



UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI  
PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN

“Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche”

CICLO XXXVII

*Lector in fabula.*

*Strategie dialogiche tra autore e lettore nei Promessi Sposi di  
Manzoni*

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Italo TESTA

Tutore:

Chiar.ma Prof.ssa Donatella MARTINELLI

Dottoranda: Arianna REDAELLI

Anni Accademici 2021/2022 – 2023/2024

*Lei sta all'orizzonte.  
Mi avvicino di due passi, lei si allontana di due passi.  
Cammino per dieci passi e l'orizzonte si sposta di dieci passi più in là.  
Per quanto io cammini, non la raggiungerò mai.  
Quindi a cosa serve l'Utopia?  
Serve a questo: a camminare.*

E. Galeano

## **Ringraziamenti**

Alla mia tutor, prof.ssa Donatella Martinelli, va la mia più sincera gratitudine per la disponibilità e l'attenta presenza, per aver saputo guidare e stimolare la mia curiosità scientifica, e per i preziosi consigli e incoraggiamenti che hanno sostenuto l'intero percorso di ricerca.

Desidero ringraziare la prof.ssa Angela Ferrari, Filippo Pecorari e tutto il gruppo di dottorandi dell'Università di Basilea, che mi hanno accolto durante il soggiorno di studio presso la loro sede, favorendo un dialogo scientifico stimolante e sempre arricchente.

Sono profondamente grata al prof. Enrico Testa e alla prof.ssa Elena Valentina Maiolini, che con rigore e cura hanno letto il mio lavoro di tesi, fornendo suggerimenti puntuali e indicazioni di grande valore per il suo perfezionamento.

Un pensiero di ringraziamento è infine rivolto a tutte le persone della comunità accademica che ho incontrato durante gli anni di dottorato, e con le quali ho avuto la possibilità di collaborare o di condividere momenti di confronto: la loro generosità intellettuale e umana ha reso il mio percorso realmente significativo.

# INDICE

<b>PREMESSA.....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>9</b>
<b>Manzoni, il romanzo, il lettore.....</b>	<b>10</b>
<i>Vigor dialettico.....</i>	10
<i>Alle origini di una nuova poetica del lettore: fra tragedia e romanzo.....</i>	13
<i>Il lettore secondo Manzoni.....</i>	23
Educare il lettore.....	23
Il vero e il verosimile di fronte al lettore.....	32
Il problema di una lingua per tutti.....	43
Spettatore e ascoltatore, complice o giudice.....	55
<b>Questioni metodologiche e terminologiche.....</b>	<b>64</b>
<i>Metodo.....</i>	64
Diretrici dell'indagine e criteri di selezione.....	64
Il metadiscorso autoriale.....	69
Cenni di polifonia nel romanzo delle voci.....	71
<i>Terminologia.....</i>	74
Dalla parte dell'emittente.....	74
Dalla parte del ricevente.....	76
<b>PARTE PRIMA. COINVOLGERE IL LETTORE NEL TESTO.....</b>	<b>80</b>
<b>CAPITOLO I. La deissi personale del narratore.....</b>	<b>81</b>
<b>1.1 La voce onnisciente.....</b>	<b>82</b>
<b>1.2 Segnali autobiografici.....</b>	<b>87</b>
<b>1.3 Luoghi e funzioni dell'<i>io</i>.....</b>	<b>94</b>
1.3.1 <i>Il dominio del dire (e del non dire).....</i>	94
1.3.2 <i>Il dominio del sapere (e del non sapere).....</i>	101
<b>1.4 Gli usi del <i>noi</i>.....</b>	<b>109</b>
1.4.1 <i>Noi narratore.....</i>	110
1.4.2 <i>Noi inclusivo.....</i>	116
1.4.2.1 <i>Noi affettivo.....</i>	120
<b>CAPITOLO II. Le convocazioni del lettore.....</b>	<b>124</b>
<b>2.1 <i>Voi</i> lettori e il lettore “in terzo” .....</b>	<b>125</b>

<b>2.2 Le allocuzioni dirette.....</b>	<b>129</b>
2.2.1 <i>Enunciati assertivo-allocutivi.....</i>	129
2.2.2 <i>Il sistema delle domande.....</i>	132
2.2.2.1 <i>Le domande retoriche.....</i>	132
2.2.2.2 <i>Le domande narrative.....</i>	137
2.2.2.3 <i>Le domande allocutive.....</i>	140
2.2.3 <i>Le esortazioni.....</i>	142
<b>2.3 Le allocuzioni indirette.....</b>	<b>147</b>
2.3.1 <i>La sfera mnemonico-cognitiva.....</i>	147
2.3.2 <i>La sfera immaginativo-cognitiva.....</i>	152
2.3.3 <i>Captatio benevolentiae.....</i>	157
<b>CAPITOLO III. Un caso particolare di deissi.....</b>	<b>160</b>
<b>3.1 La deissi fantasmatica.....</b>	<b>161</b>
3.1.1 <i>Breve inquadramento teorico.....</i>	161
<b>3.2 Esempi dal romanzo.....</b>	<b>164</b>
3.2.1 <i>Deissi fantasmatica del primo tipo.....</i>	164
3.2.2 <i>Deissi fantasmatica del secondo tipo.....</i>	168
<b>CAPITOLO IV. Prevenire obiezioni e domande del lettore.....</b>	<b>172</b>
<b>4.1 Precisazioni, fra teoria e romanzo.....</b>	<b>173</b>
<b>4.2 Il caso prototipico delle <i>Introduzioni</i>.....</b>	<b>176</b>
3.2.1 <i>La Prima Introduzione al Fermo e Lucia.....</i>	176
3.2.2 <i>L'Introduzione definitiva.....</i>	181
<b>4.3 La voce del lettore.....</b>	<b>188</b>
4.3.1 <i>Un «personaggio ideale» nel Fermo.....</i>	188
4.3.2 <i>Controargomentare con il lettore della Quarantana.....</i>	194
4.3.2.1 <i>Le domande del lettore.....</i>	194
4.3.2.2 <i>Dubbi e obiezioni.....</i>	196
<b>PARTE SECONDA. GUIDARE IL LETTORE NEL TESTO.....</b>	<b>202</b>
<b>CAPITOLO V. Aspetti e forme della deissi testuale.....</b>	<b>203</b>
<b>5.1 Preliminari distinzioni.....</b>	<b>204</b>
<b>5.2 La metafora del viaggio.....</b>	<b>208</b>
<b>5.3 Su alcuni deittici testuali del romanzo.....</b>	<b>211</b>
5.3.1 <i>Intorno a storia e a racconto.....</i>	211
5.3.2 <i>Il qui.....</i>	215

