

## Due problemi manzoniane

la finzione e la voce altrui

Olsen, Michel

*Published in:*

La letteratura italiana del Novecento. I temi, l'insegnamento, la ricerca. Aracne editrice, Roma, 2009. 200 pag.

*Publication date:*

2010

*Document Version*

Også kaldet Forlagets PDF

*Citation for published version (APA):*

Olsen, M. (2010). Due problemi manzoniane: la finzione e la voce altrui. In E. Tiozzo, & U. Åkerström (Eds.), *La letteratura italiana del Novecento. I temi, l'insegnamento, la ricerca*. Aracne editrice, Roma, 2009. 200 pag.: *Atti del corso superiore di aggiornamento del Dipartimento di linguistica dell'Università di Göteborg, 18-19 settembre 2008*. (pp. 43-79). Aracne.

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact [rucforsk@kb.dk](mailto:rucforsk@kb.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

**Michel Olsen**

## **DUE PROBLEMI MANZONIANI: LA FINZIONE E LA VOCE ALTRUI**

### **Parte I**

#### **Manzoni e la finzione**

##### PREMESSA

Nel convegno ho parlato delle possibilità offerte dall'informatica per lo studio dei testi letterari. L'intervento ricordava cose in gran parte notissime ed era concepito per avviare una discussione; non vedo quindi l'utilità di pubblicarlo negli atti. Vorrei invece cogliere l'occasione di presentare alcune osservazioni su Manzoni, soprattutto sul suo capolavoro, *I promessi sposi*, dal quale avevo attinto alcuni esempi per il mio intervento.

Sono conscio che abbrodo *I promessi sposi* da straniero, che non sono cattolico (conviene pur dirlo) e che non condivido certe idee di Manzoni (su questo punto probabilmente non mi distinguo da molti italiani).

D'altro canto, questo romanzo non è per me un classico, un simbolo nazionale (come lo sono alcune opere danesi). L'ho letto tardi, a trenta anni e l'ho riletto, probabilmente per obblighi professionali; molte parti mi sono piaciute, altre mi hanno stupito; ho spesso male interpretato e potrei proseguire la descrizione delle mie esperienze manzoniane. Ma non si potrebbe fare il titolo di un romanzo che assomigli ai *Promessi sposi* (come si potrebbe per esempio sostituire un titolo di Balzac o Zola con un altro dello stesso autore). Per formulare il mio problema proseguo con l'esposizione di alcuni tratti che hanno ostacolato il mio approccio sia ai *Promessi sposi*, sia agli scritti storici e teorici di Manzoni. Nello stesso tempo segnalerò altri tratti che mi hanno impedito di abbandonare l'opera di quest'autore: un certo tono che non si dimentica. Nelle osservazioni sullo stile e sulla forma spero di potere contribuire a evidenziare l'originalità manzoniana nel concerto del romanzo europeo.

##### L'INTRECCIO

Quando da ragazzo leggevo romanzi saltavo, come i miei compagni, le descrizioni. Questo è possibile in gran parte dei romanzi storici, ed esistono edizioni abbreviate, per esempio di Walter Scott (importante anche come ispiratore di Manzoni). Io ritengo che tale esercizio risulterebbe difficile per *I promessi sposi*.

Molto è stato scritto sull'intreccio dei *Promessi sposi*. Il meno che si possa dire è che la *suspense* è scarsa, che l'intreccio principale si perde di vista per lunghi tratti, che i protagonisti, Renzo e Lucia, interessano soltanto per certi versi. Una circostanza come il fatto che Renzo prenda la peste avrebbe in altri autori conosciuto un certo sviluppo; Manzoni lo fa ammalare e guarire in cinque righe. Si potrebbero fare molti altri esempi. Sembra che l'autore perda l'interesse per il suo intreccio (se l'ha mai nutrito!). Strana è anche la fine, né tragica né esaltante, ma è una disillusione voluta: riduzione della bellezza dell'eroina e nuovi guai per Renzo che deve spostarsi in un'altra cittadina, per evitare litigi con i vicini.

La differenza con l'ispiratore Walter Scott è impressionante: autore fertile, Scott sa che deve variare argomento da un'opera all'altra, sa come catturare, alternando tra diverse stringhe dell'azione, l'interesse del lettore, relega gran parte delle informazioni storiche alle note. È vero che anche la fine di *Ivanhoe* è alquanto deludente, ma questo disincanto colpisce spesso il romanzo storico quando l'intreccio di personaggi poco noti, o colti in un periodo oscuro della loro vita, sbocca nel fiume della storia: si sa che Riccardo Cuor-di-leone, dopo essere stato incoronato, abbandonò l'Inghilterra e morì pochi anni dopo in Francia; si sa che

se nei *Tre moschettieri* i quattro amici non salvarono Carlo I d'Inghilterra fu perché non si può negare che fu decapitato e che se d'Artagnan non omise di arrestare Fouquet è perché venne effettivamente arrestato.

In Manzoni le descrizioni di fenomeni collettivi sociali prendono un'importanza quasi autonoma: crisi della società con i *bravi*, carestia, peste. Renzo, il protagonista è ridotto per lunghi tratti a un *reporter*. Leggendo per la prima volta *I promessi sposi* mi chiedevo: che cosa è questo? Svaniva l'interesse per l'intreccio, ma sorgeva un altro interesse; quest'interesse è certo storico, ma anche etico-filosofico: una serie di situazioni esistenziali, di conflitti basilari concentrati sulle violenze, soprusi, manipolazioni che trovano una specie di unità nel pensiero di Manzoni. Poi, sviluppandosi, Manzoni trasferisce anche fino a un certo punto l'interesse per la storia a preoccupazioni etiche in un mondo ove sostanzialmente l'uomo è sempre lo stesso.

#### COSTRUZIONE IDEOLOGICA?

Per Nykrog ha evidenziato per *La comédie humaine* di Balzac lo stretto nesso che esiste tra concezione ideologica e creazione di un mondo di finzione. Frare, in un modo analogo, ha accostato Manzoni pensatore e Manzoni romanziere, contribuendo con le sue esposizioni ad agevolare una visione d'insieme.

Le idee di Balzac differiscono, anzi stanno quasi all'opposto di quelle di Manzoni, ma nei due casi le idee informano considerevolmente gli universi romanzeschi. L'impostazione di Balzac è piuttosto psicologico-sociale: opera con personaggi di carattere diverso, più o meno forti e questi personaggi salgono o scendono le scale della gerarchia sociale. L'autore francese dispone i suoi personaggi in categorie diverse. Per Manzoni invece, i personaggi non sono tipi, non avrà utilizzato molto un equivalente a un'espressione prediletta da Balzac come *un de ces...*:

(<sup>1</sup>) Eugène de Rastignac, ainsi se nommait-il, était un de ces jeunes gens façonnés au travail par le malheur, qui comprennent dès le jeune âge les espérances que leurs parents placent en eux, et qui se préparent une belle destinée en calculant déjà la portée de leurs études, et, les adaptant par avance au mouvement futur de la société, pour être les premiers à la pressurer (*Le père Goriot*, Balzac, vol. III, p.56).

E non avrebbe dedotto un'azione dalle forze costituenti di un carattere:

(<sup>2</sup>) L'oeil des jeunes gens sait tout voir: leurs esprits s'unissent aux rayonnements de la femme comme une plante aspire dans l'air des substances qui lui sont propres. Eugène sentit donc la fraîcheur épanouie des mains de cette femme sans avoir besoin d'y toucher. Il voyait, à travers le cachemire, les teintes rosées du corsage que le peignoir, légèrement entrouvert, laissait parfois à nu, .... (*Le Père Goriot* III ; p.97).

Il *donc* introduce la condotta di Eugène (Rastignac) come una conseguenza logica (v. Olsen 2004). Manzoni, caso mai, deduce la condotta dalle circostanze sociali nelle quali deve operare un debole, ma un debole vigliacco, e la conclusione vale per i deboli soli, e la libertà della scelta non viene mai totalmente spenta dalle diverse determinazioni:

(<sup>3</sup>) e, nelle campagne principalmente, il nobile dovizioso e violento, ... esercitava un potere, a cui difficilmente nessun'altra frazione di lega avrebbe ivi potuto resistere. Il nostro Abbondio non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era dunque accorto, prima quasi di toccar gli anni della discrezione, d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro (cap.1).

L'intento di Manzoni è assai più modesto: il suo approccio è etico, soprattutto, ma le sue idee sono ben legate tra loro e costituiscono un tutto, come quelle di Balzac. Percorrerò alcuni tratti salienti per uno sguardo moderno.

#### INTEGRALISMO

Stento ad ammettere certe idee di Manzoni. L'episodio per me più problematico del romanzo è la condanna (con attenuanti) di Gertrude. Manzoni ha descritto con maestria la sua monacazione, insistendo sulla manipolazione cinica da parte del padre e di tutta famiglia, manipolazione però frequente nelle famiglie-stirpe (*familles souches*, v. Todd) che desideravano conservare lo status, trasmettendo la maggior parte della fortuna a un solo (maschio).

In modo generale Manzoni insegna la non-rivolta davanti all'ingiustizia subita; Fra Cristoforo lo insegna a Renzo e chi legge può accettarlo poiché, da lettore di romanzo, sa o crede che la rinuncia è provvisoria e non impedirà le felici nozze. Quando invece la voce dell'autore – che coincide con quella del Manzoni d'altri testi – elabora in chiave cristiana la sottomissione che Gertrude avrebbe dovuto adottare, il lettore sa che, almeno nel mondo possibile del romanzo, il voto deve essere eterno:<sup>1</sup>

(<sup>4</sup>) È una delle facoltà singolari e incomunicabili della religione cristiana, il poter indirizzare e consolare chiunque, in qualsivoglia congiuntura, a qualsivoglia termine, ricorra ad essa. Se al passato c'è rimedio (è il caso del voto di Lucia!), essa lo prescrive, lo somministra, dà lume e vigore per metterlo in opera, a qualunque costo; se non c'è, essa dà il modo di far realmente e in effetto, ciò che si dice in proverbio, di necessità virtù. Insegna a continuare con sapienza ciò ch'è stato intrapreso per leggerezza; piega l'animo ad abbracciar con propensione ciò che è stato imposto dalla prepotenza, e dà a una scelta che fu temeraria, ma che è irrevocabile, tutta la santità, tutta la saviezza, diciamolo pur francamente, tutte le gioie della vocazione. È una strada così fatta che, da qualunque labirinto, da qualunque precipizio, l'uomo capiti ad essa, e vi faccia un passo, può d'allora in poi camminare con sicurezza e di buona voglia, e arrivar lietamente a un lieto fine. Con questo mezzo, Gertrude avrebbe potuto essere una monaca santa e contenta, comunque lo fosse divenuta. Ma l'infelice si dibatteva in vece sotto il giogo, e così ne sentiva più forte il peso e le scosse. Un rammarico incessante della libertà perduta, l'abborrimento dello stato presente, un vagar faticoso dietro a desiderî che non sarebbero mai soddisfatti, tali erano le principali occupazioni dell'animo suo (cap. 10).

Il passo citato sarà difficilmente ammissibile per molti lettori. Nel '700 francese esistevano intrecci costruiti sulla liberazione dal convento (*La religieuse* di Diderot, per esempio). È vero che troviamo anche in altri romanzieri passi inaccettabili, ma la lettura del *corpus manzoniano*<sup>2</sup> fa vedere quanto questa idea della sottomissione sia legata a un atteggiamento che almeno in un primo approccio potremmo chiamare un integralismo cattolico.

