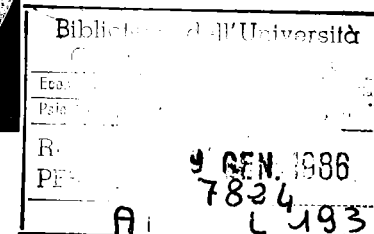
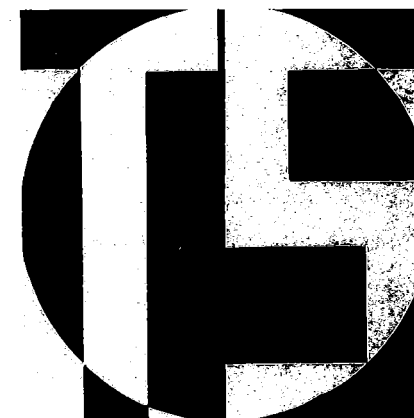


STO

STUDI DI TEORIA E STORIA DELLA LETTERATURA E DELLA CRITICA



MANZONI: L'ITALIA, L'EUROPA

10

LUGLIO - DICEMBRE 1985

L'« ANONIMO » AUTORE DEL
« FERMO E LUCIA »^{1?}

« E si perdoni all'autore che egli parli di sè: è un privilegio delle prefazioni, un picciolo e troppo giusto sfogo concesso alla vanità di chi ha fatto un libro »¹: lungi dal sorprendersi che questa confessione, consegnata dal Manzoni alle pagine della seconda *Introduzione* al *Fermo e Lucia*, non ricompaia nella Ventisettesima, il lettore attento sospetterà, al contrario, che, giusta il passaggio della « profusione di sè » alla « dissimulazione onesta »², essa da esplicita sia divenuta implicita, calandosi e celandosi nella narrazione; e ne deriverà, ancora, l'importante corollario che il luogo privilegiato dei cedimenti autobiografici (naturalmente, di biografia dell'*auctor*, l'unica che qui interessa) coincida con l'*Introduzione*.

E, in effetti, la « radice quadrata del romanzo »³ ha già liberato, sotto la sollecitazione di attente indagini, parte della trama di allusioni interne che la percorre. Esse, meno esplicite, appunto, che all'altezza del *Fermo e Lucia*, non risultano tuttavia meno interessanti: è ben noto, ad esempio, che il « libro impiegato a giustificarne un altro, anzi lo stile di un altro » è quello sulla lingua, che l'autore aveva pur tenuto a lungo sul tavolino⁴; ed ora il Bàrberi Squarotti ha potuto identificare la concezione storiografica rifiutata dall'anonimo con quella già alla base delle tragedie manzoniane⁵; mentre il Girardi aveva colto, nella definizione di storia lì riproposta, « proprio l'idea romantica e manzoniana della storia come strumento di battaglie ben attuali »⁶: tutte

¹ *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. CHIARI e F. GHISALBERTI, vol. II, *I Promessi sposi. Tomo III. Fermo e Lucia*, Mondadori, Milano 1954 p. 14. Da qui innanzi, salvo diversa indicazione, citerò, per ragioni che la lettura dell'articolo chiarirà, dalla Ventisettesima, con particolare frequenza dall'*Introduzione*, che sarà a volte indicata, per brevità, come terza (di conseguenza, si intenderà con quarta quella preposta alla Quarantana, mentre i numerali « prima » e « seconda » contrassegneranno le due prefazioni al *Fermo e Lucia*). Le differenze tra l'edizione del '27 e la definitiva del '40 che si riveleranno significative per il nostro assunto, saranno discusse al luogo opportuno.

² Ognuno avrà riconosciuto la calzante formulazione di G. NENCIONI, *Conversioni dei « Promessi sposi »*, « Rassegna della letteratura italiana », LX, 1 (gen.-mar. 1956), p. 56.

³ E. RAIMONDI, *La radice quadrata del romanzo*, in *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino, 1974, p. 125.

⁴ E la cui storia, dall'ideazione alla distruzione è, nelle pagine introduttive, sintetizzata con apparente noncuranza: « Ma che? quando siamo stati a quello di raccapezzare tutte le dette obiezioni e risposte, per disporle con qualche ordine, misericordia! venivano a fare un libro. Il che veduto, ponemmo da canto il pensiero ». Una simile allusione al proprio lavoro linguistico di fiancheggiamento è stata rintracciata da D. ISELLA nella seconda *Introduzione*: « "Ci bisognerebbe un libro", certo, e non per una semplice modo di dire » (D. ISELLA, *Manzoni e il Vocabolario della Crusca*, in *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino, 1984, p. 170; già come *Introduzione* a A. MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. ISELLA, R. Ricciardi, Milano-Napoli, 1964, pp. VII-XVIII); e *Frammenti di un libro d'avanzo* è il titolo apposto a quanto è stato possibile rintracciare di quell'opera (A. MANZONI, *Frammenti di un libro d'avanzo*, a cura di A. STELLA, con una *Nota ai testi* di L. DANZI, Università di Pavia, Dipartimento di Scienze della Letteratura, 1983).