5.3.3 <i>L'ora</i> .....	220
5.3.4 <i>Altrove e sopra</i> .....	226
5.3.5 <i>La scansione del romanzo: il riferimento ai capitoli</i> .....	230
<b>CAPITOLO VI. Citazione e pseudo-citazione</b> .....	<b>234</b>
<b>6.1 Un romanzo intrinsecamente intertestuale</b> .....	<b>235</b>
<b>6.2 L'anonimo manoscritto</b> .....	<b>238</b>
6.2.1 <i>Presenza formale dell'Anonimo</i> .....	238
6.2.2 <i>Le forme e le funzioni del riporto</i> .....	240
<b>6.3 L'attività documentaria</b> .....	<b>247</b>
6.3.1 <i>Una promessa mantenuta: le gride</i> .....	247
6.3.2 <i>Tra memorie, confronti e congetture</i> .....	250
<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>255</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>259</b>

## PREMESSA

Il problema del lettore affligge Manzoni sin dall'aurorale idea del romanzo, e lo costringe, parimenti, a una riflessione speculativa e a esperimenti pratici sul testo. L'idea di approdare a un «genere proscritto per la letteratura italiana moderna», infatti, colloca l'autore in uno stato di opposizione rispetto alla tradizione estetico-letteraria sino ad allora vigente, per rivolgersi a quella parte di pubblico «né letterata né illetterata» designata come destinataria ultima dei *Promessi Sposi*. Com'è stato a più riprese notato dalla critica, il romanzo reca traccia di tali riflessioni, traducendole in strategie di vario tipo tramite le quali l'autore instaura un dialogo *in absentia* con il proprio lettore, prevedendone la fisionomia e i tratti caratteristici.

A partire da una prospettiva strettamente linguistica, di necessità ibridata a nozioni di narratologia e stilistica, la tesi si propone di recuperare il filone di studi sul lettore manzoniano, e di interrogare il testo per ricostruire e studiare alcune fra queste strategie, indagandone il ruolo nella sua architettura complessiva. Il *corpus* di riferimento è costituito dal romanzo nell'edizione definitiva (1840-1842); in relazione ad alcune specifiche occorrenze e confronti, lo sguardo è stato tuttavia allungato alle redazioni precedenti, sino al *Fermo e Lucia*, a scopi comparativi. Dati i presupposti e gli obiettivi del lavoro, l'indagine si è concentrata sulle sezioni di pertinenza narratoriale.

Aprè la tesi un'introduzione destinata a fornire una panoramica sulla concezione manzoniana del lettore, ricavata dai suoi scritti e lungamente dibattuta da critici e commentatori, e a precisare alcune nozioni relative al metodo e alla terminologia fondamentale impiegata nell'indagine. La sezione mira a fornire un quadro contestuale propedeutico all'indagine stessa, in seguito proposta.

Le successive sezioni sono infatti dedicate allo studio dei tratti, rilevati a testo, che segnalano maggiormente l'interazione tra autore e lettore; si tratta di fenomeni apparentemente eterogenei – dei quali, ove necessario, si è fornito un breve inquadramento teorico – e tuttavia strettamente connessi fra loro. La suddivisione in due parti ha dunque funzioni per lo più organizzative.

Le strategie messe in atto da Manzoni per segnalare la presenza del lettore e attivare il suo coinvolgimento nelle vicende narrate sono approfondite nella Parte Prima: prendendo avvio dall'osservazione delle flessioni e funzioni deittiche pronominali della voce narrante, si procede con l'analisi delle allocuzioni, dirette e indirette, soffermandosi poi su alcuni casi particolari di deissi rinvenibili a testo e sulle modalità con cui,

anticipandone i possibili dubbi e obiezioni, il narratore risponde preventivamente al suo ipotetico interlocutore.

Alla Parte Seconda, invece, è riservata una selezione degli espedienti in uso per guidare il lettore nell'organizzazione del testo e delle sue parti: i logodeittici, o deittici testuali, nel romanzo fortemente connessi alla dimensione enunciativa narrativa, e le funzioni e modalità di introduzione e presentazione dell'attività documentaria, fittizia o reale, retrostante la narrazione.

# INTRODUZIONE

## Manzoni, il romanzo, il lettore

### *Vigor dialettico*

Precoce ma piuttosto costante, rispetto alla vastità (temporale e contenutistica) degli studi manzoniani, è la segnalazione di una «dialettica fina, diritta, stringente» che «sovraffonda» in ogni scritto dell'autore<sup>1</sup>; di un «certo vigor dialettico» quale «facoltà principale e genetica della mente al Manzoni»<sup>2</sup>; di una sua manifesta «propensione alle forme dialogiche»<sup>3</sup>. La tempestività di tali e simili affermazioni affonda le radici negli scandagliamenti della sua vita, da un lato, e nella vasta e approfondita indagine intorno e dentro la sua opera, dall'altro<sup>4</sup>.