#### DETERMINISMO DIVINO

Forse fu imposto a Manzoni come corvée la stesura delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, ma rielaborandole nel 1859 l'autore ne assunse la piena responsabilità. Senza volere trattare a

---

<sup>1</sup> In tempi moderni i voti non sono indissolubili; conosco per la Francia un esempio di voto sciolto. Non so quale fosse la situazione in Italia al tempo dei *Promessi sposi*.

<sup>2</sup> Chiamo così le opere riunite in rete su: <http://www.bibliotecaitaliana.it/>

fondo i tanti problemi collegati a questo trattato, mi pare evidente che il giovane Manzoni, come altri suoi contemporanei, provò una carenza della filosofia illuministica, etica quanto epistemologica, nel non poter attingere certezze assolute. Sembra che conoscesse la filosofia di Kant assai male o tardi,<sup>3</sup> (ne fa il nome soltanto a proposito dell'eclettico Victor Cousin, filosofo che introdusse la voce, *eclettismo* in senso positivo!).

Nel 1814 Laplace aveva scritto:<sup>4</sup>

(<sup>5</sup>) « Nous devons envisager l'état présent de l'univers comme l'effet de son état antérieur et comme la cause de celui qui va suivre. Une intelligence qui, pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir, comme le passé, serait présent à ses yeux » (*Essai philosophique sur les probabilités*, 1814, cité dans *Encyclopédie universalis: Déterminisme*).

Benché Laplace sembri riservare la possibilità di tal determinismo a un'intelligenza sovraumana, il determinismo totale è, tendenzialmente almeno, a portata di mano.<sup>5</sup> Per Manzoni invece tale intelligenza può essere soltanto quella di Dio: In etica Dio solo concilia utilità e giustizia.

(<sup>6</sup>) quelle due verità (giustizia e utilità), quantunque distinte, si trovano, appunto perché verità, riunite in una verità comune e suprema; (le moltitudini [cristiane]) sanno che, per conseguenza, non possono trovarsi in contraddizione tra di loro; e riguarderebbero come stoltezza, non meno che come empietà, il pensare che la giustizia possa essere veramente e finalmente dannosa, l'ingiustizia, veramente e finalmente utile. E sanno ancora che, non solo queste due verità distinte sono legate tra di loro, ma una di esse dipende dall'altra, cioè, che l'utilità non può derivare se non dalla giustizia. Ma sanno insieme, che questa riunione finale non si compisce se non in un ordine universalissimo, il quale abbraccia la serie intera e il nesso di tutti gli effetti che sono e saranno prodotti da ogni azione e da ogni avvenimento, e comprende il tempo e l'eternità. E dico che lo sanno, perché quest'ordine ha un nome che ripetono e che applicano a proposito, ogni momento: la Provvidenza (*Dell'invenzione* p. 35).

Per di più Manzoni non si assume la responsabilità di scrutare le vie della provvidenza, e nei *Promessi sposi* si limita a suggerire; certo il suggerimento della logica narrativa è forte: il lieto fine è meritato. Ma teoricamente:

(<sup>7</sup>) quest'ordine passa immensamente la nostra cognizione e le nostre previsioni; e sono quindi lontane le mille miglia dall'immaginarsi che, in un incognito di questa sorte, in un complesso di futuri, che per noi è un caos di possibili, si possa cercare nè l'unica nè la principale e eminente regola delle deliberazioni umane. Sanno che questa regola principale e eminente è data loro con la legge naturale, e con la legge divina che ne è il

---

<sup>3</sup> In una lettera a Fauriel del 23 maggio 1817 prega l'amico di fargli spedire, tra molti altri lavori, «Les deux ouvrages de Villers sur la philosophie de Kant par le Tourneur», e nella *Morale* cattolica nota 17 rimanda alla pag. 378 di questa edizione. La lettera a Victor Cousin (1819-20) discute qualche punto della filosofia di Kant, ma senza grandi sviluppi.

<sup>4</sup> Non ho trovato tramite la ricerca elettronica il nome di Laplace nel *corpus manzoniano*.

<sup>5</sup> V. *Le Grand Robert* sotto la voce: *determinismo*, attinta dal tedesco è documentata in francese nel 1827.

compimento da Quello a Cui nulla è incognito, perché tutto è da Lui (*Dell'invenzione* p.36).

Nei *Promessi sposi* i personaggi sbagliano: sbaglia Lucia nella sua interpretazione della Provvidenza, sbaglia fino a Fra Cristoforo nella sua molto commentata previsione espressa alla fine del capitolo 8 (uno degli esempi abbastanza rari ove una previsione di un personaggio positivo, (una 'prolesse'), risulti falsa):

(<sup>8</sup>) il padre soggiunse, con voce alterata: – il cuor mi dice che ci rivedremo presto (cap.8).

e l'autore si limita a suggerire l'intervento della Provvidenza. Da un punto di vista religioso la posizione di Manzoni è logica; non abusa della sua nuova convinzione per argomentare in materie politiche o sociali (e nel romanzo è ridicolizzato tale atteggiamento nel personaggio di donna Prassede). Conviene però constatare che ideologicamente la sua posizione è un ritorno a una morale eteronoma; Manzoni trova la verità fuori di sé, nel grembo della Chiesa cattolica (certo ancora sprovvista del dogma dell'infalibilità del sommo pontefice!). In ciò si separa dai grandi romanzieri come Stendhal, Balzac e Flaubert e probabilmente anche da Dostoevskij e Tolstoj che, seppure cristiani, non furono integralisti.<sup>6</sup>

Ma la fede nella Provvidenza, abbinata con l'impossibilità teorica e la rinuncia pratica di scandagliarla procura a Manzoni romanziero un vantaggio importantissimo. Nella citazione 7 il termine più importante è per me *caos di possibili*. Esteticamente il ritardo, ossia il regresso ideologico, nella sicurezza offerta da una morale eteronoma libera Manzoni dalla incombenza di trovare senso dappertutto, di narrare Il Grande Racconto e di giustificare ogni evento. Se Dio assicura il senso finale, non c'è nessun obbligo di formulare tale senso.

A livello estetico quest'atteggiamento evita a Manzoni molte difficoltà; non si trova nell'obbligo di costruire un' 'argomentazione narrativa',<sup>7</sup> può trascurare le attese del lettore o colpirle con la sua ironia. L'assenza di totalizzazione intramondana gli consente di comportarsi davanti alla finzione quasi si trovasse di fronte a fatti bruti, storici (che non sono sempre facili a incorporare in una totalità). Se scartiamo le allusioni alla Provvidenza, e la moralità finale presentata da Renzo e Lucia, ci troviamo davanti a un mondo ove prevalgono forze incalcolabili. Cercherò di puntualizzare tale atteggiamento nelle osservazioni formali.

## MANZONI E IL ROMANZO

Pochi sono gli autori di un solo romanzo. Mi viene immediato in mente il solo Proust. Il confronto è significativo, ma perché le situazioni dei due autori sono affatto diverse. Proust spese l'ultima parte della sua vita a correggere la *Recherche*. Anche Manzoni passò, è vero, molto tempo, ben venti anni, a stendere e a correggere il suo romanzo (1821-1842), ma a considerare meglio i tempi dell'ideazione, possiamo restringere il periodo creativo agli anni 1821-1827. Dopo prevale la fatica, volentieri assunta, di produrre la versione in toscano, con netti intenti linguistico-politici. Ricordiamoci pure che, dopo avere ultimato *I promessi sposi*, Manzoni visse a lungo, ben trenta anni, dedicandosi ad altre attività.

Per di più, appena ultimato il suo romanzo, Manzoni spiegava nel *Romanzo storico*

---

<sup>6</sup> L'immobilismo storico del suo romanzo non caratterizza Manzoni come cittadino: favorisce l'unità d'Italia e può concepire in un lontano futuro la separazione dello Stato e della Chiesa, con l'assentimento del papa! (*Lettera a Rosmini* 23 maggio, 1848)

<sup>7</sup> Questo termine concentra un aspetto importante degli studi degli anni '60 e '77 (greimasiani ed altri): il fatto ben noto che una narrazione sancisce tramite il successo o il fallimento azioni, atteggiamenti, appartenenza a gruppi, nazioni, classi. Anche qui scrive si è occupato di tali studi (Olsen 1976, 1984).

l'impossibilità di tale genere; questa condanna può bensì intendersi come una condanna dei numerosi epigoni che seguirono l'esempio del maestro, ma altri indizi mettono in luce la critica di ogni miscuglio di storia e di finzione. In un primo tempo vorrei mettere a fuoco alcune circostanze enigmatiche nei rapporti di Manzoni con la finzione.

L'interesse limitato che Manzoni porta alla finzione è attestato dal fatto che nel *corpus manzoniano* i riferimenti fatti a autori francesi siano ristretti ad alcuni gruppi. Cita teologi del '600 e '700 (Pascal, Bossuet, Bourdaloue ed altri), e filosofi come Voltaire o Helvétius, soprattutto nella *Osservazione sulla morale cattolica*. Benché stendendo tardi *La Rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Il Saggio comparativo* non si riferisca ai grandi storici francesi (Michelet, il cantore della rivoluzione sembra assente, e probabilmente non senza ragione).<sup>8</sup> In altro contesto troviamo menzione di Augustin Thierry, che insiste, come Manzoni, sulla descrizione della vita quotidiana.

Ma il punto importante è che i grandi romanzieri (Stendhal, Balzac e Hugo, narratore e lirico) brillino per la loro assenza. Anche i nomi di romanzieri d'altri Paesi sono scarsi.<sup>9</sup> Penso di poter concludere che a Manzoni la finzione romanzesca non interessa molto.

Un fatto curioso potrebbe convalidare tale osservazione. Manzoni quasi non cita romanzieri del '600 e '700, ma un'eccezione è M<sup>lle</sup> de Scudéry, già semidimenticata ai primi dell'800, autrice di romanzi-fiumi (*Clélie, Le grand Cyrus*), forse citata perché menzionata da Boileau, ma probabilmente soprattutto perché si tratta di romanzi d'amore, certo, ma ambientati nella lontana storia antica. Altrimenti nel suo saggio sul romanzo storico Manzoni si riferisce soprattutto alle epopee e ai poemi cavallereschi (Virgilio, Lucano, Stazio, Ariosto, Trissino, Camoëns, Tasso, *L'Henriade* di Voltaire, Milton, Klopstock, tutte tranne *L'Henriade*, ambientate in un lontano passato, a volte storico, a volte mitico, ma soprattutto di fantasia). Il solo prosatore trattato a lungo rimane Walter Scott, che Manzoni riconosce esplicitamente come il suo ispiratore. A ciò si collegano frequenti menzioni di drammi e tragedie, i cui argomenti sono storici nella loro grande maggioranza. Manzoni parla poco della commedia e osserva il silenzio su un nuovo sotto-genere: il dramma borghese sorto in Inghilterra e diffusosi in Germania e in Francia. Si può dunque concludere che l'interesse del grande romanziere italiano per la finzione *qua* finzione è molto limitato.

## La storia

È vero, come scrive Fasano (p.14ss.) che in Italia, contrariamente alla Francia e all'Inghilterra non esisteva né il romanzo storico, né il romanzo *tout court*.<sup>10</sup> A ciò conviene aggiungere che Manzoni passa direttamente al romanzo storico, senza far molto caso al romanzo di finzione. Spesso Manzoni sembra perdere l'interesse per l'intreccio del suo romanzo per dilungarsi

---

<sup>8</sup> e tanti altri: Buchez, Guizot storico, Quinet, Thiers.