⁵ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'altra faccia della storia*, in *Il romanzo contro la storia. Studi sui « Promessi sposi »*, Vita e Pensiero, Milano, 1980, pp. 82-129.

⁶ E.N. GIRARDI, *Sulla struttura dei « Promessi sposi »*. Con un'appendice sui principi di una critica della struttura, Celuc, Milano, 1971, p. 46.

conferme, in ambiti differenti, di quanto concluso dal Petrini sulla scorta di altre premesse: « Così com'è nella redazione definitiva l'*Introduzione* viene a sintetizzare la storia passata, presente e futura dell'autore: l'approdo all'argomento più suo, la problematica che lo travaglierà nel futuro sul rapporto fra storia e invenzione, e infine il problema della lingua »⁷.

Sembrano invece mancare, in questi squarci che incrinano la compattezza della famosa — e famigerata — reticenza manzoniana, aperture sul rapporto tra il narratore e la storia (nei termini dello Genette, « funzione testimoniale o di attestazione »⁸): forse perchè esso è già consegnato, *apertis verbis*, alla seconda delle tre parti in cui può essere suddivisa l'*Introduzione*, se si identificano, rispettivamente, la prima con il proemio secentesco e la terza con la discussione sull'attendibilità storica dell'anonimo e sul rifacimento della dicitura (e si noti, a riprova dell'equilibrio compositivo ormai raggiunto, la pressochè identica estensione testuale delle tre sezioni, lunghe rispettivamente 47, 45 e 48 righe). Proprio in queste pagine, tuttavia, l'elusività manzoniana pare raggiungere la massima concentrazione: si veda, ad esempio, come sia l'attendibilità storica dell'anonimo sia la bontà del rifacimento della dicitura siano affidate più ad una dichiarazione che ad un'argomentazione, postulando da parte del lettore più un atto di fede nella parola del narratore che un convincimento razionale.

Questo atteggiamento sfuggente proietta retroattivamente la sua ombra tanto sul proemio secentesco quanto, soprattutto, sul racconto della genesi del romanzo, invitando ad oltrepassare la lettera del dettato, la cui trasparenza, del resto, risulta già incrinata dalla frase conclusiva, che se non fosse volutamente ambigua, come presumo, sarebbe certo poco perspicua: « Ed ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo ». L'interpretazione più consueta, che vede in essa, sulla base delle insistenti *detractiones* manzoniane⁹, una sorridente smentita delle righe precedenti — quasi l'autore confessasse « che quella dello scartafaccio è soltanto una maliziosa trovata »¹⁰ — lascia tuttavia, a mio parere, dei resti non facilmente assimilabili: innanzitutto, essa sembra proporre la riduzione dell'« ingenuità » a « sincerità » (certo, sulla scorta dell'etimo e di autorevoli indicazioni vocabolaristiche dell'epoca¹¹, ma lo stesso Tommaseo autorizza una latitudine semantica del termine pressochè coincidente con quella attuale¹²); in secondo luogo, una

Da ultimo, e sul versante stilistico, il Cerisola rintraccia, nelle pagine introduttive, un « allettante, specifico e circostanziato suggerimento » sulla natura della retorica adibita negli stessi *Promessi sposi*: P.L. CERISOLA, *La « retorica discreta » dei « Promessi sposi »*, « Testo », 9, (gen.-giu. 1985), p. 39.

⁷ M. PETRINI, *Rivoluzioni manzoniane*, D'Anna, Messina-Firenze, 1974, p. 171.

⁸ G. GENEITE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976 (ed. orig. 1972), p. 304.

⁹ Ne ricordo solo qualcuna, tratta dall'epistolario (A. MANZONI, *Tutte le opere*, cit., vol. VIII in tre tomi, *Lettere*, a cura di C. ARIETI, Milano, Mondadori, 1970; il numero tra parentesi è quello della lettera): « cantafavola » (257 e 267), « filastrocca » (258), « tiritera » (265 e 317), « fatras » (305), etc.

¹⁰ A. MANZONI, *I Promessi sposi*, commento critico di L. Russo, La Nuova Italia, Firenze, 1935, p. 8. La frase ha attirato anche l'attenzione di M. BARBI, che le ha dedicato una delle sue *Note postume sui « Promessi sposi »*, « Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti della classe di Lettere e Scienze morali e storiche », VC, 2-3, 1961, pp. 402-3.