Quanto al primo aspetto, evidenziare le consuetudini di un uomo sin dal tempo dei cenacoli culturali parigini uso alla conversazione, al dibattito e al confronto, e porle in stretta correlazione con le sue pratiche scritte, può in prima battuta apparire operazione speculativa e ai limiti della fallacia biografica; serve tuttavia a rendere più chiara la pervasiva tendenza di conservazione dell'autore nei confronti di quei fondamenti – non solo retorico-stilistici, ma essenzialmente umani – che stanno alla base dell'intera sua esperienza intellettuale<sup>5</sup>. La fisionomia e i contenuti dei numerosi scambi epistolari

---

<sup>1</sup> D'OVIDIO-SAILER 1886: 45. De Robertis preferisce definirla, più retoricamente, «temeraria e cauta», e «uno dei segni, il più acuto forse, dell'“audace pazienza” del Manzoni» (DE ROBERTIS 1949: 49).

<sup>2</sup> BONGHI 1933: 18; diverse pagine dopo, Bonghi si spinge oltre, sottolineando che Manzoni «era così compagnevole che conversava persino coi libri che leggeva» (ivi: 160). L'allusione, naturalmente, è alla vasta compagine di postille, annotazioni e appunti marginali tramite i quali Manzoni, misurando con l'inchiostro la distanza del tempo e dello spazio, dialoga con sé stesso.

<sup>3</sup> NEGRI 1965: 114.

<sup>4</sup> Frare osserva come il rimando all'andatura intimamente dialettica dell'opera manzoniana, presto comparso fra i commenti e gli studi sull'autore, sia stato in prima istanza avanzato «con un lessico un po' diverso da quello più tecnico ora in uso, e fondandolo su un'attitudine caratteriale» (FRARE 2006: 16). I pochi frammenti sopra riportati, debitori di una visione di Manzoni profondamente commista di biografismo, e che in un caso soltanto superano la seconda metà del Novecento, sembrano in effetti corroborare tale osservazione; sarebbe dunque altrettanto legittimo usare un'opposizione temporale: negli scandagliamenti della sua vita prima, e nella vasta e approfondita indagine intorno e dentro la sua opera poi. Si preferisce, tuttavia, mantenere l'opzione correlativa poiché, ancora agli sgoccioli del secolo XX, restano alcuni studiosi che leggono nella connaturata dialettica manzoniana un nesso non ulteriormente mediato fra vita e opera; è il caso, per esempio, di Vincenzo Paladino: «È un fatto che don Alessandro, al di là di ogni ibernazione iconografica e psicanalitica decifrazione caratteriologica, fu essenzialmente un uomo, più che aperto al dialogo, bisognoso, oltre che di paternità elettive, della conversazione: anzitutto con i suoi familiari, e quindi con gli amici, gli scrittori e, di riflesso, coi suoi autori e i suoi lettori» (PALADINO 1996: 57).

<sup>5</sup> È quanto si propone di fare, per esempio, Renzo Negri, come suggeriscono le annotazioni premesse a un saggio di confronto fra gli appelli al lettore in Dante e in Manzoni. Il critico insiste sulla componente dialogica della scrittura manzoniana, radicata in un gusto per la conversazione intellettuale e vivace: «Tutti sanno quanto piacesse al Manzoni di “chiacchierare tra amici”, nell'ambiente raccolto della sua casa, e quanto, per il piacere stesso della conversazione, sostenesse “ardito” proposizioni che sconfinavano nel paradosso. Fu forse tale abitudine contratta nelle riunioni dei salotti parigini, in quelle *tempêtes de raisonnement* in cui si portavano avanti, frammiste al pettegolezzo, le nuove idee, e che presentano, quando

intrattenuti lungo l'arco di tutta la vita con i conoscenti e gli amici consiglieri (modalità prescelta anche per alcune trattazioni di poetica<sup>6</sup>), per statuto stesso del genere fondati sull'interazione tra mittente e destinatario, rappresentano un testimone stabile, consistente e duraturo delle predilezioni dialogiche dell'uomo, ancor prima che dello scrittore, per lo più restio di fronte a questioni connesse all'ambito privato o familiare, ma meglio disposto e decisamente più loquace quando sul tavolo del dibattito siano presenti questioni morali, intellettuali, letterarie<sup>7</sup>.

In relazione all'opera, invece, è stato più volte notato come la necessità di un'istanza ricevente da interpellare e persuadere, e con cui instaurare un dialogo che spesso è soltanto un'apparenza – in quanto privo di risposte reali – sia sostanzialmente «onnipresente»<sup>8</sup> nella prosa manzoniana, tanto in quella narrativa quanto nella saggistica<sup>9</sup>. Il ruolo e l'impegno dell'autore nelle dispute del primo ventennio del XIX secolo, generate dall'essenziale rovesciamento della poetica tardo-settecentesca (in sintesi, la decadenza del bello in termini classici e delle condizioni e attività che lo producono) hanno verosimilmente la loro parte in questo processo e nel risultato che ne consegue: Manzoni si premura sempre di puntualizzare – se non persino di difendere, laddove necessario – la natura della sua ispirazione, oppure di chiederne conferma, o ancora di trovarne adeguata giustificazione di fronte alle nuove vedute della ragione

---

si traducono sulla pagina (come nel “Caffè”), una ben più viva animazione, e più briosa, dei precedenti scritti dialogici, di origine rinascimentale, sempre così idillici e compassati». Questa forma di scambio, secondo Negri, imprime una nuova vitalità al dialogo scritto, allontanandolo dalle forme idealizzate della tradizione rinascimentale, e riflettendo un diverso statuto dello scrittore nella società moderna: «La placida oligarchia platonica e ciceroniana viene sostituita da un controvertere sciolto e frizzante, a battute veloci e allusive, talora impertinenti, dove ciascuno ‘vuol dire la sua’, in un’aria più libera e confidenziale. Lo scrittore, nello stadio sociale in cui il Manzoni lo vedeva vivere, non poteva più pretenderla a vate, ma doveva mirare all’“assentimento” per via di ragione, restando uno dei molti interlocutori; e il lettore il suo interlocutore diretto» (NEGRI 1965: 114-115).

