* ed io entrerà con *tre*, come facciamo a compieta con *fa, sol, la, re, mi, do*». Ma ci vuole altro per le mule, tutto resta come prima, e il duetto finisce sulla nota lunga di un'amarezza comica e accigliata: «'Esse non ci capiscono', disse Margherita. 'Ma ci capisce il diavolo', concluse la badessa delle Andouillettes».

Dopo aver preso contatto con pagine di così robusta ed erratica «drôlerie», in cui la retorica agilissima e enciclopedica di un Rabelais irlandese che ha letto Locke si prende beffa del decoro retorico e delle sue convenzioni e sovverte gli artifici, le trappole del linguaggio con un riso capriccioso ma filosofico «sub specie ludi», diventa difficile, quando se ne isolano certi motivi o strutture, sottrarsi alla sensazione pungente che le «parole troppo espressive» dei *Promessi Sposi* abbiano qualche rapporto con il «sistema shandiano» e con la vena giocosa della sua matrice predicatoria. L'impressione si precisa e acquista poi forza induttiva allorché si passa al *Tristram Shandy* francese, che non solo ha una organizzazione in quattro tomi, a capitoli di partitura diversa rispetto all'originale, ma presenta anche, mentre sopprime o contrae passi e battute, modifiche, adattamenti, interpolazioni di gusto, quasi che il tradurre debba essere un interpretare, più una variante che una copia. Nel testo parigino, infatti, si possono leggere frasi come «c'étoit le mot le plus énergique, le plus expressif...» (II, 91), al principio dell'avventura tragicomica di Futatorio e del suo «zounds!» («Fourche!...c'est ainsi que Gastriphères qui entendoit un peu le françois, le traduisit tout de suite dans cette langue en le parodiant») oppure, nel «dialogue» sul battesimo, «chaque mot reste intact. Les branches sont mal taillées à la

vérité: mais la racine n'est point altérée; elle reste intacte. Je l'avoue. Mais, au moins, faut-il que l'intention du prêtre soit claire». Quando infine si approda alla «Historie de l'abbesse des Andouillettes», che occupa i capitoli 7-11 del tomo IV, si può ricavare dopo la premessa interrogativa del narratore («Comment glisser sur la prononciation de deux mots si étranges? Comment les amener de manière à ce que le lecteur n'en perde rien, et de manière, en même-temps, à ce que l'oreille la plus délicate n'en soit pas blessée?») l'insieme sintagmatico «la vertu toute-puissante de deux mots énergiques, qu'on ne cesse de lui répéter avec une complaisance infatigable», «deux certains mots, qui sont d'une énergie tout puissante», «ils sont criminels au plus haut degré», «il y auroit de quoi faire monter au visage tout le sang que l'on auroit dans le corps», «il est impossible de les prononcer», «les horribles mots», «il n'est personne un peu instruite qui ne sache ce que répondoit Marguerite».

Non resta ora che ricordare il doppio testo manzoniano e le sue cellule verbali, dal «senso ordinario» e dalla «lontana intenzione» del *Fermo* alle «parole espressive», al «ben educati, pronunziano», alla «lettera mutata», alla «energia primitiva» dei *Promessi Sposi*. La costellazione delle corrispondenze che s'intensificano da una stesura all'altra, proprio a partire dal termine mediatore di «mot expressif», è così omogenea da dare un corpo anche filologico all'ipotesi narrativa che nel «travisamento» dell'eloquenza di padre Cristoforo si depositi, trasformato ma riconoscibile, un palinsesto del prodigioso umorismo sterniano. D'altro canto, se si prosegue nella lettura, le tracce di questo dialogo intertestuale affiorano anche nell'incontro con don Rodrigo al «palazzotto», dove la sequenza «questa parola fece venir le fiamme al viso del frate» suona omologa ai vari «le rouge montoit au visage de mon oncle Tobie à chaque mot que disoit Trim» o «un seul mot à ce sujet lui faisoit monter subitement le sang au visage», mentre la gestualità fiera ma teatrale di «dando indietro due passi, postandosi fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, alzando la sinistra con l'indice teso verso don Rodrigo, e piantandogli in faccia due occhi infiammati» non si discosta molto dalla lo-