¹¹ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Quarta impressione, Firenze, appresso Domenico Maria Manni, 1729-37, ad *vocem*.

¹² N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Nuovo dizionario della lingua italiana*, Torino-Napoli, dalla società l'Unione Tipografico-Editrice, 1861-79, ad *vocem*, 3: « E perchè la schiettezza da troppi

pura e semplice negazione pare incongrua rispetto a tanto apparato dimostrativo e alle successive asserzioni veritative proposte al lettore in merito al rifacimento della dicitura.

Pare, in realtà, che l'uomo di garbo, una volta di più, affidi la coerenza testuale alle idee sottintese¹³, « in una rete di allusioni o di parodie che rischiano persino, e lo scrittore lo sa bene, di trascorrere inosservate »¹⁴. Che il gioco ironico, nella sua versione più raffinata, l'autoironia, percorra tutta l'*Introduzione*, è affermazione triviale: qui la si ripete solo per sottolineare che esso si esplica anche secondo modalità più sottili ed a livelli più sotterranei di quanto comunemente non si sospetti. Un elemento affiorante del reticolo è stato individuato, ma senza la deduzione delle conseguenze, dal Bonaviri: egli, sulla scorta di una serie di analogie tra la descrizione di « quel ramo del lago di Como » ed un passo del Bartoli, ritiene che il Manzoni, nel criticare il secentista, parli in realtà di sé e che l'iniziale « mostra di virtù » rimproverata all'anonimo coincida proprio con la prima pagina del romanzo¹⁵. L'indicazione è preziosa, ma va accolta con l'aggiustamento che l'ammicco manzoniano si riferisce non tanto ai *Promessi sposi* quanto al *Fermo e Lucia*: in questa sede, infatti, il pezzo di bravura è assai più marcato, contenendo anche l'*excursus* botanico poi deversato nella descrizione della vigna di Renzo; inoltre, la minor omogeneità di dettato della prima stesura rispetto alla Ventisettana doveva far più facilmente consapevole l'autore che, dopo lo sfoggio iniziale, « nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale e più piano »; si aggiunga, infine, che il riferimento al *Fermo e Lucia* anziché ai *Promessi sposi* consente di recuperare l'antiorità del manoscritto rispetto al romanzo data nell'*Introduzione*.

Come ora si tenterà di dimostrare, questo riferimento alla prima prova del proprio apprendistato di romanziere non è isolato, ma entra a far parte di un sistema di allusioni tendente a far emergere, in filigrana al manoscritto secentesco, il manoscritto manzoniano del *Fermo e Lucia*. Non si intende, con ciò sostenere che l'ammicco sotterraneo escluda il riferimento letterale, ossia che l'opera dell'anonimo sparisca per identificarsi *tout court* con l'abbozzo del romanzo: più semplicemente, che il Manzoni, da un certo momento (situabile, con discreta approssimazione, a partire dalla stesura della terza *Introduzione*) in poi, intravide la possibilità di caricare l'espeditore retorico dello scartafaccio riscoperto di una valenza autobiografica che gli permettesse di parlare di sé senza scoprirsi, anzi assicurandosi lo spazio per una prudente ritirata. Non resta, quindi, che ripercorrere l'*ouverture* del romanzo tenendo presente la possibilità che essa sia costruita giocando su un duplice riferimento, quello al manoscritto del Seicento e quello al *Fermo e Lucia*: ne derivano, se non m'inganno, una serie di

scambiassi colla semplicità, e la semplicità pare meno ingegnosa della doppiezza; Ingenuità prende senso di *dispr. Gal. Sist.* 270. (C) Conosciuto da me ... per uomo di somma ingenuità. [T] *Quid non senza iron.* Nè altro che ironia può suonare qui l'aggiunto di somma ».

¹³ A. MANZONI, *Tutte le opere*, cit., vol. II, t. III, *I Promessi Sposi*, Milano, Mondadori, 1954, p. 522: « Solo nel focolare si potevan vedere i segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme, come molte idee sottintese in un periodo steso da un uomo di garbo ».

¹⁴ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, cit., p. 70.

¹⁵ G. BONAVIRI, *Come Manzoni deriva dal Bartoli il noto brano del « ramo del lago di Como »*, « *Italianistica* », VII, 2 (mag.-ago. 1978), pp. 346-53. L'autore confonde, tuttavia, se non ho frainteso, il *Fermo e Lucia* con la Ventisettana.

conferme all'ipotesi, un acquisto di ricchezza allusiva del testo ed uno scioglimento più soddisfacente di qualche nodo testuale.