<sup>6</sup> Si pensi alla *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820-1823) o alla *Lettera al marchese Cesare D'Azeglio. Sul romanticismo* (1823 e 1871), rispettivamente dedicate alla poetica tragica e alla diffusione delle idee romantiche in Italia.

<sup>7</sup> Costituendo un vero e proprio «surrogato del colloquio che [Manzoni] vorrebbe mantenere con l'interlocutore» (ALBERTOCCHI 1997: 56), l'epistolario è in effetti ricolmo degli espedienti della reticenza e della ritrosia (per un approfondimento su questi aspetti, cfr., rispettivamente, ivi: 53-72 e 73-100), tuttavia sapientemente dosati. Per usare nuovamente le parole usate da Negri in altro approfondimento sull'opera manzoniana: «quando la questione posta dall'interlocutore supera il caso personale [...] allora vedi il Manzoni uscire, con perfetto tempismo, dal suo cantuccio, rompere il *silenzio*, e mostrare di non voler perdere quegli appuntamenti della coscienza dove si prendono le reali misure d'un uomo» (NEGRI 1973: 194; il corsivo è dell'originale).

<sup>8</sup> MEIER-BRÜGGER 1987: 76.

<sup>9</sup> La sua realizzazione più autentica, quanto alla produzione saggistica, è naturalmente costituita dal dialogo di impianto socratico-platonico *Dell'invenzione* (1850), ma anche le opere precedenti ne risultano contaminate. Commentando la struttura linguistica della *Morale Cattolica* (1819-1820), per esempio, Nencioni sottolinea: «Dialettica e fervore sono le due armi con cui Manzoni combatte. La dialettica viene spesso esercitata in forma di dibattito dialogico con un interlocutore ipotetico, e ricorrendo a erotemi, alcuni dei quali apparenti, che servono di sostegno enfatico al discorso logico» (NENCIONI 1993: 14; il passo è citato anche in FRARE 2006: 162).

poetica. Un atteggiamento simile risulterebbe superfluo in un contesto di cultura non problematica e di convinzioni letterarie non discusse né discutibili; diventa invece irrinunciabile quando la tradizione va rivista per dar vita a un nuovo sistema, come accade nel caso di Manzoni: non essendo un dato acquisito, il problema metodologico diviene il nucleo stesso dell'ispirazione, e condiziona l'atto della sua messa in pagina. Le continue incertezze e le revisioni che coinvolgono il lavoro dell'autore – l'episodio più eclatante è quello del romanzo – orbitano intorno al fatto che egli, pur avendo chiare le proprie idee, è tuttavia sempre propenso a raffinarle e convalidarle, sollevando e discutendo questioni non soltanto intorno ai contenuti della propria arte, ma anche, e soprattutto, intorno al modo in cui questa debba esprimersi per dar conto degli intenti di volta in volta prefissati.

Si capisce, quindi, la cura riposta da Manzoni nella redazione di lavori complementari alle maggiori opere letterarie, quali il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (1822), dichiarato complemento dell'*Adelchi*, o i vari supplementi storico-metodologici dei *Promessi Sposi*, dalla *Storia della Colonna Infame* (1840-1842) a *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850). Mossi da ragioni diverse ma per la maggior parte destinati a una pubblicazione a sé stante, essi rappresentano delle appendici esplicative non soltanto delle scelte contenutistiche compiute dall'autore, ma anche dell'impalcatura poetico-metodologica che sorregge e giustifica l'opera a cui, di volta in volta, si riferiscono. Da un lato, dunque, sono parte integrante di un processo creativo intenso, fitto di ricerche e ripensamenti; dall'altro, costituiscono una messa a punto del risultato finale e il tentativo di una sua legittimazione di fronte ai più critici lettori.

Si capisce altresì il motivo per cui la critica si sia tanto spesa nell'analisi e nel commento delle prefazioni manzoniane<sup>10</sup>: luoghi testuali circoscritti ma intensamente speculativi, che si offrono come spazio privilegiato per rendere espliciti i fondamenti ideologici e le preferenze poetiche che sorreggono l'opera, e per misurarne la coerenza interna, anche alla luce di eventuali rinunce. Elementi utili, questi, a prefigurare sin da subito un chiaro incontro di intenti tra scrittore e lettore, tra l'impegno profuso nello scrivere e quello richiesto dal leggere<sup>11</sup>. Il fatto che diverse fra le maggiori prefazioni

---

<sup>10</sup> Si usa questo termine genericamente, sebbene Manzoni definisca *Prefazione* solo quella al *Carmagnola*. Oltre alla bibliografia specifica per ogni opera, cfr. GRANATELLA 1985 (alla quale si deve anche la precisazione terminologica di cui poc'anzi) per un saggio trasversalmente condotto su tutte le principali *Introduzioni*, *Prefazioni*, *Dediche* e *Note al lettore* manzoniane; per osservazioni puntuali intorno alle introduzioni al romanzo, oggetto specifico di questo lavoro, si vedano in particolare BONALUMI 1985, DELL'AQUILA 1985, BECHERUCCI 2012, NENCIONI 2012: 21-43 e BRICCHI 2021: 65-86.

<sup>11</sup> Vincenzo Paladino definisce l'insieme delle note prefatorie manzoniane una «ininterrotta, civile conversazione [...] con il pubblico dei lettori», di cui stupisce «la normalità sistematica e programmatica,

siano scritte da Manzoni prima dell'opera stessa, o immediatamente dopo il suo avvio<sup>12</sup>, è perciò del tutto coerente con questa impostazione: suggerisce quale preoccupazione costituisca per l'autore la necessità di definire, sin dalle prime battute, i rapporti sussistenti tra i fondamenti concettuali dell'impresa intellettuale, le loro modalità d'applicazione, e le aspettative – e conseguenti giudizi – dell'orizzonte ricevente<sup>13</sup>.