gica scenografica, che poi è una costante del *Tristram Shandy*, di «c'est un soin qu'il avoit confié à sa main gauche, tandis que son bras droit tomboit négligemment le long de son côté, selon les lois de la nature et de la gravité; et il faut remarquer que cette main étoit ouverte, tournée vers ses auditeurs et prête, au besoin, à aider le sentiment» e «maintenant, — dit le caporal, en posant sa main gauche sur sa hanche, et animant son geste de la main droite, avec un air qui garantissoit presque le succès». E in fondo anche il vecchio bestemmia-tore convertito, non appena «l'uomo vecchio» torna «d'accordo col nuovo», ha da scagliare, minaccioso e solenne, la sua maledizione: «Ho compassione di questa casa: la maledizione le sta sopra sospesa. State a vedere che la giustizia di Dio avrà riguardo a quattro pietre, e suggezione di quattro sgherri». La voce dell'«indegnazione» non ha ombra, ma dietro il pathos del personaggio e l'«enfasi» del suo «predicare», in contrappunto con la «rabbia e la meraviglia» del «gentiluomo», s'intravede vigile e mobilissimo, nel succedersi dei punti di vista, il riso prospettico del narratore. Nella sua biblioteca di cattolico lombardo, in apparenza così schiva e remota, l'ironia di Sterne, la sua retorica sulla retorica, non è davvero passata invano.

Certo, se proprio nella fondazione dell'universo mentale di padre Cristoforo, nella sua poetica quotidiana delle «parole troppo espressive», fermenta l'umore del *Tristram Shandy* come senso sorridente ma profondo del mistero umano e dei suoi labirinti («Qu'est-ce, grands dieux! que la vie d'un homme? Une agitation perpetuelle! un passage continuel d'un chagrin à un autre!...»), non si può più interpretare l'antagonista di don Abbondio alla stregua di un eroe positivo e agiografico della Controriforma perché il suo idealismo, il suo «sistema» di «proteggere oppressi», è attraversato sin dall'inizio dal grottesco del reale e il narratore ne prende atto con la consapevolezza delle contraddizioni immanenti alle forze collettive della storia. Il conflitto e l'ambiguità del sublime capovolto restano l'altra faccia della certezza. Così sulla linea dell'antiromanzo sterniano possono schierarsi tanto *Jacques le Fataliste*, che confessa spavaldo e beffardo la sua ascendenza («Voici le second paragra-

phe, copié de la vie de *Tristram Shandy*, à moins que l'entretient de Jacques le Fataliste et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas...»), quanto il libro dei *Promessi Sposi*, anche se in quest'ultimo i giochi vengono tutti coperti e la tensione fra racconto e pensiero, fra verità e letteratura, si flette nella reticenza, nell'ordine imposto di un pudore con cui l'ironia si difende dall'«energia primitiva» di una visione implacabile, mascherandola sotto le divise comuni di una affabilità didascalica ed esatta.

Dopo Scott, il metodo shandiano può divenire un modo di lettura, un'ermeneutica dialogica della parola narrativa che esplora se stessa e la propria dualità, la propria finitudine, a mano a mano che registra e rilancia le finzioni, gli impulsi, le commedie, le diavolerie, i capricci, i grovigli del linguaggio e delle sue voci giustapposte, sino alla dissonanza improvvisa, enigmatica e oscura, del silenzio. E vale allora anche per chi trascrive la «bella storia» di un anonimo, a un tempo ingenuo e ingegnoso, l'avviso di Sterne e la sua etica, che ci è già nota, della conversazione: «Un homme de bon sens ne dit jamais ce qu'il pense en causant, et un auteur, qui connoît les limites de la décence et de la politesse, sait aussi où il doit s'arrêter. Il doit respecter la pénétration et le jugement du lecteur, et lui laisser toujours le plaisir d'imaginer et de deviner quelque chose. Je déteste un livre qui me dit tout, et l'on voit bien que j'écris le mien d'après ma manière de penser. J'ai toujours soin de laisser à l'imagination de ceux qui me lisent, un aliment propre à la soutenir dans une activité qui égale la mienne». Di qui la conseguenza, come aveva già intuito Pirandello nel suo *Umoreismo* legando insieme il *Tristram Shandy* e i *Promessi Sposi*, che il sorriso accomodante e borghese del narratore, sulla scena visibile dei suoi «venticinque» lettori, non deve essere scambiato con la forza ironica del racconto, con ciò che bisogna «deviner» nel teatro, tanto più ambiguo, della scrittura. Le citazioni segrete ne sono in fondo una prova.