E si cominci, seguendo l'ordine della scrittura, a notare che le etichette verbali applicate al libro del secentista — « autografo », « manoscritto », « scartafaccio » — si possono senza sforzo estendere al *Fermo e Lucia*; l'ultima di esse, in particolare, non a caso introdotta solo a partire dalla Ventisettana, indicando un « libro o quaderno di più fogli legati insieme o no, per minuta o per prendere appunti »¹⁶, sembra convenire più ad una tappa, quale l'abbozzo del romanzo, che al libro secentesco, evidentemente terminato. Tra l'altro, il lessema, a causa della sfumatura di imperfezione che contiene, rientra agevolmente nel campo semantico con cui il Manzoni è solito designare il proprio romanzo¹⁷.

Poco più sotto, il narratore definisce le fasi iniziali del proprio lavoro, cioè la ricopiatura e la pausa di ripensamento (« Questa riflessione dubitativa [...] mi fece sospendere la copia, e pensare più seriamente a quello che convenisse di fare »), cui seguirà il rifacimento del testo. Le tre tappe, *mutatis mutandis*, possono rintracciarsi anche nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla Ventisettana: infatti, come è noto, il lavoro sui primi capitoli procedette speditamente e senza modifiche sostanziali, per poi trasformarsi, invece, in una radicale ristrutturazione, che certo dovette imporre sia una sospensione della copia sia una seria riflessione su « quello che convenisse di fare »¹⁸.

Le critiche del narratore al « buon secentista » investono prima la « grandine di concettini e di figure » esibita sul principio dell'opera — e già se ne è indicata la probabile allusività all'*incipit* del *Fermo e Lucia* —, poi la natura complessiva dello stile. Il brano, come apparirà chiaro dal confronto tra le due redazioni, è il risultato di un impasto tra le critiche rivolte, nella seconda *Introduzione*, al narratore e all'anonimo:

II *Introduzione* (*Fermo e Lucia*)

« Ma copiate le poche righe che abbiamo qui poste per saggio, il fastidio che provammo d'una prosa così fatta ci fece avvertire a quello che ne proverebbero i lettori, e intralasciare una fatica che sarebbe probabilmente gittata. È ben vero che il nostro anonimo dopo essersi sul principio sbizzarrito in concettini e in figure, piglia poi nel racconto un andamento più posato e più piano, e solo di tratto in tratto spicca qualche salterello d'ingegno, dove il soggetto lo richiede a parer suo. Ma quando egli cessa d'esser gonfio diviene così pedestre! così sguaiato! Anzi, co-

III *Introduzione* (Ventisettana)

« Ben è vero, diceva io fra me scartabellando il manoscritto, ben è vero che quella gragnuola di concettini e di figure non continua così alla distesa per tutta l'opera. Il buon secentista ha voluto a prima giunta fare un po' di mostra della sua virtù; ma poi nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale e più piano. Sì; ma come è dozzinale! come è sguaiato! come è scorretto! Idiotismi lombardi a furia, frasi della lingua adoperate a sproposito, gramatica arbitraria, periodi sgangherati. E poi, qualche eleganza spagnuola seminata qua

¹⁶ N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Nuovo dizionario della lingua italiana*, cit., *ad vocem*.

¹⁷ Cfr. nota 9.

¹⁸ A. MANZONI, *Tutte le opere*, cit., vol. II, t. II, *I Promessi Sposi*, pp. 679-99. Naturalmente, la riscrittura dei primi capitoli del *Fermo e Lucia* non può certo identificarsi con la pedissequa ricopiatura di cui è offerto un saggio all'inizio dei *Promessi sposi*: resta, tuttavia, in entrambi i rifacimenti, la scansione dei tre momenti e la differenza di grado tra la prima e l'ultima fase della revisione.

me il lettore ha potuto accorgersene, ha l'arte di riunire queste modalità opposte in apparenza, e d'esser rozzo insieme e affettato nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo: arte del resto comune a quasi tutti gli scrittori del suo tempo, nel paese dove egli scrisse.

[...]

quando tutta questa vostra dicitura è un composto indigesto di frasi un po' lombarde, un po' toscane, un po' francesi, un po' anche latine; di frasi che non appartengono a nessuna di queste categorie, ma sono cavate per analogia e per estensione o dall'una o dall'altra di esse? quando perfino conciliando, come il nostro autore, due vizi opposti avete più d'una volta peccato di arcaismo e di gallicismo in un solo vocabolo? dimodochè non si potrà forse nemmeno dire dove specialmente pechi questa lingua che adoperate, e non si può dire se non che è cattiva lingua ».