### *Alle origini di una nuova poetica del lettore: fra tragedia e romanzo*

Nel quadro che si è cercato brevemente di delineare, il romanzo occupa una posizione centrale. L'idea di dedicarsi a un «genere proscritto nella letteratura italiana moderna»<sup>14</sup>, infatti, sorge in Manzoni mentre è in dirittura d'arrivo con la composizione dell'*Adelchi*, seconda e ultima delle sue tragedie compiute, e solleva in lui quesiti d'ordine vario, i cui prodromi si leggono già nella notissima lettera a Claude Fauriel datata 3 novembre 1821:

---

nonché simultaneamente monitoria e informativa (dove la puntigliosa cura pluriredazionale)» (PALADINO 1996: 58-59).

<sup>12</sup> Rinomata eccezione è la *Seconda Introduzione* al *Fermo e Lucia*, scritta invece in coda alla stesura del romanzo per sostituire la *Prima* (sulla datazione, cfr. gli argomenti filologici proposti in MANZONI/CHIARI-GHISALBERTI 1954: III, 755-756 e accolti con favore dalla più parte degli studiosi). Com'è noto, anche la sostituzione risponde a un'importante necessità metodologico-formale: evidenziare, accanto ai problemi del nuovo genere romanzo e al rapporto tra invenzione e storia, il tema cruciale della riflessione antropologico-linguistica manzoniana, maturata nel corso del primo getto di scrittura.

<sup>13</sup> Cfr. GRANATELLA 1985: 16. Che tale necessità sia ben presente nella mente di Manzoni è chiarito dall'antitesto del *Carmagnola*, dove l'autore dichiara di pubblicare un'opera in aperto contrasto con la tradizione letteraria consolidata in Italia: a tale rifiuto del dogmatismo artistico corrisponde infatti, e simmetricamente, il rifiuto del dogmatismo critico, che pretende di giudicare ogni opera in base a regole universali: «giudicare ogni lavoro secondo regole, delle quali è controversa appunto l'universalità e la certezza, è lo stesso che esporsi a giudicare stortamente un lavoro». Ferma restando, per lo scrittore, «la speranza di poter rendere ragione d'un lavoro poetico», Manzoni invita il lettore che voglia esaminarlo a basarsi su alcuni «elementi necessari a regolarne un giudizio», e cioè «quale sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole; se l'autore l'abbia conseguito» (*Poesie e tragedie*: 281; le medesime considerazioni si ritrovano in incipit dei *Materiali estetici* (1816-1819), per cui cfr. *Scritti letterari*: 5-6, §§ 1-8).

<sup>14</sup> *FL Prima Introduzione* 13. La celebre definizione manzoniana del romanzo, soppressa nella *Seconda Introduzione* del *Fermo e Lucia* senza venire più recuperata, si correla alle osservazioni sopra esposte sulla problematicità dell'ispirazione e della morfologia dell'opera letteraria. Come osserva Daniela Brogi, l'aggettivo *proscritto* agisce, da un lato, «come ironica contrapposizione al sistema letterario ufficiale»; dall'altro «equivale all'impegno di riqualificare, risemantizzandolo, un sistema di scrittura fino ad allora screditato dalla cultura alta, ma che Manzoni a un certo punto elegge a modalità privilegiata di messa in forma del mondo e di rappresentazione della storia» (BROGI 2005: 13). Nell'immediato prosieguo del passo, l'autore sottolinea, infatti, che, quanto a romanzi, la letteratura italiana «ha la gloria di non averne o pochissimi», e benché «questa non sia la sola gloria negativa di questa nostra letteratura, pure bisogna conservarla gelosamente intatta, al che ben provvedono quelle migliaia di lettori e di non lettori i quali per opporsi | <a> ogni sorta d'invasioni letterarie si occupano a dar se non altro molti disgusti a coloro che tentano d'introdurre qualche novità» (*FL Prima Introduzione* 13-14). In merito al disgusto riservato da coloro che leggono, o «che giudicano senza leggere» (i «non lettori»), agli innovatori, Manzoni riserva uno spazio anche in un frammento relativo alla seconda parte delle *Osservazioni sulla morale cattolica*: «A misura che uno s'interna nello studio di una materia qualunque, scuopre rapporti nuovi, e che non avrebbe potuto conoscere prima di avere esaminate a fondo le varie parti che sembravano prima affatto disgiunte. Perché la varietà di questi rapporti sia apprezzata, è necessario nel pubblico leggente almeno la pazienza indispensabile per sentire, ed intendere. Ora v'hanno dei tempi in cui i lettori, e quelli che giudicano senza leggere, hanno una disposizione a schernire tutto ciò che ha l'aria di nuovo» (*Morale cattolica* II: 567).

Pour vous indiquer brièvement mon idée principale sur les romans historiques, et vous mettre ainsi sur la voie de la rectifier, je vous dirai que je les conçois comme une représentation d'un état donné de la société par le moyen de faits et de caractères si semblables à la réalité, qu'on puisse les croire une histoire véritable qu'on viendrait de découvrir. Lorsque des événemens et des personnages historiques y sont mêlés, je crois qu'il faut les représenter de la manière la plus strictement historique; ainsi par exemple Richard Coeur-de lion me paraît défectueux dans *Ivanhoe*. Pour les difficultés qu'oppose la langue italienne à traiter ces sujets, elles sont réelles et grandes, j'en conviens; mais je pense qu'elles dérivent d'un fait général, qui malheureusement s'applique à toute sorte de composition. Ce fait est (je regarde pour m'assurer que personne n'écoute) ce triste fait est, à mon avis, la pauvreté de la langue italienne.[...] Il manque complètement à ce pauvre écrivain ce sentiment pour ainsi dire de communion avec son lecteur, cette certitude de manier un instrument également connu de tous les deux. Qu'il se demande si la phrase qu'il vient d'écrire est italienne; comment pourra-t-il faire une réponse assurée à une question qui n'est pas précise? Car, que signifie italien dans ce sens? selon quelques-uns ce qui est consigné dans la Crusca, selon quelques autres ce qui est compris dans toute l'Italie, ou par les classes cultivées: la plus part n'applique à ce môt aucune idée déterminée.<sup>15</sup>