<sup>9</sup> Ecco alcuni altri dati: molti altri nomi, francesi e inglesi, sono assenti dal *corpus manzoniano*, p.es. Richardson, Fielding, e Sterne, e anche Byron (ispiratosi di Ariosto). Il silenzio di Manzoni non può ascriversi alla schietta ignoranza.

Goethe e Schiller, invece, vengono menzionati, soprattutto per i loro drammi storici. Manzoni da un'analisi approfondita di una scena del *Wilhelm Tell*, dramma segnalatogli nel *Cours de littérature dramatique* di August Wilhelm Schlegel, che Manzoni lesse in francese. Ovviamente i romanzi storici di Walter Scott sono presenti.

A titolo di curiosità: in *La comédie humaine* Balzac non fa il nome di Manzoni che nelle varianti di *Modeste Mignon*; sta, ma cancellato, tra gli esempi d'autori noti come Byron Goethe, Schiller, Scott, Hugo, Lamartine, Manzoni, Crabbe, Moore (vol I, p.482, var. b). Il nome di Manzoni romanziere ha provato certe difficoltà a porsi all'estero.

<sup>10</sup> Esisteva qualche rudimento, per esempio alcuni romanzi dell'abbate Chiari.

d'un canto in sviluppi narrativi sì, ma senza personaggi attivi. Tali parti del romanzo sono piuttosto rievocazioni del passato. Felici sono però gli interventi di Renzo durante i tumulti di Milano, perché figura, non da importante protagonista, ma come prototipo dei non pochi manifestanti, di buon cuore, ma poco al corrente dei problemi. D'altro canto Manzoni offre riflessioni e spiegazioni storiche, con riferimenti a fonti reali (e non soltanto alla fonte fasulla dell'anonimo). Nella versione finale de *I promessi sposi* si nota una stranezza; quando Manzoni si riferisce alle fonti storiche (come Ripamonti ed altre) leggiamo:

(<sup>9</sup>) Uno storico milanese (Josephi Ripamontii, Historiae Patriae, Decadis V, Lib. VI, Cap. III, pag. 358 et seq.) ... non nomina, è vero, né lei, né il paese; (cap. 11).

L'autore dà il riferimento tra parentesi. A leggere tali riferimenti si ha la netta impressione di passare dal romanzo al saggio storico. Che cosa significa? Significa che Manzoni cambia tipo di testo. Scrive, più che da romanziere, da storico, utilizzando il modo di riferimento corrente in questa disciplina scientifica. Tale prassi è caratteristica della sola ultima versione (non esiste nella ventisettesima).<sup>11</sup> Si direbbe che a momenti Manzoni dimentica che sta scrivendo un romanzo.

Ma a quale fine scrive un romanzo? All'inizio della stesura di *Fermo e Lucia* Manzoni scrive a Fauriel:

(<sup>10</sup>) Grossi, auteur d'Ildegonda a commencé des études pour un poème d'un genre nouveau en Italie, et dans le quel j'espère qu'il pourra développer le beau talent que vous avez sûrement apprécié dans l'essai poétique que je vous [ai] envoyé de lui. Son intention est de peindre une époque par le moyen d'une fable de son invention, à-peu-près comme dans *Ivanhoe*. Il placera les personnages dans la première Croisade. Vous voyez ce qu'un tel fonds peut lui fournir, sur-tout en rejetant toutes les couleurs de convention, et s'attachant à connaître et à peindre ce qui a été, comme c'est son intention.

(A Claude Fauriel - Paris, Milan, ce 29 janvier 1821)

Il poema storico che Tommaso Grossi sta stendendo è intitolato: *I Lombardi alla prima crociata* (venne pubblicato nel 1826). Fu spesso rimproverata all'autore «la mancata fusione tra la storia e l'elemento novellistico» (Renda e Operti sotto *Grossi*). Qui ci basta notare che per Manzoni l'interesse storico prevale sull'aspetto romanzesco, (idea comune con Walter Scott, ma abbandonata in molti romanzi 'storici' con la storia ridotta a sfondo della *suspense* creata). La dichiarazione di tale intento è poco significativa; è significativo, invece il fatto che Manzoni accentui nella sua pratica la storia a spese della finzione; su questo punto il suo romanzo è uno dei più storici del nuovo genere.

E forse dalla lettera citata dal 1821 attraverso l'introduzione a *Fermo e Lucia* fino alla prefazione della *Colonna infame* si può notare uno sviluppo. A quale fine Manzoni stende il suo romanzo storico? Nell'introduzione a *Fermo e Lucia* leggiamo:

(<sup>11</sup>) Lettori miei, se dopo aver letto questo libro voi non trovate di avere acquistata alcuna idea sulla storia dell'epoca che vi è descritta, e sui mali dell'umanità, e sui mezzi

---

<sup>11</sup> Rinvenni questo particolare esaminando le parentesi del romanzo (una delle ricerche agevolate dal computer). Ebbi l'idea di paragonare l'uso di Manzoni con quello di altri romanzieri, pensando che certe riflessioni d'autore interessanti si trovassero rinchiusi tra parentesi. Questa idea risultò sbagliata. Invece le parentesi possono forse rilevare altre curiosità: Stendhal traduce citazioni latine (lingua che l'autore quindi non suppone molto nota); de Roberto utilizza le parentesi per dare le didascalie delle conversazioni riferite in diretto, e ci saranno altre curiosità da scoprire.



ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in sé e negli altri, se leggendo voi non avete in molte occasioni provato un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto, allora la pubblicazione di questo scritto sarà veramente inutile, l'obiezione sarà ragionevole, ...<sup>12</sup> (Introduzione a *Fermo*).

Il lettore può informarsi sulla storia, ovviamente, ma a questo scopo se ne aggiunge un altro meno atteso. Manzoni propone un intento etico diverso da quello illuministico: si possono, sì, diminuire i mali dell'umanità, ma non toglierli (come proponevano diverse ideologie del Progresso), e poi si può svegliare l'avversione al male, un sentimento lodevole.

Nella *Storia della colonna infame* notiamo ancora un passo simile, ma più esplicito:

(<sup>12</sup>) Noi, proponendo a lettori pazienti di fissar di nuovo lo sguardo sopra orrori già conosciuti, crediamo che non sarà senza un nuovo e non ignobile frutto, se lo sdegno e il ribrezzo che non si può non provarne ogni volta, si rivolgeranno anche, e principalmente, contro passioni che non si posson bandire, come falsi sistemi, nè abolire, come cattive istituzioni, ma render meno potenti e meno funeste, col riconoscerle ne' loro effetti, e detestarle.

E non temiamo d'aggiungere che potrà anche esser cosa, in mezzo ai più dolorosi sentimenti, consolante. Se, in un complesso di fatti atroci dell'uomo contro l'uomo, crediam di vedere un effetto de' tempi e delle circostanze, proviamo, insieme con l'orrore e con la compassion medesima, uno scoraggiamento, una specie di disperazione. Ci par di vedere la natura umana spinta invincibilmente al male da cagioni indipendenti dal suo arbitrio, e come legata in un sogno perverso e affannoso, da cui non ha mezzo di riscotersi, di cui non può nemmeno accorgersi. Ci pare irragionevole l'indignazione che nasce in noi spontanea contro gli autori di que' fatti, e che pur nello stesso tempo ci par nobile e santa: rimane l'orrore, e scompare la colpa; e, cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla. Ma quando, nel guardar più attentamente a que' fatti, ci si scopre un'ingiustizia che poteva esser veduta da quelli stessi che la commettevano, un trasgredir le regole ammesse anche da loro, dell'azioni opposte ai lumi che non solo c'erano al loro tempo, ma che essi medesimi, in circostanze simili, mostraron d'averne, è un sollievo il pensare che, se non seppero quello che facevano, fu per non volerlo sapere, fu per quell'ignoranza che l'uomo assume e perde a suo piacere, e non è una scusa, ma una colpa; (p. 3., parzialmente citato da De Gubernatis, p.286-87).

Contrariamente alla citazione precedente l'interesse per la storia è qui del tutto secondario. Manzoni non scrive storia (né romanzo) per cogliere la società nel suo sviluppo. Walter Scott presenta spesso la storia descritta come un antecedente alla società moderna. Nella *Comédie humaine* Balzac propone una sociologia e una psicologia, una conoscenza e proposte per salvare la società, implicite in molti romanzi, esplicitamente fantasticate nell'ultimo tomo: *La dernière incarnation de Vautrin*. Manzoni invece non pretende di celebrare i progressi dello Spirito Umano come Condorcet (la cui vedova Manzoni aveva conosciuto a Parigi) poteva intitolare un suo saggio: *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Non intende trasformare, migliorare l'Uomo (questo bel sogno dell'illuminismo) né trasformare la società con nuovi sistemi o nuove istituzioni, ma, tutto al più, mitigare i mali della società; lo

---

<sup>12</sup> Una parte di questo brano è citata da Fasano (p.19).

scopo più importante è di far capire che le circostanze storiche non scusano i crimini e nemmeno l'ignoranza; la formula: «se non seppero quello che facevano, fu per non volerlo sapere,» riecheggia forse il *sapere aude* di Kant (ma non le parole del Cristo!).

Se tale è stato il percorso ideologico di Manzoni, non c'è da stupirsi che abbia abbandonato, non soltanto l'attività di romanziere, ma anche quella di storico. Nello scritto posteriore sulla Rivoluzione francese (e sul Risorgimento, chiamata 'rivoluzione') succede una riflessione su certi fatti, generalmente tra i più atroci, ma questi fatti sono noti, e di superstizioni (come le unzioni durante la peste) non si tratta, a meno che si chiami superstizione la giustificazione di crimini con un bene futuro sperato; Manzoni fa l'esempio di Vergniaud che nel 1793, pur essendo contro la condanna a morte di Luigi XVI, votò a favore perché riteneva che la grazia avrebbe lanciato la Francia in una guerra civile (*Dell'invenzione* p.34).

Nella storia dunque non interessa a Manzoni il Grande Racconto che occupava molti suoi contemporanei. Decisiva è a tal riguardo la funzione svolta dall'esperienza della Rivoluzione francese. Da un canto la Grande Rivoluzione venne cantata come un progresso decisivo dell'umanità (sebbene il periodo del terrore fosse condannato come un episodio spiacevole). Un'importante parte dei conservatori, invece, considerava la Rivoluzione come una conseguenza logica del secolo dei lumi: «c'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau», e cioè dei filosofi tutti quanti senza distinzione alcuna.

In *La Rivoluzione francese ...*, se Manzoni si interessa sempre alla psicologia delle masse, è come a una forza, non determinante, cui però pochi sanno opporre una resistenza (dunque l'impostazione preponderante è sempre etica). Tale approccio esiste già, sia nel romanzo, sia nella *Storia della colonna infame*,<sup>13</sup> ed è difficile schierare Manzoni in una tendenza; per lui magistrati e popolo si dividono le colpe e, caso mai, è più facile perdonare all'ignorante che a chi avrebbe dovuto sapere. Comunque *La Rivoluzione francese ...* non si contraddistingue per un lavoro di riflessione originale sui fatti; la narrazione ripete la stessa formula: un problema seguito dal fallimento etico, caso mai messo in rilievo da un altro comportamento decente. Si ha l'impressione che l'etica funzioni a vuoto.