Alcune delle obiezioni mosse dal « cortese censore » al libro del narratore sono recuperate e condensate negli appunti rivolti all'opera dell'anonimo: « idiotismi lombardi a furia, frasi della lingua adoperate a sproposito, l'acozzo delle qualità più disparate ». In questo modo, l'equiparazione del narratore al secentista, già esplicita nella seconda *Introduzione* (« quando perfino conciliando, come il nostro autore, due vizi opposti ») viene resa implicita e, nel contempo, estesa a tutta l'argomentazione. E, in effetti, se non perfettamente coincidente, certo il giudizio del Manzoni sul *Fermo e Lucia* non doveva essere complessivamente diverso da quello lì pronunciato sull'anonimo¹⁹; in più, discendendo nei particolari, ognuno sa che non vi mancavano appunto nè le « eleganze spagnole » nè gli idiotismi lombardi.

Su questa falsariga, la retorica indiscreta, grossolana, di cattivo gusto di cui è litoticamente accusato l'anonimo, libera tutte le proprie somiglianze con gli interventi del narratore nel *Fermo e Lucia*, esibiti appunto « a ogni occasione d'eccitar meraviglia, o di far pensare » e nella *Ventisettana*, in larga misura, cancellati o rivisti o calati nella narrazione. Apparirà ovvia, dopo quanto si è detto, che la decisione di non presentare la « cosa » (« In vero non è cosa da presentare a lettori d'oggiorno »; e si noti l'imprecisione definitoria) valga tanto per il manoscritto anonimo quanto per il *Fermo e Lucia*, e più per i difetti di cui il Manzoni era ben consapevole, tanto da

¹⁹ « Chè, quando il Manzoni imputa all'Anonimo "di essere insieme rozzo e affettato nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo" di comporre, "declamazioni ampollose a forza di lombardismi pedestri: abilità del resto comune a quasi tutti gli scrittori del suo tempo, nel paese dov'egli scrisse" rivolge un avvertimento ai suoi contemporanei nelle vesti d'un processo alla prosa secentesca e, indirettamente, almeno per un po', un monito a se stesso, appena uscito fuori dall'esperienza di *Fermo e Lucia* » (G. PETROCCHI, *L'edizione del Ventisette*, in *Manzoni. Letteratura e vita*, Rizzoli, Milano, 1971, p. 157 (il saggio era già apparso nel 1964 in « Lettere Italiane »).

e là; e poi, che è peggio, nei luoghi più terribili o più pietosi della storia, ad ogni occasione d'eccitar meraviglia, o di far pensare, a tutti quei passi insomma che richieggono bensì un po' di retorica, ma retorica discreta, fina, di buon gusto, costui non manca mai di mettervi di quella sua così fatta del proemio.

E allora, accozzando, con una abilità mirabile, le qualità più disparate, trova modo di riuscire rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo. Ecco qui: declamazioni ampollose composte a forza di solecismi pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, che è il proprio carattere degli scritti di quel secolo in questo paese. In vero non è cosa da presentare a lettori d'oggiorno: son troppo avvisati, troppo disgustati di questo genere di stravaganze ».

indicarli cifratamente, che non per la presenza di un pubblico « avvisato », il quale non a caso ma per sottolineare, come si vedrà meglio più avanti, l'ironico contrappunto all'« ingenuità » del narratore, diverrà, nella *Quarantana*, « ammaliziato ». Tuttavia, il desiderio che non andasse perduta l'esemplarità della storia, il suo valore di ammaestramento morale, che la fa ritenere al narratore « bella », anzi « molto bella », con un soprassalto superlativo raro nel Manzoni (e con parole simili a quelle usate da Apuleio al termine della favola di *Amore e Psiche*²⁰), in strada verso la soluzione definitiva: « prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura ». Il passaggio dal binomio manzoniano alla trimurti narratologica — fabula, intreccio, discorso — non presenta difficoltà per quanto riguarda la dicitura, facilmente assimilabile all'ultimo membro della terna, mentre la « serie dei fatti » oscilla tra fabula e intreccio: ma la sua identificazione con la « storia » e, dall'altro lato, gli stretti legami che l'intreccio intrattiene con il discorso, suggeriscono la decodificazione di essa come favola. Non è chi non veda, allora, come la costante e la variabile, ciò che resta e ciò che muta, la serie dei fatti e la dicitura, siano gli stessi tanto nella trascrizione del manoscritto quanto nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla *Ventisettana*. Nè, del resto, possono esserci dubbi che il Manzoni, del *Fermo e Lucia*, accettasse la storia, « rifiutando » invece « come intollerabile la dicitura ».