Citazione lunga e conosciuta dai più, su cui non è dunque il caso di soffermarsi troppo, e che si crede tuttavia necessario riportare per osservare da vicino alcuni aspetti fondamentali della presa di posizione dell'autore intorno alla teoria, e alla pratica, dei romanzi storici; e del suo romanzo in particolare. L'argomento è già stato affrontato in una precedente missiva, quella del 29 gennaio 1821; ma la risposta – oggi perduta<sup>16</sup> – dell'amico Fauriel induce Manzoni a nuove considerazioni. L'autore torna così a discutere dell'irrisolta tensione tra vero e invenzione: il romanzo è concepito come la rappresentazione di un determinato stato della società per mezzo di fatti e personaggi così simili alla realtà da poter essere creduti storia vera; ma la povertà della lingua italiana oppone un grave ostacolo a chi voglia trattare di questi argomenti. Da qui, le considerazioni manzoniane si spostano dall'interno del romanzo al suo esterno. Correlazione immediata al rammarico relativo all'insita indigenza dell'italiano, infatti, è la constatazione di una lacuna ancora più grave, vale a dire quella di una lingua ugualmente nota allo scrittore e al lettore: l'assenza del mezzo (il quale è anche un "sentimento") impedisce al primo di individuare una forma sicura da dare al prodotto letterario, e al secondo d'accedervi.

---

<sup>15</sup> *Carteggio Manzoni-Fauriel*: 309, §§ 14-22.

<sup>16</sup> Sui temi che verosimilmente doveva contenere la risposta di Fauriel, cfr. *ivi*: 318n.

In un momento cruciale della propria esperienza poetica, segnato dalla contrastata transizione dalla tragedia al romanzo, l'autore così accenna alle difficoltà incontrate nella sperimentazione della pratica narrativa, che si raccordano con il convinto proposito di adottare un genere istituzionalmente ibrido, fondato sullo scambio dialogico, il quale presuppone anzitutto un codice comunicativo condiviso. All'avvio del lavoro, dunque, sono già ben presenti – beninteso, in stato ancora embrionale – le complicazioni insite nel voler scrivere un'opera che sia accessibile ai più, e che i più possa introdurre nel concerto della scrittura (e della lettura). Da tale constatazione, e da quella di dover adottare una lingua certo non già disponibile e ancora non ben individuabile, verrà in un secondo momento un ulteriore proponimento, al primo strettamente relato: fornire con l'opera un modello per apprendere una lingua italiana ancora troppo poco diffusa, e sino ad allora rimasta al di fuori dei circuiti della letteratura. Un'opera profondamente democratica, come la definisce Vittorio Spinazzola, la cui democraticità nasce proprio dal «massimo dispiegamento di risorse espressive per attingere la capacità di comunicazione più ampia»<sup>17</sup>.

Volendo meglio contestualizzare l'evoluzione della coscienza critica dell'autore nei confronti dei destinatari del proprio lavoro, è necessario precisare che essa si situa al tramonto della tragedia e all'alba del romanzo, conoscendo in quest'ultimo i suoi maggiori sviluppi, non già perché prima non sia presente, nella percezione manzoniana, un sufficiente grado di consapevolezza sullo stato in cui verteva la lingua italiana. Si ricorda qui solo brevemente che il punto di partenza di questa riflessione affonda le sue radici almeno un quindicennio addietro, affrontando poi una lunga gestazione: sin dalla lettera al Fauriel del 9 febbraio 1806, l'autore lamenta l'impossibilità, per «gli Scrittori» (chiaramente italiani) «d'erudire [...] la moltitudine, di farla invaghire del bello e dell'utile, e di rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbero essere»; la causa è rintracciata nella «tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi morta»<sup>18</sup>.

Nel processo di ideazione e creazione delle opere precedenti al romanzo, inoltre, non è certo lontana, o peggio assente, l'immagine di un lettore a cui rivolgere l'opera. Per averne un saggio, è sufficiente leggere la *Prefazione* al *Carmagnola* (da cui si traggono i primi due estratti che seguono) o il primo abbozzo delle *Notizie storiche* dell'*Adelchi* (da cui si trae il terzo):

---

<sup>17</sup> SPINAZZOLA 1983: 47.

<sup>18</sup> *Carteggio Manzoni-Fauriel*: 4, §§ 15-16.

Pubblicando un'opera d'immaginazione che non si uniforma ai canoni di gusto ricevuti comunemente in Italia, e sanzionati dalla consuetudine dei più, io non credo però di dover annoiare il lettore con una lunga esposizione de' principi che ho seguiti in questo lavoro.<sup>19</sup>

Senza indagare se questi Cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita, io propongo soltanto che siano destinati alla lettura: e prego il lettore d'esaminare questo progetto indipendentemente dal saggio che qui se ne presenta: perchè il progetto mi sembra potere essere atto a dare all'arte più importanza e perfezionamento, somministrandole un mezzo più diretto, più certo e più determinato d'influenza morale.<sup>20</sup>

Senza pretendere di affermare espongo qui una mia congettura: che queste giustizie fossero luoghi nei quali la Chiesa Romana esercitasse il potere giudiziario che si sa essere un attributo di sovranità possessiva del medio evo, e che le circoscrizioni si chiamassero giustizie, come si direbbe ai nostri tempi, giudicature, *ressorts*. [...] Sottopongo queste congetture alla dotta curiosità ed alla irrequieta avidità di sapere dell'erudito lettore, il quale non avrà requie finchè non trovi il vero senso di queste giustizie.<sup>21</sup>

Come si vede, nelle parole di Manzoni v'è già la consapevolezza di un pubblico di riferimento, che è colto («erudito lettore»), e dotato di certi canoni di gusto ben consolidati e temprati sulle mode collettive di lettura («un'opera d'immaginazione che non si uniforma ai canoni di gusto ricevuti comunemente in Italia»); v'è il proposito di sottoporli, a fini valutativi, le proprie congetture storiografiche («Sottopongo queste congetture alla dotta curiosità ed alla irrequieta avidità di sapere dell'erudito lettore»), e persino l'intero progetto perseguito nella composizione dell'opera («prego il lettore d'esaminare questo progetto»); v'è, infine, un'indicazione di fruizione («questi Cori [...] propongo soltanto che siano destinati alla lettura»).