#### ETICA E ESTETICA

Nella definizione del romanzo, corrente ancora ai tempi di Manzoni, entrava l'amore e il famigerato brano di *Fermo e Lucia* attesta la pudicizia del romanzo manzoniano:

(<sup>13</sup>) Ma ponete il caso, che questa storia venisse alle mani per esempio d'una vergine non più acerba, più saggia che avvenente (non mi direte che non ve n'abbia), e di anguste fortune, la quale perduto già ogni pensiero di nozze, se ne va campucchiando, quietamente, e cerca di tenere occupato il cuor suo coll'idea dei suoi doveri, colle consolazioni della innocenza e della pace, e colle speranze che il mondo non può dare né torre; ditemi un po' che bell'acconcio potrebbe fare a questa creatura una storia che le venisse a rimescolare in cuore quei sentimenti, che molto saggiamente ella vi ha sopiti. Ponete il caso che un giovane prete ... (II, cap. 1).

Tale commento si iscrive nelle polemiche francesi contro il teatro ('600), poi il romanzo (soprattutto '700, v. May), ma insiste in modo particolare sull'inutilità dell'evocazione delle passioni, sul pericolo dei sogni irrealistici perché irrealizzabili; il celibato imposto al prete si capisce senza commenti, ma non dimentichiamo che a una parte importante della popolazione il matrimonio era precluso, perché la dote era indispensabile), come risulta anche dal teatro di

---

<sup>13</sup> Poco dopo la stesura di queste opere Auguste Comte coniò il termine di sociologia (1830).

Goldoni, (v. Olsen 1995 e 2008).

Conviene ammettere anche i vantaggi che Manzoni può cavare dell'abbandono di una tematica trita. Invece dell'evocazione delle passioni, Manzoni adotta la *riflessione sentita*, termine la cui funzione cardinale Frare (p.27) ha evidenziato nell'estetica manzoniana.

(<sup>14</sup>) Opinione ricantata e falsa: che il poeta per interessare deve muovere le passioni. Se fosse così sarebbe da proscriversi la poesia. - Ma non è così. La rappresentazione delle passioni che non eccitano simpatia, ma *riflessione sentita* è più poetica d'ogni altra« (*Traccia del Discorso sulla Moralità delle Opere Drammatiche*, p.2).

Pare che questa sia la sola occorrenza nel corpus manzoniano. Malgrado ciò il termine esprime felicemente un tratto dell'atteggiamento di Manzoni che si rispecchia nello stile dei *Promessi sposi*: la tensione tra la voce del protagonista e quella dell'autore che l'accompagna spesso sempre con una riflessione. Spero che le osservazioni sullo stile del romanzo potranno concretizzare questa osservazione. Rimane una domanda che si può dimenticare facilmente: a che fine si muovono le passioni? Scrivere sull'amore non equivale a cantarlo. La riflessione sentita si sarebbe potuta applicare anche all'amore.

Torniamo all'infelice Gertrude. La sua relazione con Egidio è condannata senza appello. Manzoni però è troppo fine psicologo per non notare che Gertrude, dopo essersi concessa a Egidio, sente una calma, causata probabilmente, dalla soddisfazione dei sensi, ma che questa calma non è permanente:

(<sup>15</sup>) Si videro, nello stesso tempo, di gran novità in tutta la sua condotta: divenne, tutt'a un tratto, più regolare, più tranquilla, smesse gli scherni e il brontolio, si mostrò anzi carezzevole e manierosa, dimodoché le suore si rallegravano a vicenda del cambiamento felice; lontane com'erano dall'immaginarne il vero motivo, e dal comprendere che quella nuova virtù non era altro che ipocrisia aggiunta all'antiche magagne. Quell'apparenza però, quella, per dir così, imbiancatura esteriore, non durò gran tempo, almeno con quella continuità e uguaglianza: (cap.11)

La mancanza d'equilibrio psichico si spiegherebbe però facilmente, a patto di non sopravvalutare la sessualità; Gertrude vive forse la soddisfazione dei sensi, ma rimane sempre esclusa dalla vita sociale che aveva sognato (sogni descritti nel romanzo). Non può andare a passeggio con uno sposo al fianco. Nulla di strano, quindi, nel fatto che la sua contentezza sia passeggera! Notiamo anche *en passant* che il 'seduttore' (per parlare il linguaggio del tempo) è descritto in termini del tutto negativi (esempio raro per un personaggio del romanzo; generalmente le caratteristiche dei personaggi pur negativi sono più equilibrate). Egidio non approfitta del calo di certe espressioni peggiorative ridotte da *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* di più della metà.<sup>14</sup>

#### CONCLUSIONE PARZIALE

Per riepilogare questo mio incontro con Manzoni bastano poche parole. Gli aspetti integralisti sono in larga misura compensati da aspetti originali e, forse, più attuali ai tempi nostri.

La storia non è esposta come processo razionale, anzi come rumore e furore, senza direzione conoscibile. La psicologia delle masse non coglie soltanto 'la vile plebe', anzi esercita i suoi nefasti effetti tra magistrati e dotti. Ma non si tratta di una forza del destino; la

---

<sup>14</sup> Primo numero: *Fermo*, secondo: *Promessi*; stringhe di ricerca: *infernal*, *abominevol* 2 /0, *orrend* 19/0, *orribil* 25/13, *scellerat* 39/18, *sciagurat* 11/12. Queste espressioni ricordano la *gothic novel*, e anche lo stile dell'opera.

resistenza è sempre possibile, benché ardua. Per quanto riguarda la psicologia, si fa viva la stessa tendenza: Manzoni non offre una psicologia molto complicata, anche perché tale psicologia correrebbe il rischio del determinismo. Il suo approccio ai personaggi è focalizzato sulle loro scelte, difficili, ma liberi. Qualche analisi della seconda parte farà luce su quest'aspetto.

## **Parte II**

### **Manzoni in dialogo**

#### SCRITTURA. LE VOCI

Arrivato a questo punto prendo le mosse da un altro mio errore giovanile: la mia ignoranza mi fece collocare la pubblicazione dei *Promessi sposi* dopo quella dei primi romanzi di Balzac e di Stendhal. Non tenevo conto delle date, che si oppongono a ogni influenza significativa degli autori francesi esercitata su Manzoni. Ciò non toglie però, che Manzoni adoperi, in modo originale, una serie di tecniche molto analoghe a quelle messe in opera dai grandi romanzieri francesi. Come Balzac e Stendhal, Manzoni assegna una grande importanza alla voce dell'autore, e come Stendhal sviluppa la voce del personaggio con diverse forme del monologo interiore. Il rapporto tra voce d'autore e voce del personaggio, ma anche il rapporto autore-lettore può contribuire a circoscrivere l'originalità dei *Promessi sposi*.

Che Manzoni fosse conscio di assumersi una scommessa con lo scrivere un romanzo storico in italiano, risulta dalla lettera a Fauriel del 3 settembre 1821, e cioè degli anni in cui stese *Fermo e Lucia*: secondo Manzoni gli scrittori italiani non toscani si trovavano davanti a una lingua povera e mal definita (quella della Crusca? di tutti? dei ceti colti?), senza lunga pratica con essa (Manzoni aveva per molto tempo praticato il francese, altri un dialetto), senza quindi comunanza con un ceto colto di lettori, senza l'abitudine di discutere in italiano materie serie, e senza l'intuizione del valore preciso delle voci (abitudine che proviene soltanto da una lunga pratica), quindi era anche poco sicuro, chi volesse creare neologismi per analogia. A ciò s'aggiunge l'inesistenza del romanzo storico italiano. Siano pure esagerate, le difficoltà erano reali.

Manzoni si propone di appoggiarsi moderatamente sulla lingua francese e, soprattutto, di pensare bene a ciò che va detto (*rem tene, verba sequuntur*, ciò che sottolinea l'importanza del pensiero in un'opera cosiddetta 'realista'). La cosa straordinaria è che il risultato non fosse un'imitazione, pur buona, bensì che Manzoni si portò alla vetta dello sviluppo stilistico del romanzo. Ciò non si spiega che con il genio di Manzoni. Tutto al più si può notare che Manzoni evitò 'l'histoire romancée' che ha fatto invecchiare fino al suo modello, Walter Scott (cui muove una critica, nella lettera citata, per la non-storicità di Riccardo Cuor-di-leone).<sup>15</sup>

Manzoni ripete a più riprese l'esigenza della fedeltà alla storia, fedeltà che occasionò probabilmente il suo abbandono finale del romanzo storico e del romanzo *tout court*. La lettera citata offre anche un bell'esempio di come evitare affermazioni troppo assolute, tratto di cui dirò più avanti.

#### *La voce del personaggio*

Manzoni attribuisce una grande importanza alla voce del personaggio. Ciò si vede nell'importanza delle battute, molto individualizzate, differenti a seconda di chi parla. Anche

---

<sup>15</sup> Ripete nella lettera citata a Fauriel, il 29 gennaio 1821 (cit. 10), a proposito dell'*Ildegonda* di Grossi, l'esigenza già citata della pura storicità.

la quantità e il peso delle battute aumentano: da *Fermo e Lucia* alla quarantana il loro numero cresce da 21% a 30%.<sup>16</sup> Ma la battuta individualizzata non era una novità. Si trova già in molti romanzieri del '700, inglesi soprattutto, ma da parte francese anche nei romanzi di un Marivaux.

Più importante è il considerevole sviluppo del fenomeno che si può riunire sotto il termine di monologo interiore e che conosce un primo culmine con Flaubert e la piena maestria con Joyce. Manzoni occupa con Stendhal un posto importante in questa formazione, anzi stupendo se si considera che stende il suo testo prima dei grandi francesi e che probabilmente non ha conosciuto una Jane Austen; per molti versi si può affermare che la sua scrittura risulta più moderna di quella di Stendhal.

Forse una piccola premessa tecnica è necessaria. Nel *monologo interiore*, concetto onnicomprensivo, includo discorso muto e pensieri riprodotti in qualsiasi modo: discorso diretto riferito (DDR) discorso indiretto riferito (DIR) così come il discorso indiretto libero (DIL), chiamato anche lo stile indiretto libero, e il discorso diretto libero (DDL). Queste due ultime forme figurano senza verbo introduttore necessario.

La narrativa dei secoli anteriori nutriva una predilezione per l'indiretto, o il diretto, introdotti da un verbo. Il diretto poteva protrarsi per lunghi brani. Si sa anche che al teatro molti monologhi davanti al confidente equivalgono ad altrettanti monologhi interiori: in una trasposizione della fabula in forma di romanzo si potrebbe sopprimere il confidente. Nel secolo di Manzoni lo sviluppo delle tecniche del monologo interiore va accelerando e il nostro ci contribuisce in modo cospicuo.

Anche Manzoni adopera il tradizionale stile diretto riferito (diretto o indiretto), vale a dire introdotto da un verbo di citazione (in posizione iniziale, finale o media), e lo fa anche per presentare un pensiero, ma come Stendhal lo utilizza con parsimonia:

(16) “Che è questo?” pensa; e spinge l'uscio con paura: quello s'apre (cap. 8).