La compresenza dei due piani, il letterale e l'allusivo, cessa quasi completamente all'aprirsi della terza parte dell'*Introduzione*, che segna anche il cambiamento del morfema verbale cui è affidata la presenza del narratore: dalla prima persona singolare alla prima persona plurale²¹. Un analogo spoglio compiuto sull'intero romanzo, permette di individuare in esso la linea di tendenza — del resto, piuttosto ovvia — a contrassegnare con il *noi* l'autore implicito, con l'*io* l'autore empirico: ad esempio, gli accenni all'amicizia col Grossi o al figlio Enrico (entrambi nel capo. XI) sono consegnati alla prima persona singolare, mentre tutti gli interventi del narratore nei confronti dell'anonimo o dei personaggi hanno la sanzione del plurale²². Ne emerge una palese contraddizione con l'uso costante dell'*io* nella seconda parte dell'*Introduzione*, che si scioglie, appunto, solo se si assegna la vicenda ivi raccontata alla sfera dell'autore empirico, cioè se si vede in essa non tanto il rapporto del narratore con la propria fonte, quanto quello del Manzoni con la sua precedente opera. La prima persona singolare di « quando io avrò durata l'eroica fatica di trascrivere questa storia », così platealmente esibita in avvio, si oppone alla prima persona plurale usata nelle uniche altre due occorrenze del medesimo verbo (riferito all'anonimo) nel corso del roman-

²⁰ L. APULEIUS MADAURENSIS, *Metamorphoseon libri XI*, VI, 25: « sed astans ego non procul dolebam mehercules quod pugillares et stilum non habebam qui tam bellam fabellam paenotarem ».

²¹ Fa eccezione, nella terza parte, un « non dico » (« di quelle risposte che, non dico risolvono le questioni, ma le mutano »), qui introdotto però semplicemente a veicolare, con la fissità del sintagma, una figura di epanortosi.

²² Ho riscontrato, salvo errori, due sole eccezioni, una per categoria: « Era egli [il padre Cristoforo] figliuolo d'un mercante di *** (questi asterischi vengono tutti dalla circospezione del mio anonimo) » (p. 55) e « Giova sperare, caro il mio Renzo » (p. 574). Tuttavia, la presenza del possessivo di prima persona singolare si può spiegare, nel secondo caso con la fissità della locuzione « caro il mio », che impedisce la scelta; nel primo col fatto che la « circospezione » è, in realtà, manzoniana, perchè, come è noto, nel *Fermo e Lucia*, il padre Cristoforo era, esplicitamente, « da Cremona » (p. 60).

zo (« bisogna bene che noi trascriviamo le sue precise parole »: p. 80; « e noi, a nostro rischio, trascriveremo a un di presso »: p. 639), proprio in quanto segnale di una storia privata. La finzione del manoscritto anonimo, che in quanto artificio letterario richiederebbe il *noi*, non lo merita quando è adibita a copertura del personale rapporto tra il Manzoni e il primo abbozzo del suo romanzo, quando essa nasconde — ma per rivelarla — la vera storia dell'apprendistato di romanziere dell'autore empirico. (Si ricordi, a riprova, che nella prima *Introduzione* al *Fermo e Lucia*, quando, come abbiamo visto, il libro del narratore e quello dell'anonimo sono tenuti ancora ben distinti, tanto da assoggettarsi a due ordini di critiche, la vicenda della ricopiatura è raccontata da un *noi*: « Tale è il proemio d'una curiosa storia, che avevamo animosamente impresa a trascrivere »). Il *topos* recupera comunque subito il suo statuto di verità romanzesca quando il narratore passa a provare la veridicità storica della fonte e a (non) discutere le ragioni del rifacimento stilistico: lì, difatti, ricompare la marca del plurale. È istruttivo che le « memorie del tempo », certo non molto più divulgate della fonte anonima, meritino quel *noi* qui negato al manoscritto, che allora si qualifica non come testo consegnato alla storia e quindi, anche se non stampato, sicuramente « pubblicato » (reso pubblico), ma come personale e privato libro d'appunti (« scartafaccio »).

Lo stesso ambiguo gioco tra una verità empirica che si cela sotto una finzione e una finzione che si propone come verità romanzesca, questo continuo scavalcamento della « frontiera mobile ma sacra fra due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta »²³, fa sì che ancora nella seconda parte dell'*Introduzione* l'anonimo venga designato una sola volta, e col sintagma, ironico per virtù dell'aggettivo, di « buon secentista », rispetto al più neutro « nostro anonimo » nel passo corrispondente alla seconda *Introduzione*²⁴. Il trasferimento dal piano empirico a quello autoriale si riverbera anche sul narratore — già abbiamo visto il passaggio dall'*io* al *noi* — che, fino allora rimasto all'ombra di una marca grammaticale, esce allo scoperto, verso la fine dell'*Introduzione*, come « autore » (« Non ci sarebbe mai stato autore che provasse così ad evidenza d'aver fatto bene »), con una significativa equiparazione all'anonimo.