Piuttosto, l'approdo a una poetica che prevede una “comunione” con il lettore trova le sue ragioni nell'allineamento tra questioni soppesate sin dagli scritti giovanili e l'avvento di una proposta letteraria – e culturale – di tipologia nuova. La progettazione del romanzo, infatti, costringe l'autore al confronto con un pubblico diverso, ben più ampio di quello precedentemente raggiunto, e comprensivo di fasce di ricezione fino ad allora escluse dai codici della letteratura alta: il concetto manzoniano di lettore così com'è definito all'altezza del *Carmagnola* non può più considerarsi né conveniente né adeguato in questa nuova circostanza.

---

<sup>19</sup> *Poesie e tragedie*: 281.

<sup>20</sup> *Ivi*: 290.

<sup>21</sup> *Ivi*: 661.

Lì (nelle tragedie s'intende), non era in discussione il livello culturale dell'orizzonte ricevente: il lettore potenziale, in buona sostanza, coincideva con quello reale; e anche per questo motivo, sebbene nell'opera in versi la figura del destinatario costituisca una presenza che ha una sua importanza e concretezza, essa rimane per lo più delimitata entro i confini testuali della parola autoriale<sup>22</sup>. La conferma di tale preliminare impostazione, che nella struttura delle tragedie mostra i suoi più immediati effetti, ci proviene da Manzoni stesso, il quale, entrando nel merito delle critiche mossegli da Victor Chauvet contro il mancato rispetto delle unità aristoteliche di spazio e di tempo nel *Carmagnola*, si trova a profilare, seppur rapidamente, il ritratto di quello che considera il destinatario atteso delle tragedie:

Du reste, j'observerai et peut-être conviendrez-vous que l'habitude et l'esprit systématique peuvent facilement faire paraître vicieux ce qui ne l'est pas pour des hommes autrement disposés. Des spectateurs ou des lecteurs instruits, éclairés et se croyant impartiaux, peuvent trouver que les personnages d'une action tragique disparaissent trop vite et reviennent trop souvent, par la seule raison qu'ils sont accoutumés à voir, dans des tragédies qu'ils admirent avec justice, les mêmes personnages occuper la scène jusqu'à la fin. Il regardent ce qui les choque comme un vice réel, comme une opposition aux lois naturelles de leur intelligence; et ce ne sera néanmoins que l'opposition, à un type artificiel de tragédie qu'ils ont admis et auquel ils ramènent toute tragédie possible.<sup>23</sup>

Lettori (o spettatori) competenti e istruiti dunque, ma solo potenzialmente imparziali («Des spectateurs ou des lecteurs instruits, éclairés et se croyant impartiaux»), in quanto – e qui si insinua il biasimo di Manzoni, sin d'ora critico nei confronti delle logiche stanziali entro cui si muove l'intellettualità – eccessivamente avvezzi alle modalità classiche di rappresentazione di quell'opera tragica che proprio ad essi si rivolge. In ragione di tale consuetudine, i lettori (e spettatori) tragici giungono persino a considerare ciò che li sconvolge (vale a dire, gli elementi tesi a marcare un eventuale distacco con la tradizione) «comme un vice réel, comme une opposition aux lois naturelles de leur intelligence».

La definizione di un pubblico per il romanzo, invece, non è facilmente prevedibile né preconstituita, ma dev'essere al contrario designata *ex novo* secondo precise direttive. Manzoni deve tenere conto delle distinte tipologie di destinatari che un “genere anfibio”

---

<sup>22</sup> Si fa di nuovo riferimento alle sezioni prefatorie e/o introduttive, ove presenti; in proposito, cfr. anche FRARE 2006: 151.

<sup>23</sup> *Scritti letterari*: 89, §§ 51-52.

come il romanzo richiede, e con questi instaurare e siglare, per tramite del testo, un patto narrativo fiduciario altrettanto innovativo<sup>24</sup>.

Da tali tipologie di destinatari, il pubblico letterario storicamente consolidato non viene escluso, ma risulta al contrario coinvolto in un'operazione dinamica che mira a spingersi sino ai confini dei ceti borghesi, medio-borghesi, e oltre. Il concetto viene elaborato ed espresso nella versione a stampa – la prima, e l'unica, pubblicata direttamente dall'autore – della lettera *Sul romanticismo* al marchese Cesare D'Azeglio (1871):

Come il mezzo più naturale di render più facili e più estesi tali effetti della poesia, volevano che essa deva scegliere de' soggetti che, avendo quanto è necessario per interessare le persone più dotte, siano insieme di quelli per i quali un maggior numero di lettori abbia una disposizione di curiosità e d'interessamento, nata dalle memorie e dalle impressioni giornaliere della vita; e chiedevano, per conseguenza, che si desse finalmente il riposo a quegli altri soggetti, per i quali la classe sola de' letterati, e non tutta, aveva un'affezione venuta da abitudini scolastiche, e un'altra parte del pubblico, non letterata nè illetterata, una reverenza, non sentita, ma cecamente ricevuta.<sup>25</sup>

Naturalmente, la posizione manzoniana conosce una complessità ben più profonda e sfaccettata di quella che la conclusione affidata alle parole destinate al D'Azeglio lascia trasparire, fondata, così com'è, sull'importanza di interessare «un maggior numero di lettori» scegliendo soggetti che, nati «dalle memorie e dalle impressioni giornaliere della vita», possano interessare parimenti i dotti, destinatari usuali della letteratura, e quella parte della società «non letterata nè illetterata» fino a quel momento trascurata dalla produzione intellettuale.