Ho già detto che, rispetto a Stendhal, Manzoni dimostra molti tratti più moderni e più eleganti. Come Manzoni il grande autore francese segue molto minutamente i pensieri dei suoi due protagonisti Julien Sorel e Fabrice del Dongo (nei due grandi romanzi *Le rouge et le noir* e *La chartreuse de Parme*), ma può a volte parere impacciato: conosce il discorso indiretto libero, ma ne fa, come Manzoni, un uso moderato. Per riprodurre il monologo interiore preferisce il discorso diretto riferito, moltiplicando i *se disait-il/elle, se dit-il/elle, pensait-t-il/elle, pensa-t-il/elle*.<sup>17</sup>

Manzoni, invece, può valersi di un'espressione meno pesante: *tra sé* (54 occorrenze dei *Promessi sposi*), e per di più Manzoni sa variare i verbi. *dire* è, certo, il verbo più frequente, ma *tra sé* si può: *argomentare, pensare, riandare, commentare, speculare, deliberare, continuare, esclamare, concludere, consultare, soggiungere, ringraziare, proseguire, almanaccare, venire detto, scappar detto, consigliarsi, far di gran lamenti* (cito nell'ordine cronologico della prima occorrenza). Tali variazioni evitano allo stile la monotonia e gli impartiscono un sovrappiù di sfumature. Faccio un solo esempio:

(17) “Che abbia qualche pensiero per la testa”, argomentò Renzo tra sé; (cap. 2)

---

<sup>16</sup> Senza che le battute si allunghino in modo notevole: *Fermo e Lucia* annovera una media di 20 parole a battuta, nella quarantana una di 22.

<sup>17</sup> In una scelta di romanzieri francesi Stendhal arriva in testa per l'uso di *se disait/se dit et pensait/pensa* v. statistiche in Olsen 2003, pp.60-61).

Un altro tratto, destinato a una grande fortuna, contraddistingue la tecnica di Manzoni: il discorso diretto libero rinchiuso tra virgolette, quindi senza verbo di riferimento e con i verbi al presente, tratto che attribuisce il discorso al personaggio, come nella citazione 19 (eccezione fatta ai commenti d'autore, facilmente scartabili). In quest'esempio i pensieri tra virgolette non sono introdotti da un verbo; Manzoni li presenta invece in un contesto di riflessione che agevola la decodifica corretta.

D'altro canto sono frequenti le costruzioni con l'infinito, cioè una forma impersonale del verbo che si può abbinare con l'assenza del verbo di riferimento. Tale infinito può interpretarsi, come un discorso indiretto libero, se sta in un contesto di verbi al passato. Seguiamo Renzo:

(<sup>18</sup>) Ma il pensiero di Lucia, quanti pensieri tirava seco! Tante speranze, tante promesse, un avvenire così vagheggiato, e così tenuto sicuro, e quel giorno così sospirato! e come, con che parole annunziarle una tal nuova? E poi, che partito prendere? Come farla sua, a dispetto della forza di quell'iniquo potente? E insieme a tutto questo, non un sospetto formato, ma un'ombra tormentosa gli passava per la mente. Quella soverchieria di don Rodrigo non poteva esser mossa che da una brutale passione per Lucia. E Lucia? Che avesse data a colui la più piccola occasione, la più leggiera lusinga, non era un pensiero che potesse fermarsi un momento nella testa di Renzo. Ma n'era informata? Poteva colui aver concepita quell'infame passione, senza che lei se n'avvedesse? Avrebbe spinte le cose tanto in là, prima d'averla tentata in qualche modo? E Lucia non ne aveva mai detta una parola a lui! al suo promesso! Dominato da questi pensieri, passò davanti a casa sua, ch'era nel mezzo del villaggio, e, attraversatolo, s'avviò a quella di Lucia, (cap.2).

La voce dell'autore inizia con una presentazione dei pensieri di Renzo messi in rilievo con due punti esclamativi e tre interrogativi che stanno a cavallo tra l'uso retorico e il monologo interiore, tra l'apostrofare il lettore per farlo partecipe dei sentimenti di Renzo e questi stessi sentimenti vissuti dal protagonista. Segue un monologo interiore in discorso indiretto libero (*poteva*). Poi l'autore riprende la voce, formulando in parole ciò che il protagonista non pensa: «non un sospetto formato...», e con la serie di punti interrogativi si ripassa al monologo interiore di Renzo in discorso indiretto libero (*poteva, aveva*).

In un contesto di verbi al presente, invece, l'infinito va spesso interpretato come un discorso diretto libero; invece di dare un esempio semplice, ne faccio uno più complicato che dimostra con che facilità Manzoni passi da un registro a un altro; Fra Cristoforo delibera sulla situazione, dopo aver saputo la prepotenza di Don Rodrigo:

(<sup>19</sup>) Così dicendo, appoggiò il gomito sinistro sul ginocchio, chinò la fronte nella palma, e con la destra strinse la barba e il mento, come per tener ferme e unite tutte le potenze dell'animo. Ma la più attenta considerazione non serviva che a fargli scorgere più distintamente quanto il caso fosse pressante e intrigato, e quanto scarsi, quanto incerti e pericolosi i ripieghi. "Mettere un po' di vergogna a don Abbondio, e fargli sentire quanto manchi al suo dovere? Vergogna e dovere sono un nulla per lui, quando ha paura. E fargli paura? Che mezzi ho io mai di fargliene una che superi quella che ha d'una schioppettata? Informar di tutto il cardinale arcivescovo, e invocar la sua autorità? Ci vuol tempo: e intanto? e poi? Quand'anche questa povera innocente fosse maritata, sarebbe questo un freno per quell'uomo? Chi sa a qual segno possa arrivare?... E resistergli? Come? Ah! se potessi, pensava il povero frate, se potessi tirar dalla mia i miei frati di qui, que'di Milano! Ma! non è un affare comune; sarei abbandonato. Costui fa l'amico del convento, si spaccia per partigiano de'cappuccini: e i suoi bravi non son venuti più d'una volta a ricoverarsi da noi? ... Contrappesato il pro e il contro di questo

e di quel partito, il migliore gli parve d'affrontar don Rodrigo stesso, (cap. 5).

La voce dell'autore incomincia al passato, tempo narrativo del romanzo; l'autore sta vicino al personaggio, di cui formula i sentimenti; Fra Cristoforo si sarebbe potuto esprimere quasi negli stessi termini; siamo vicini a una forma embrionale del discorso indiretto libero, che ho chiamato proto-DIL,<sup>18</sup> in altre parole alla fusione di due voci e di due punti di vista. Con il primo infinito: L'infinito *mettere*, seguito da un punto interrogativo formulando una domanda che si fa Fra Cristoforo, potrebbe lasciare in dubbio se si tratti del discorso indiretto libero o del discorso diretto libero, se non fosse per l'uso delle virgolette che indicano che leggiamo tale discorso diretto.<sup>19</sup> Per la lettura immediata non c'è nessun problema, anzi il piacere di leggere un brano eccellente. Poi il presente del *sono* è un netto discorso diretto libero (Fra Cristoforo delibera tra sé al presente). Prosegue la discussione interna, con alternanza di verbi al presente, infiniti, interiezioni e frasi embrionali (*poi, come*). Finalmente l'autore riprende la parola per constatare l'esito della deliberazione.

Nei due esempi citati il discorso diretto o indiretto libero sono tutti e due concordanti (Cohn pp. 166ss.); il concetto di concordanza indica che la vista e, soprattutto, la valutazione dell'autore coincidono con quelle del personaggio e quelle proposte al lettore. In tali casi il monologo interiore risulta meno appariscente; ciò che attirò l'attenzione su *Madame Bovary* fu il discorso indiretto libero, non concordante, ma discordante, ove la voce dell'autore non sottoscrive le valutazioni di Emma, la protagonista. Già Stendhal (e prima di lui Marivaux) aveva introdotto una leggera ironia affettuosa, una minima distanza ai suoi cari protagonisti, Julien et Fabrice.

Manzoni adopera mezzi diversi per mantenere la distanza tra la voce dell'autore e la voce del personaggio; un monologo interiore in discorso diretto riferito che si sarebbe potuto prendere per concordante in un primo tempo, si legge nella citazione 31 il lettore avrebbe, forse, accettato il pensiero di Renzo, preoccupato di ritrovar Lucia, ma la voce dell'autore s'immischia nel pensiero del personaggio per relativizzarlo. Ritornerò a questo procedimento dialogico, caratteristico per Manzoni.

#### PUNTI ESCLAMATIVI E INTERROGATIVI. TRA AUTORE E PERSONAGGIO.

Manzoni mette a profitto questi due segni. Da *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* Manzoni ne aumenta in modo cospicuo l'uso; per il punto interrogativo, la proporzione è di 107/169, per l'esclamativo di 111/163.

Per studiare più da vicino le tecniche che servono a Manzoni a riprodurre il monologo interiore (o a costruirlo, giacché non è preesistente alla finzione) mi sono limitato a percorrere le espressioni con un punto interrogativo o esclamativo in un testo cui ho tolto le battute.<sup>20</sup> Il risultato, penso, fa luce su una particolarità dello stile di Manzoni.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> proto-discorso-indiretto libero. In due parole si tratta di una forma che non consente di distinguere voce d'autore e voce del personaggio, forma di un uso molto frequente, v. Olsen 2002, pp.43ss.

<sup>19</sup> In un testo steso al presente può essere difficile discernere tra il discorso indiretto libero e il discorso diretto libero senza l'uso delle virgolette. Se invece si narra al passato, la voce d'un personaggio in passato, senza verbo di riferimento, è indiretta, e il presente indica il discorso diretto.

<sup>20</sup> Ciò che presenta per le edizioni elettroniche dei *promessi sposi* una certa difficoltà, poiché non si utilizzano in modo conseguente virgolette iniziali differenti da quelle finali (tipo »« o ""), bensì trattini.

<sup>21</sup> Già De Gubernatis ha segnalato il gran numero delle virgole nei *Promessi sposi*, e a ragione. L'uso di Manzoni supera quello degli altri autori che servono come corpus di controllo. Per di più il numero delle virgole sale di quasi un terzo da *Fermo e Lucia* alla quarantana. È un segnale dell'importanza che Manzoni attribuisce al ritmo

È risaputo che i punti esclamativi e interrogativi segnalano in qualche modo punti forti di un testo, mettono in rilievo qualcosa. Ora le interrogazioni e esclamazioni si possono attribuire da un canto alla voce dell'autore, che si rivolge sia al lettore con le cosiddette esclamazioni o interrogazioni retoriche (v. esempi nella citazione 30), sia – procedimento meno frequente, ma caratteristico per Manzoni – a un personaggio (v. cit. 31). D'altro canto le esclamazioni e interrogazioni retoriche possono esprimere la commozione o i dubbi del personaggio, e infine le due forme possono presentarsi in fusione: le domande ed esclamazioni rivolte al lettore possono confluire con la voce del personaggio; all'inizio del capitolo 4 dei *Promessi sposi* leggiamo:

(<sup>20</sup>) Questi spettacoli accrescevano, a ogni passo, la mestizia del frate, il quale camminava già col tristo presentimento in cuore, d'andar a sentire qualche sciagura. Ma perché si prendeva tanto pensiero di Lucia? E perché, al primo avviso, s'era mosso con tanta sollecitudine, come a una chiamata del padre provinciale? E chi era questo padre Cristoforo?

I primi due punti interrogativi si potrebbero capire come segni di una domanda che si pone il padre Cristoforo, e dunque essere integrati in un discorso indiretto libero, ma si possono ugualmente capire come domande retoriche. L'ultimo punto indica, invece, con il 99% di probabilità una domanda retorica (Fra Cristoforo non entra qui in una crisi esistenziale).<sup>22</sup> L'originalità di Manzoni, lo sviluppo simultaneo dei due poli del testo, quello del personaggio e quello dell'autore, trovano conferma nello studio del suo uso dei punti segnalati.