L'assimilazione del manoscritto secentesco al *Fermo e Lucia* non è presente solo nelle pagine introduttive, pur essendo ivi perseguita con più coerenza e continuità, ma riaffiora, come una risorgiva, nel corso del romanzo, anche in punti significativi, quale il brano che chiude la descrizione della biblioteca di don Ferrante: « Da questo passa egli poi alle lettere amene; ma noi cominciamo a dubitare, se veramente il lettore abbia una gran voglia di andare innanzi con lui in questa rassegna, anzi a temere di non aver già buscato il titolo di copiator servile per noi, e quello di seccatore da dividersi con l'anonimo sullodato, per averlo bonariamente seguito fin qui, in cosa estranea al racconto principale e nella quale probabilmente egli non s'è tanto disteso, che ad intento di sfoggiar dottrina, e di mostrare che non era indietro nel suo secolo » (p. 477). A chi ricordi che il *Fermo e Lucia* continuava il catalogo per un'altra pagina, dedicata appunto alle « lettere amene », non sarà sfuggita la valenza autoironica dell'accusa di sfoggio di cultura, che riprende quella di mostra di virtù — stilistica — dell'*Introduzione*. Altro e importante elemento di contatto con essa è l'identificazione tra anonimo e narratore — « da dividersi con l'anonimo sullodato » —, tutta-

²³ G. GENETTE, *Figure*, cit., p. 282.

²⁴ Un significato ironico di « buono » è discusso in A. MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca*, cit., p. 61.

via preceduta da una distinzione tra le *persone* che ricompare proprio — e certamente non a caso — nell'ultimo periodo del romanzo (« La quale [storia] se v'ha dato qualche diletto, vogliatene bene all'anonimo e anche un po' al suo raccontatore. Ma se invece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta »: p. 675) e che non è del tutto fittizia: perchè non si tratta di affermare semplicemente che l'anonimo è il narratore, il che equivarrebbe a negare senza più l'esistenza del manoscritto, ma che quest'ultimo esiste e che l'autore di esso coincide con l'autore del *Fermo e Lucia* ed ha, quindi, una sua autonoma consistenza.

La rilettura che abbiamo effettuata ci consente di ritornare sulla clausola della seconda parte dell'*Introduzione* con un atteggiamento meno ingenuo. Dall'ovvia constatazione che il libro è, manzonianamente giudicando, poco o nulla importante, si deduce, altrettanto ovviamente, che l'ingenuità è minima: ma il significato da attribuire al lessema non è quello di sincerità — chè, come abbiamo visto, l'origine del libro è realmente esposta, sia pure in modo sotterraneo — quanto quello di semplicità d'animo, con la sfumatura di disprezzo (oggettivo) e di ironia (soggettiva) che il Tommaseo individuava nella citazione da Galileo (e, in più, l'« uomo di somma ingenuità » ha nome Semplicio). La sostituzione, nella Quarantana, del più banale « avvisati » con l'antonimo di « ingenui » — « ammaliziati » — rientra, certo, in una più generale tendenza all'espunzione del lessema, ma soprattutto circoscrive ancor meglio il senso del termine in questione e chiarisce che è appunto la presenza di lettori « troppo ammaliziati » il motivo che spinge il narratore a ridurre al minimo la « semplicità d'animo, l'innocenza, la spontaneità »²⁵, anche per saggiare la reale preparazione del pubblico e prenderlo in contropiede: esso, senz'altro abbastanza « ammaliziato » da cogliere il valore fittizio dell'anonimo secentesco, lo sarà fino al punto da individuare il riferimento sotteso?

La malizia manzoniana consiste, infatti, nello sfruttare l'abusato espediente retorico del manoscritto ritrovato — a quell'altezza cronologica, logoro anche per tutta una serie di recentissime applicazioni — per veicolare la vera storia del farsi del romanzo: in quella frase il Manzoni non tanto nega ciò che già tutti accettano come falso²⁶, cioè l'esistenza dello scartafaccio secentesco, quanto indica che la fonte, lungi dal non esistere semplicemente, c'è, ma è ben diversa da quella che si crede. Non è difficile riconoscere, in questa « sostituzione del pensiero che si vuol intendere con un altro pensiero che sta in rapporto di senso contrario al primo », le caratteristiche di una delle figure fondamentali del romanzo, l'ironia, testualizzata anche secondo la modalità della dissimulazione²⁷. Non va dimenticato, inoltre, che « nell'ironia è compreso anche il segnale d'ironia: si ironizza, ma lo si lascia capire; si finge, certamente, ma anche si mostra di fingere. Il segnale di ironia è un elemento costitutivo dell'iro-

²⁵ S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1968 ss., ad *vocem*, § 2.