#### CONFRONTO CON STENDHAL

L'uso di questi segni è notevole nei *Promessi sposi*; però si trovano anche in *Le rouge et le noir* di Stendhal, che usa i punti interrogativi un buon terzo in più di Manzoni e i punti esclamativi quasi due terzi in più. Conviene affinare dunque le statistiche. Nello schema seguente figurano diverse proporzioni tra i *Promessi sposi* (PS) e *Le rouge et le noir* (RN). Faccio notare alcune proporzioni particolarmente notevoli; (lo schema si legge: per lo stesso numero di parole, se nei *Promessi sposi* ci sono 166 riscontri, nel *Rouge* ce ne sono 478, e via dicendo):

---

della sua prosa. Non avrei mai creduto che il numero delle virgole potesse suggerire qualcosa, ma, riflettendoci, può servire a sottolineare il ritmo. L'importanza dei punti esclamativi e interrogativi, invece, sarà ammessa più facilmente.

<sup>22</sup> Ma in un altro testo, più moderno, si potrebbe immaginare una domanda: «Chi son io, chiamato Fra Cristoforo? Che funzione svolgo?» ecc.



Punti esclamativi

Totale PS: 166/RN: 478

Senza verbo flessivo: PS: 72/RN: 199

Sole interiezioni (Dieu!...) **PS: 14/RN: 106** ÷

Senza verbo flessivo, interiezioni sostrate:

PS: 50/RN: 87

con infinito **PS: 8/RN: 6**

Punti interrogativi

Totale PS: PS: 164/RN: 275

Senza verbo flessivo: **PS: 24/RN: 9**

con infinito **PS: 16/RN: 9**

Lo schema evidenzia alcune differenze curiose. Se Stendhal utilizza più di Manzoni i due segni, il divario è però più grande per i punti esclamativi (478/166) che per gli interrogativi (275/164). Si spiega per il divario importantissimo nell'uso delle interiezioni sole, come *Dio!*, *diavolo!* Su questo punto Stendhal supera, e di molto Manzoni, che si serve in modo moderato di tali interiezioni alquanto convenzionali.

Nel conteggio delle espressioni con punti interrogativi senza verbo finito il divario tra i *Promessi sposi* e *Le rouge et le noir* s'inverte rispetto a quello per i punti esclamativi. Questo tipo di frasi embrionali formula vere domande in un monologo interiore.

Lo stesso vale per un altro gruppo che ho isolato: le espressioni con un infinito; e possiamo trattare insieme i punti esclamativi (proporzione 8/6) e quelli interrogativi (proporzione 11/9). Anche qui la maggior parte indica un monologo interiore, e anche qui Manzoni supera Stendhal sia nel numero, sia, a volte, nell'elaborazione. Dopo aver abbandonato l'osteria dove ha sentito un mercante ripetere i rumori sui fatti di Milano, Renzo:

(<sup>21</sup>) Andava dunque dove la strada lo conduceva; e pensava. " Io fare il diavolo! Io ammazzare tutti i signori! Un fascio di lettere, io! I miei compagni che mi stavano a far la guardia! Pagherei qualche cosa a trovarmi a viso a viso con quel mercante, di là dall'Adda (ah quando l'avrò passata quest'Adda benedetta!), e fermarlo, e domandargli con comodo dov'abbia pescate tutte quelle belle notizie (cap. 17).

Manzoni dà qui un esempio del discorso riferito al secondo o al terzo grado; in monologo interiore Renzo ripensa i rumori riferiti dal mercante incontrato nell'osteria, rumori senza fonte precisa (e quest'osservazione tecnica ci riconduce a un aspetto importante dell'opera di Manzoni: la formazione dell'opinione pubblica); narra il mercante (in discorso diretto riferito):

(<sup>22</sup>) Già ieri, nel forte del baccano, aveva (Renzo) fatto il diavolo; e poi, non contento di questo, s'era messo a predicare, e a proporre, così una galanteria, che s'ammazzassero tutti i signori. Birbante! Chi farebbe viver la povera gente, quando i signori fossero ammazzati? La giustizia, che l'aveva appostato, gli mise l'unghie addosso; gli trovarono un fascio di lettere; e lo menavano in gabbia; ma che? i suoi compagni, che facevan la ronda intorno all'osteria, vennero in gran numero, e lo liberarono,

e Renzo ricapitola queste parole in monologo interiore. Il mercante riferisce a Renzo (che non conosce di nome) in terza persona, ma quando un parlante riferisce in discorso indiretto libero un enunciato che lo concerne si mette in prima persona, (e mette l'interlocutore eventuale in seconda persona, v. Nølke & Olsen pp.77ss). Menzionato in terza persona dal mercante, Renzo diviene nel proprio monologo interiore una prima persona (*io, i miei compagni*). Qui notiamo un DIL interessante, popolare (con la buona pace di Bally e Lips), che potrebbe essere colto dal popolino. Pochi saranno gli esempi di tale genere nei testi letterari prima di

Manzoni.<sup>23</sup>

Per mettere a fuoco l'originalità di Manzoni converrebbe introdurre un'altra distinzione; faccio un solo cenno. Spesso Manzoni elabora tutta una sequenza con punti esclamativi e interrogativi con pochi verbi finiti (esempi 19 e 21), mentre Stendhal fa meno il cumulo, ma si serve di questi segni tipografici in modo isolato, integrandoli in un discorso grammaticalmente ben costruito. Manzoni invece crea brani di un monologo interiore meno ordinato sintatticamente, avvicinandosi a momenti allo *stream of consciousness*, alla riproduzione (o creazione) di una coscienza caotica.

#### LA VOCE DELL'AUTORE

Rimane un punto importante per lo stile di Manzoni: il rapporto tra la voce dell'autore e quella del personaggio; siccome questo rapporto presenta analogie con quello tra autore e lettore, conviene occuparsi prima della voce dell'autore nei *Promessi sposi*. Nella gestione della narrazione Manzoni alterna tra il *noi* e un *io*, esplicito o implicito (se è implicita la segnalazione con le forme flessive verbali). Annovero tra gli interventi in prima persona i richiami e rimproveri rivolti a un personaggio ed anche certi richiami al lettore (altri sono in terza persona). Incominciamo con qualche osservazione su questi ultimi.

#### *Manzoni in terza persona*

In terza persona la voce dell'autore può sembrare convenzionale. Ricorda per molti versi quella adoperata da Scott. Questa voce è onnipresente, e a volte sembra onnisciente. Ho adoperato due termini equivoci, *autore* e *onniscienza*, e li ho combinati in *autore onnisciente*. Per l'onniscienza è possibile andare veloci: intendo un'onniscienza potenziale: a volte l'autore sembra concedersi un sapere illimitato, a volte restringe la sua onniscienza, facendo mostra della sua ignoranza. Manzoni sfrutta le due possibilità. Una disamina, soprattutto dei casi d'ignoranza ostentata, in modo diretto o tramite la finzione dell'anonimo, farebbe luce su importanti tratti del romanzo.

La voce autoriale adempie una funzione di presentazione, di spiegazione e non d'invenzione. Per lo più l'autore dispone la materia, esplicitamente o implicitamente, spostandosi nel tempo e nello spazio, spostandosi col lettore, quasi facendo da guida turistica, tra i diversi fili della narrazione, segnalando gli *enlacements*. Con i termini di Vuillaume, si tratta di una narrazione secondaria (*récit secondaire*). Prendo un esempio da Walter Scott, ispiratore di Manzoni:

(<sup>23</sup>) The occasion of this interruption we can only explain by resuming the adventures of another set of our characters ; for, like old Ariosto, we do not pique ourselves upon continuing uniformly to keep company with any one personage of our drama (*Ivanhoe* cap. 7, fine).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> In *Le paysan parvenu* di Marivaux Jacob, il protagonista, desidera presentarsi come un ragazzo onesto; a tale fine presenta in modo deformato un episodio della sua vita:

... je conçus aussi que *mon histoire* était très bonne à lui (Mlle Habert) raconter et très convenable.

*J'avais refusé d'épouser une belle fille que j'aimais*, qui m'aimait et qui m'offrait ma fortune, et cela par un dégoût fier et pudique qui ne pouvait avoir frappé qu'une âme de bien et d'honneur. N'était-ce pas là un récit bien avantageux à lui faire? Et je le fis de mon mieux, d'une manière naïve, et comme on dit la vérité. Il me réussit, mon histoire lui plut tout à fait (p.44).

Jacob si riferisce in prima persona a se stesso, protagonista in una storia inventata.

<sup>24</sup> 6 altre referenze nei romanzi di Scott. Menzioni di Ariosto si trovano in Boswell, Byron, Shelley, Coleridge, Emerson, Hawthorne, Johnson, Longfellow, Pope, Radcliffe, Shelley, Smollet, Swift, Thackeray, Wordsworth,

Tale funzione è messa in opera anche da Manzoni, che potrebbe averla attinta direttamente da Scott, ma più probabilmente, giacché lo stesso Scott ammette il prestito italiano, si è lasciato ispirare direttamente dall'Ariosto e da tutta la tradizione del poema cavalleresco italiano e francese, che ben presto dopo gli esordi ebbe a combinare una molteplicità di intrecci e dunque ad adoperare gli *enlacements*. (v. Olsen 2005a).

(<sup>24</sup>) Ma, intanto che noi siamo stati a raccontare i fatti del padre Cristoforo, è arrivato, s'è affacciato all'uscio; e le donne, lasciando il manico dell'aspo che facevan girare e stridere, si sono alzate, dicendo, a una voce: (cap. 4)

L'autore, in questo primo senso, può anche fare diverse riflessioni etc. In tale funzione elocutiva Scott si esprime nella prima persona del plurale (*we* etc.). Anche Manzoni adopera, per lo più, il *noi*.<sup>25</sup> Il *noi* è piuttosto tradizionale; si apparenta al *noi* dei trattati teorici, ove l'autore guida il lettore, ricorda e annuncia le materie trattate o da trattare. Manzoni l'adopera regolarmente nella sua *Storia della colonna infame*.<sup>26</sup> Con tale *noi* si rivolge spesso al *lettore* con qualche commento, sincero (cit. 11) o ironico, (cit. 28) ecc., e cioè prosegue una conversazione continua.<sup>27</sup> Per qualche eccezione si veda la nota 36.

Una voce autoriale s'accompagna generalmente alla presenza di un lettore, cui si rivolge implicitamente, ma più spesso in modo esplicito.<sup>28</sup> Parlando della voce manzoniana dell'autore, non ho potuto non evocare anche il lettore: *i nostri lettori* collegati al *noi* (tranne le eccezioni segnalate nella nota 36 che concernono lettori supposti reali). Questo lettore *conosce, s'interessa, vede, si ricorda, dispensa, desidera, è informato, dirà...*; l'autore conduce il lettore, organizza la materia: «Al lettore noi lo faremo passare in un momento tutto quel tempo,» (cap. 27, v. anche la cit. 24). Rispetto a tale tecnica Manzoni sembra continuare una lunga tradizione, senza svilupparla in modo notevole (cfr. cit. 23). Pure presentando quasi un raddoppiamento della voce *lettore* rispetto a Scott, segue le orme del suo modello. Né in Scott, né in Manzoni troviamo come in alcuni poemi cavallereschi (ad es. Pulci e Ariosto) una materializzazione ostensibile della narrazione secondaria con salti dell'autore e del lettore nello spazio. Manzoni si limita a disporre la materia, a ricordare e a commentare, quasi come in un trattato o un testo di storia.

Assume dalla tradizione la familiarità con i protagonisti. Lo mostra l'uso – assai tradizionale – di *nostro*. Do un campione: Il *nostro* Abbondio, Lodovico, Cristoforo, Azzecca-garbugli, il *nostro* autore (per l'anonimo, autore fasullo), e, la *nostra* Agnese, la *nostra* infelice, la *nostra* poveretta, la *nostra* storia. *Noi* e *nostro* quindi per ciò che appartiene alla finzione, ciò che l'autore condivide col lettore: i *nostri* personaggi e il *nostro* manoscritto (fasullo).

Ma se finora il procedimento è tradizionale Manzoni introduce un tratto meno

---

Wilde (ricerca effettuata sulla *Digitale Bibliothek*).

<sup>25</sup> mentre Ariosto non esita a utilizzare la prima persona del singolare, facendo anche allusioni alla sua vita privata.

<sup>26</sup> In questo lavoro Manzoni sembra adoperare *io* soltanto qualche rara volta nell'introduzione.

<sup>27</sup> Manzoni fa un uso molto superiore di *lettore* che non Stendhal di *lecteur* (in molti romanzi di Balzac *lecteur* non occorre affatto). In *Ivanhoe* (1820) l'uso de *reader* è frequente: 34 occorrenze, ma in *Tom Jones* di Fielding 326!

<sup>28</sup> Non parlo del 'lettore implicito', di Wolfgang Iser, elemento strutturale del testo che non viene evocato.

convenzionale nella voce dell'autore (sempre alla terza persona). Sfugge, se può, le affermazioni assolute, evita l'uso del quantificatore universale (*sempre, mai tutti, nessuno*) e grande è il numero, nei *Promessi sposi*, d'espressioni che modificano un enunciato, che altrimenti potrebbe invitare a un'interpretazione in chiave assoluta.<sup>29</sup> Del fratello del cavaliere ucciso da Lodovico/Fra Cristoforo si dice (dopo la richiesta pubblica di perdono da parte di quest'ultimo):

(<sup>25</sup>) La nostra storia nota espressamente che, da quel giorno in poi, quel signore fu un po' men precipitoso, e un po' più alla mano (cap.4).

L'uso dell'*o*, e soprattutto dell'*o* ripetuto è in auge da *Fermo e Lucia* fino alla quarantana,<sup>30</sup> e supera quello d'altri autori come Verga, De Roberto, Svevo e Pratolini.<sup>31</sup> Altro esempio che sembra indicare uno sviluppo nello stile di Manzoni: Nella quarantana l'espressione *qualche volta* figura 22 volte, contro 2 volte in *Fermo e Lucia*.

La citazione seguente parla da se:

(<sup>26</sup>) Con tutto ciò, anzi in gran parte a cagion di ciò, quelle gride, ripubblicate e rinforzate di governo in governo, non servivano ad altro che ad attestare ampollosamente l'impotenza de' loro autori; o, se producevan qualche effetto immediato, era principalmente d'aggiunger molte vessazioni a quelle che i pacifici e i deboli già soffrivano da' perturbatori, e d'accrescer le violenze e l'astuzia di questi (cap.1).

Un tratto da collegarsi con queste osservazioni è che Manzoni spesso adopera una doppia motivazione (v. cit. 28), opponendo un aspetto spirituale e un aspetto più materiale senza, penso, diminuire l'importanza del primo.

### *Manzoni in prima persona*

Il termine d'autore è difficile da precisare, soprattutto quando parla una prima persona (non inserita in una narrazione a livello superiore). Oggi va di solito sottinteso che l'autore è una funzione testuale, una parte del testo.<sup>32</sup> Ciò nonostante sentiamo una netta differenza tra il *noi* e un *io*. (A patto, ovviamente, che il testo faccia la distinzione tra *io* e *noi*; molti testi si limitano all'uso di una delle due forme).<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> In Scott ha potuto trovare per tale tratto qualche accenno, ma Manzoni lo sviluppa in un modo conseguente che radica nel suo atteggiamento filosofico generale. Un altro grande, Marcel Proust, diffida ugualmente dell'uso del quantificatore universale. Molteplica i *soit que, peut-être, sans doute*, (v. Nølke & Olsen 2000, pp. 151, 155, 163). William C. Carter (p. 48s.) ha osservato l'uso delle molteplici motivazioni, e cioè l'assenza della certezza, nell'opera di Marcel Proust.

<sup>30</sup> Una stringa di ricerca *o + o*, con un intervallo massimo di quattro parole dà risultati convincenti.

<sup>31</sup> Scelta purtroppo assai fortuita, dovuta alle disponibilità elettroniche.

<sup>32</sup> A tal segno, che è quasi impossibile parlare di un autore in carne e ossa, soprattutto defunto. E questa difficoltà non è dovuta al lento lavoro dei vermi, bensì al fatto che tutta l'enunciazione passa tramite un registro enunciativo.

<sup>33</sup> In *Ivanhoe* Scott si limita all'uso del *noi*. Nemmeno nell'introduzione del 1830, ove parla dei suoi romanzi, mette un *I* con riferimento a chi scrive; inizia con «The author of this novel». C'è però una sola eccezione; in un inciso si legge: «I mean the meeting of the King with Friar Tuck at the cell of that buxom hermit.» Si tratta probabilmente di un *lapsus calami*. Soltanto nella *Dedicatory Epistle* parla nella prima persona singolare al reverendo Doctor Dryasdust, destinatario fasullo, rappresentando il pedante. Faccio menzione di questa

Se il *noi* appartiene alla finzione, l'*io* manzoniano la commenta o s'indirizza ai personaggi, quasi fossero persone reali. Ma ci sono dei limiti. Manzoni non avrebbe scritto un brano come questo:

(<sup>27</sup>) Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître et de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai! (Diderot: *Jacques le fataliste*, in *Œuvres*, 1951 p. 506).

Si potrebbe commentare a lungo, ma basta segnalare una differenza essenziale: Diderot si pone come, non soltanto onnisciente, bensì come onnipotente, mettendo in dubbio la fabula. Se è vero che spesso uno scrittore inventa, molto di rado dichiara *expressis verbis* la sua finzione nella finzione stessa.<sup>34</sup>

La particolarità dei *Promessi sposi*, è il doppio carattere della finzione. Da un canto il lettore non è lasciato nel dubbio di leggere un testo fittizio; fittizio sì, ma soltanto a metà: le parti storiche si presentano, per un romanzo, particolarmente ben documentate e, ciò che conta, le parti di finzione, la fabula vivono con una strana consistenza; se Manzoni può scherzare, lo scherzo concerne l'intreccio solo: l'ordine della presentazione (v. cit. 28\*\*), la fiaba (la materia) rimane inalterabile, anzi Manzoni afferma la realtà, una realtà da precisare, della sua finzione.

(<sup>28</sup>) (Bortolo tiene con sé Renzo) perché gli voleva bene, e perché Renzo, come giovine di talento, e abile nel mestiere, era, in una fabbrica, di grande aiuto al factotum, senza poter mai aspirare a divenirlo lui, per quella benedetta disgrazia di non saper tener la penna in mano. Siccome anche questa ragione c'era entrata per qualche cosa, così abbiam dovuto accennarla. Forse voi vorreste un Bortolo più ideale: non so che dire: fabbricatevelo. Quello era così (cap.33).

Quando Manzoni parla in prima persona può fare richiami o rimproveri sia al lettore, sia al personaggio; si ha l'impressione che incominci un dialogo. Lo stesso vale per i *vedete* rivolti ai lettori. In tali brani Manzoni non spiega la finzione, ma quasi si scandalizza o si stupisce di fronte alla propria creazione, utilizza l'imperativo della seconda persona del plurale: (v. cit. 29 e 31).

(<sup>29</sup>) (1) Formava un disegno di vendetta, l'abbandonava, pensava come soddisfare insieme alla passione, e a ciò che chiamava onore; e talvolta (vedete un poco!) sentendosi fischiare ancora agli orecchi quell'esordio di profezia, si sentiva venir, come si dice, i bordoni (cap.7).

(2) Mentre diceva stentatamente quelle parole, "vedete un poco!" pensava il padre Cristoforo, "se fosse un masnadiero inseguito, fra Fazio non gli farebbe una difficoltà al

---

eccezione perché, nello spirito di Manzoni, corrobora la diffidenza per il quantificatore universale. Non dite: *mai*, ma *quasi mai*.

<sup>34</sup> Generalmente il carattere fittizio di un testo risulta dal paratesto con parole come *romanzo* e altri tratti, o, indirettamente dall'uso di fonti fasulle, ufficio devolto a Turpino ed altri nei poemi cavallereschi, in *Ivanhoe* al *Wardour manuscript*, e nei *Promessi sposi* all'anonimo.

mondo; e una povera innocente, che scappa dagli artigli del lupo...(cap.8)

(3) era (vedete un po' cosa si va a pensare!) uno di quegli stessi malandrini travestito da pellegrino; era questo, era quello, era tante cose (cap.11).

(4) Intanto i tre bravi sopraddetti, e lo Squinternotto ch'era il quarto (oh! vedete che bei nomi, da serbarceli con tanta cura), rimasero coi tre dell'innominato,(cap.20)

(5) (La peste! vedete un poco come ci fa qualche volta adoprare le parole quel benedetto istinto di riferire e di subordinare tutto a noi medesimi!) (cap.33)

(6) E vedete un poco come alle volte una corbelleria basta a decidere dello stato d'un uomo per tutta la vita (cap.38).

L'azione possiede una strana consistenza, una realtà che può essere scandalosa. Questa realtà, ovviamente, non è empirica, ma per Manzoni consiste in un ente ideato, in un comportamento che si offre alla presa di posizione etica. Che poi abbia riscontro nella realtà (come i fatti riportati nella *Storia della colonna infame*) o che sia di pura finzione è meno importante.

Il *tu* indirizzato presuppone un *io* che può ammonire un personaggio:

(<sup>30</sup>) Va a dormire, povero Griso, che tu ne devi aver bisogno. Povero Griso! (cap.11)

È celebre il *ah, Agnese!* che si frappone nel resoconto non del tutto veridico della madre di Lucia (cap.24), siccome l'osservazione-inciso nel monologo interiore di Renzo che irrompe, non per analizzare, ma per scandalizzarsi della strumentalizzazione dei guai collettivi per mezzi privati (la peste offre l'occasione a Renzo di andare a Milano alla ricerca di Lucia senza timore di essere arrestato). Anche qui il personaggio viene apostrofato:

(<sup>31</sup>) Se lascio scappare una occasione così bella, - (La peste! Vedete un poco come ci fa qualche volta adoprare le parole quel benedetto istinto di riferire e di subordinare tutto a noi medesimi!) - non ne ritorna più una simile! " Giova sperare, caro il mio Renzo (cap.33).

Quando l'autore contraddice il monologo interiore di un personaggio (procedimento già assai originale) presuppone in certo modo l'autonomia di questo. E quando Manzoni discute col lettore, afferma, non la sua onnipotenza (alla quale ha rinunciato), ma l'indipendenza della materia, della fabula (v. la fine della cit.). Il *Quello era così* ci fa in un certo modo uscire dalla finzione, ma per entrare nel mondo di Manzoni, popolato da individui come quelli dei *Promessi sposi* (e dei testi storici). Se Manzoni lascia l'invenzione al lettore (*fabbricatevelo*), non occulta che inventa, ma rifiuta di abbandonare il suo mondo per un altro.<sup>35</sup>

L'importante è che quando Manzoni si rivolga a una persona, o al lettore, commentando una condotta, tale condotta possieda pure una realtà, in un primo tempo fittizia, e poi, direi, mentale; capiamo che cosa significa una condotta e questo schema mentale si offre al commento; ed è del tutto secondario se tale condotta sia reale (come nella *Storia della colonna infame*) o fittizia (come, per lo più, del romanzo): nelle due alternative si offre al commento etico.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Le apostrofi al personaggio non sono inesistenti nel romanzo. Esistono, nel *Morgante* di Pulci, rimproveri rivolti a Carlo Magno (O Carlo!). Questo autore non risparmia nemmeno i *vedi* rivolti al lettore, ed è uno dei primi autori che faccia un uso importante di *lettor*. Pulci è uno strano autore tra modernità e tradizione (v. Olsen 2005a). Non ho trovato il nome di Pulci nel *corpus manzoniano*.