²⁶ E fin dalla prima apparizione del romanzo, visto che già la recensione non firmata apparsa sulla « Gazzetta di Milano » dell'11 agosto 1827, al sottotitolo *Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, così postillava: « È voce generale che questa indicazione altro non significhi, se non che l'autore tolse qua e là da cronache e storie molti particolari della sua opera, ma che il merito d'averla tessuta ed ordinata sia tutto di sua spettanza ». (*Le recensioni del 1827 ai « Promessi sposi »*. *Testi e note*, a cura di U. COLOMBO, « Otto/Novecento », I, 3 (mag.-giu. 1977), p. 186.

²⁷ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1969, p. 237.

nia »²⁸ e il Manzoni, che ne era ben consapevole, come dimostra anche la lettera allo Swan²⁹, non dimentica di lasciarne almeno uno, costruendo una frase dall'interpretazione tutt'altro che univoca.

L'ipotesi ora avanzata pare prestare il fianco almeno ad un paio di obiezioni: innanzitutto, che le prime due *Introduzioni* contengono già alcuni degli elementi qui addotti a provare l'esistenza del riferimento al *Fermo e Lucia*; in secondo luogo, che nel corso del romanzo si danno molti casi in cui non pare possibile sorprendere la presenza dell'abbozzo in controluce al manoscritto anonimo. Si cominci, tuttavia, col notare che l'*Introduzione* alla Ventisettana raccoglie e riordina in un coerente sistema allusivo quelli che nelle prefazioni precedenti erano solo sparsi accenni, non sempre coerenti e spesso contraddetti da altre affermazioni: la differenza tra le prime due *Introduzioni* e la terza è qualitativa ed è stata raggiunta dal Manzoni seguendo una linea correttoria — fatta di modifiche, aggiunte, ma soprattutto di dissimulazioni — tesa, lasciando in primo piano il riferimento all'anonimo, ad introdurre sotterraneamente una ricca e ben congegnata rete di allusioni al primo tentativo di romanzo. Secondariamente, intendo ribadire che l'esistenza del *Fermo e Lucia* in filigrana al manoscritto secentesco non si propone certo in alternativa della finzione letteraria adibita nei *Promessi sposi*, nè delle funzioni che questa può rivestire nel romanzo, ma quale arricchimento e completamento del testo, permettendo inoltre, come pure abbiamo visto, una più soddisfacente interpretazione di qualche passo non del tutto perspicuo.

Infine, l'ammicco manzoniano assume anche una sua precisa funzione di polemica letteraria: infatti, il Manzoni, indicando nel proprio abbozzo di romanzo la fonte — se non il modello — dei *Promessi sposi*, rifiuta, con assai più decisione di quanto non faccia risalendo — e sia pure per negarla — alla narrativa del Seicento, l'intera tradizione romanzesca italiana. Davvero, come ha ben visto la Delcorno Branca, « nell'itinerario manzoniano alla scoperta del romanzo [...] il *Fermo e Lucia* sembra costituirsi proprio come il supporto, la tradizione narrativa da ripensare di cui il Manzoni sentiva acutamente la mancanza »³⁰.

Pierantonio Frare

²⁸ H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 178.

²⁹ Ne riporto i passi fondamentali per il nostro assunto: « E appunto contro quel sentimento di Voltaire io me la son voluta prendere con quella mia frase ironica ["un barbaro non privo d'ingegno"]; la quale, intesa da lei in senso proprio, non meraviglia che l'abbia scondalizzata. Ma, poichè Ella l'ha intesa così, mi domanderà certamente come io abbia creduto che Ella l'avesse a intendere altrimenti. Le dirò che mi son fidato, prima di tutto, nelle parole stesse; le quali, se Ella vi pon mente, son tanto strane, a pigliarle sul serio, che m'è sembrato che avvisassero per sè di doverle pigliare pel verso opposto. Quelli che han voluto mettere più basso Shakespeare, lo hanno detto un genio rozzo, indisciplinato, ma tutt'altro che volgare: la mia proposizione, intesa secondo la lettera, verrebbe a dirlo un ingegno barbaro e mediocre. E un giudizio così lontano da tutti i giudizi riuscirebbe ancor più strano e inintelligibile nella circostanza in cui è messo fuori, a proposito cioè d'un luogo famoso, d'un passo che, anche da quelli che non apprezzano lo scrittore, è conosciuto e citato come uno dei più nobili di tutta la poesia. Oltracciò io mi son fidato nella supposizione che i miei lettori [...] conoscessero la mia ammirazione per Shakespeare, e da questa conoscenza fossero guidati a interpretare (se ve n'era bisogno) le mie parole » (A. MANZONI, *Lettere*, cit., I, p. 471).

³⁰ D. DELCORNO BRANCA, *Strutture narrative e scansione in capitoli tra « Fermo e Lucia » e « I Promessi sposi »*, « Lettere Italiane », XXXII, 3 (lug.-sett. 1980), p. 314.