<sup>36</sup> Esistono alcune eccezioni a ciò che ho detto. A volte ma di rado i *lettori* possono anche essere empirici: con

## CONCLUSIONE

La conclusione non sarà lunga; vorrei insistere su due punti: Manzoni si occupò di letteratura, dramma e romanzo, ma il suo interesse sembra esser durato poco, e questo intellettuale colto quasi sdegnò la finzione contemporanea.

Manzoni si interessa molto di più di storia; lo si sente in larghi brani del suo unico romanzo nel quale fa mostra d'impegno degno di uno storiografo, impegno che rischia di stornarlo dal romanzo nell'episodio che, staccato, sarà pubblicata come la *Storia della colonna infame*.

Però le preoccupazioni etiche prevalgono, fin dall'inizio sull'estetica ed anche sulla storia.

Nella *Rivoluzione...*, infatti, Manzoni non fa più ricerche; si accontenta di percorrere il *Journal* per prelevare i fatti indegni, certo, ma ben noti, prodottisi durante il periodo rivoluzionario. Lo strano risultato sono *I promessi sposi*, capolavoro di un autore che ha perso l'ispirazione di offrire un modello per la lingua italiana. Non serve riepilogare particolari assai tecnici; spero di aver mostrato qualche nesso tra l'ideologia dell'autore e la forma artistica che adotta. Negli ultimi anni, sulla scia di Michail Bachtin molto si è parlato di dialogismo. A mio parere Manzoni di fronte ai suoi personaggi si comporta come desiderava Bachtin, che dice:

(<sup>32</sup>) Il nostro punto di vista non propone nessuna passività dell'autore che si limiterebbe a produrre punti di vista e verità altrui, rinunciando al proprio punto di vista, alla propria verità. Di ciò non si tratta, bensì di un rapporto del tutto nuovo tra la propria verità e la verità altrui. L'autore è profondamente *attivo*, ma la sua attività presenta un carattere *dialogico*.... Quest'attività che interroga, provoca, risponde, consente, obietta ecc., non è meno attiva di quella che compie, reifica, spiega per causalità e uccide,

---

: «i miei venticinque lettori» «dieci de'miei lettori», ci troviamo di fronte al Manzoni reale (diciamolo pure) che si indirizza ai suoi lettori (reali o immaginati) e *nostro* si può anche riferire a tali lettori reali, giacché ai «nostri lettori milanesi» viene attribuita una conoscenza locale.

Manzoni parla a volte in prima persona rimandando, non a una fonte esterna, ma, bensì, all'anonimo fasullo:

\*\*\*(questi asterischi vengono tutti dalla circospezione del *mio* anonimo) (cap.4).

Gli piace anche aumentare la confusione; si parla di Lodovico/Cristoforo la cui storia sembra attinta dalla fonte fasulla che poi viene completata da una fonte vera (Ripamonti), col rischio, per il lettore inavvertito, di essere presa anch'essa per una fonte fasulla (è la prima occorrenza di *Ripamonti*):

Ma ciò che la circospezione del pover'uomo (l'anonimo) ci ha voluto sottrarre, le nostre diligenze ce l'hanno fatto trovare in altra parte. Uno storico milanese (Joseph Ripamontii, *Historiae Patriae*, Decadis V, Lib. VI, Cap. III, pag. 358 et seq.) che ha avuto a far menzione di quella persona medesima, non nomina, è vero, né lei, né il paese; ma di questo dice ch'era un borgo antico e nobile,... (cap.9).

Il testo pone anche un *io* (cred'io) davanti a un fatto schiettamente fittizio.

(Renzo) stette lí aspettando, mezzo nascosto, con la persona indietro e la testa avanti, con gli occhi spalancati, con una gran palpazione di cuore, ma insieme con una certa nuova e particolare fiducia, nata, cred'io, dalla tenerezza che gli aveva ispirata la predica, e lo spettacolo della tenerezza generale (cap.36).

Qui l'autore non s'indirizza al suo personaggio in prima persona come in altri casi (v. cit. 31). L'ignoranza è generalmente dichiarata al plurale (*noi*). Ciò che invece Manzoni suppone, è un intervento divino, che suggerisce, ma non afferma. L'eccezione non è casuale.

soffoca la voce altrui.

Dostoievskij (come Manzoni! v. sopra) spesso interrompe i suoi personaggi, ma non soffoca mai la voce altrui, non la termina su propria iniziativa, cioè partendo da una coscienza straniera che sarebbe, nella fattispecie, la sua. Si tratta, per così dire, della libertà di Dio rispetto all'uomo, una libertà che gli consente di svelarsi completamente (in una evoluzione immanente), giudicarsi e smentirsi lui stesso. ("K pererabotke knigi o Dostoevskom", 1994 : 184-85).<sup>37</sup>

La voce di Manzoni infatti, sia rispetto al lettore, sia rispetto ai personaggi, è spesso polemica, ma suppone quasi sempre una libertà che potrebbe reagire. Non si riduce a un osservatore, serio o divertito, poco importa, ma, sia pure su sfondo di pessimismo, tratta il prossimo come un uguale che potrebbe reagire. In ciò che precede ho voluto soprattutto insistere sulla grande originalità e sugli aspetti modernissimi (rispetto al periodo della stesura) nella 'dicitura' di un autore per molti versi sepolto nella fama a volte funesta ai grandi.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bally, C. (1912): «Le style indirect libre en français moderne» *Germanisch-romanische Monatsschrift* IV, pp. 549-556 et 597-606.
- Bakhtine, Mikhaïl M. (1994): *Problemy tvor\_estva/poetiki Dostoevskogo*. Kiev. (comprende le due versioni di questo lavoro (1929 et 1963), e le note: "K pererabotke knigi o Dostoevskom").
- Balzac, Honoré de (1976-81): *La Comédie humaine*, vol. III. Éd. P. Castex et al.. Éd. de la Pléiade, Paris.
- (1914): «Figures de Pensée et Formes Linguistiques» *Germanisch-romanische Monatsschrift* VI, p. 405-22 et 456-489.
- Benveniste, É. 1966a. «Les relations de temps dans le verbe français». *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 237-250.
- Carter, William C. (2000): *Marcel Proust : A Life*. Yale UP. New Haven & London.
- Cohn, Dorrit Claire (1978): *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton, N.
- Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de (1988): *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Fragment sur l'Atlantide*. Flammarion Paris.
- DB = <http://www.digitale-bibliothek.de/scripts/ts.dll?mp=/pi/0/>
- Fasano, Pino (2007): *L'imbroglio romanzesco*. Le Monnier, Firenze.
- Girard, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Paris.
- Hamburger, Käte (1977 [1957]): *Logik der Dichtung*. München.
- Laplace, \_ :
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser*. W. Fink, München.
- (1976): *Der Akt des Lesens*. W. Fink, München.

---

<sup>37</sup> Per consentire il controllo della traduzione do il testo russo: Naša točska zrenija vovse ne utvrždaet kakyju-to passivnost' avtora, kotoryj tolko montirjet čyžie točki zrenija, čyžie pravdy, soveršenno otkazyvajas' ot svoej točki zrenija, svoej pravdy. Delo sovsem ne v etom, a v coveršenno novom osobom vzaimootnošenii meždy svoej i čyžoj pravoj. Avtor glyboko aktiven, no ego aktivnost' nocit osobyj *dialogičeskij* xarakter. [...] \_to aktivnost' voprašajuščaja, provociruščaja, otvečajuščaja, soglašajuščaja, vostra-ajuščaja, i.t.p. [...] Dostoevskij často perebivaet, no nikogda ne zaglyšaet čyžogo golosa, nikogda ne končaet ego "ot sebja", t. e. iz drugogo, svoego, soznanija. \_to, tak skazat' aktivnost' boga v otnošenii čeloveka, kotoryj pozvoljaet emy samomy otkryt'sja do konca (v immanentnom razvitii), samogo sebja osydit', samogo sebja oprovergnyt'.



- Lips, Marguerite (1926): *Le Style indirect libre*. Payot, Paris.
- May, George (1963): *Le Dilemme du roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris.
- Manzoni, Alessandro: Opere quasi complete su: <http://www.bibliotecaitaliana.it/>
- Marivaux, Pierre Carlet (1959): *Le Paysan parvenu*, ed. F. Deloffre. Garnier, Paris.
- Nykrog, Per (1965): *La Pensée de Balzac dans la Comédie humaine. Esquisse de quelques concepts-clé*. Munksgaard, Copenhagen.
- \*- Nølke, Henning & Olsen, Michel (2000): «POLYFONIE : théorie et terminologie». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister II*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 45-171.
- Olsen, Michel. I lavori segnati con l'asterisco (\*) si trovano sul net:  
<http://akira.ruc.dk/~Michel/>
- (1976): *Les Transformations du triangle érotique*. Akademisk forlag, Copenhagen.
- (1984): *Amore, Virtù e Potere nella novellistica rinascimentale. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria*. Federico & Ardia, Napoli, 220 pp.
- \*- (1995) *Goldoni et le drame bourgeois. Analecta romana instituti danici, Supplementa*. «L'Erma» di Breitschneider, Rome, 248 pp.
- \*- (2002): «Polyphonie – linguistique et littéraire» *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VI*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp.1-174.
- \*- 2003: «La métaphysique des points d'exclamation». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VII*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 33-61.
- \*- 2004: «Style et connecteurs: Balzac, Voltaire Proust» *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VIII*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 1-64.
- \*- 2005a: «La voce dell'autore in Pulci ed Ariosto». *Esperienze letterarie 3-4*, direttore Marco Santoro. Pisa, Roma, pp. 27-50. Si conculti preferibilmente la versione net.
- \*- 2005b: «Il discours indirect libre nelle traduzioni dal danese» *Proforma. Quaderni di germanistica* n° 3. Bulzoni editore, Roma, pp. 159-184.
- \*- 2008: «Appunti su Goldoni». *Atti del Congresso degli Italianisti Scandinavi*, Århus-Sandbjerg 21-23 giugno 2007.
- Schlegel August Wilhelm von (1865[1814]): *Cours de littérature dramatique*. Tome 1-2. Paris.
- Scott, Walter in: *English and American Literature*, S. 124653 (vgl. Scott-Novels vol. 9, S. 5).  
<http://www.digitale-bibliothek.de/band59.htm>.
- Todd, Emmanuel 1988: *La Nouvelle France*. Seuil, Paris.
- Todd, Emmanuel 1990: *L'Invention de l'Europe*. Seuil, Paris.
- Vološinov, B. N. (1972 [1930]): *Marxizm i filosofija jazyka*. Mouton, La Haye-Paris. Trad. fr.: Bakhtine, Mikhaïl (Vološinov, N. V.) (1970) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Minuit, Paris.
- Vuillaume, Marcel (1990): *Grammaire temporelle des récits*. Minuit, Paris.