Sullo sfondo, va mantenuto l'intimo legame di Manzoni con la teoria romantica europea e, più da vicino, con l'ambiente romantico milanese: la necessità di raggiungere la moltitudine reca l'impronta di questa convergenza, che coinvolge personalità quali Di Breme, Visconti, Grossi e Berchet. In simile contesto è primariamente da ricercare l'impegno politico e civile dell'intellettuale, volto a conquistare un pubblico numericamente più vasto e a tradurre, attraverso tale conquista, la necessità di una sua

---

<sup>24</sup> Sul patto narrativo nei romanzi dell'Ottocento, e nei *Promessi Sposi* in particolare, cfr. ROSA 2008: 128-159.

<sup>25</sup> *Sul romanticismo*: 44, § 96. Il riferimento al pubblico dei lettori è assente nelle versioni precedenti del testo, cioè l'abbozzo e l'autografo della lettera (quest'ultimo datato 22 settembre 1823), così come nelle copie che a partire dall'autografo iniziano a circolare semiclandestinemente a partire dal 1846.

riqualificazione, affinché possa partecipare a una medesima comunità, anche letteraria, nazionale<sup>26</sup>.

Nella poetica manzoniana, tuttavia, il concetto di pubblico di ascendenza romantica, spesso tracciato nei termini di un popolo astorico, grezzo, provvisto di naturale disposizione poetica ma collocato agli antipodi della “città dei dotti”<sup>27</sup>, conosce un decisivo approfondimento e una più precisa delineazione, che nel romanzo determinano la costituzione di un modello a più dimensioni: storica, culturale, linguistica. Quest’ultima, in particolare, si misura con la lucida consapevolezza che le stratificazioni del tessuto sociale si traducono in distinzioni culturali ed espressive, e richiedono di volta in volta codici di comunicazione diversi. Quella lingua condivisa con il lettore, seppur ancora da identificare, va pertanto ancorata alla tessitura polifonica retrostante l’intera narrazione, agendo all’interno di una riflessione ampia e profondamente moderna sulla funzione ideologica del linguaggio, e sulla necessità di smascherarne le ambiguità e le mistificazioni retoriche: in altre parole, il problema non è di stampo soltanto formale ma anzitutto ermeneutico, poiché sviluppato intorno a un’attenzione completamente nuova per il rapporto fra il linguaggio, la sua origine e insieme la sua destinazione. Di qui sorgerebbe in prima battuta l’attenzione per un registro «profanamente realistico»<sup>28</sup>, in vincolante coerenza con il pubblico eterogeneo da raggiungere, e aperto, nella pagina manzoniana, a una molteplicità di modulazioni che ne complicano di volta in volta il livello.

In Manzoni, inoltre, l’immersione nella romantica cultura della moltitudine, come delle ragioni e delle modalità attuate per captarla, si unisce al riferimento ad almeno due parametri – sintetizzati da Spinazzola – della sua esperienza di uomo, cattolico, studioso. In primo luogo, l’influenza esercitata «dalla rivoluzione letteraria adempiuta dal cristianesimo attraverso le scritture evangeliche»<sup>29</sup> – della quale il riferimento alla «*communio avec son lecteur*» sembra essere se non segnale cosciente, quantomeno

---

<sup>26</sup> Sul tema, cfr. almeno CADIOLI 2001: 97 e sgg. L’individuazione di una compagine di lettori da prevedere, conquistare e a cui indirizzare il testo ha in realtà origine anche prima della diffusione delle idee romantiche, simultaneamente alla fiorente affermazione settecentesca del mercato del romanzo; nondimeno, nelle opere del XVIII secolo, la previsione del lettore manifesta la propria presenza secondo configurazioni particolari, diverse fra loro e soprattutto da quelle romantiche, spesso eccentriche e riconducibili a un’ottica di sperimentazione che coinvolge gli apparati paratestuali e, al più, il lessico (cfr. MANGIONE 2012: 59-88 e 109-145).

<sup>27</sup> Spinazzola, da cui si trae anche l’espressione, definisce l’antinomia romantica fra l’inerzia passiva degli illetterati, a un estremo, e l’attività creativa dei letterati, all’estremo opposto, un «circuitto chiuso», che in conclusione «deprime, anziché favorirlo, quel rapporto organico con la totalità del reale, nelle sue determinazioni di attualità, senza cui l’invenzione letteraria si isterilisce in un accademismo più o meno nobilmente vano» (SPINAZZOLA 1983: 49): un circolo vizioso e asettico che Manzoni, anche ispirato dalle discussioni del circolo supraromantico di via Morone, vuole certamente evitare.

<sup>28</sup> Ivi: 47.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

sintomatico preludio. In secondo luogo, l'interesse per la «rivoluzione, analoga e opposta, condotta dagli scrittori romanzeschi in età comunale», in cui avviene «una riscoperta del parlare materno contro la “grammatica”, ma per ripulirlo secondo un intento di emulazione nobilitante, così da mostrarne l'attitudine a farsi strumento d'ogni più complesso rapporto interpersonale»<sup>30</sup>. L'interesse per una lingua viva e vera si sostanzia così su più piani, secondo le logiche della conversazione, negoziando con gli interlocutori – i nuovi interlocutori soprattutto – la possibilità di accompagnarne l'ascesa oltre la sfera della vita pratica cui erano stati relegati sino a quel momento.

Le implicazioni di questo prospetto possono essere ulteriormente inquadrare alla luce delle osservazioni di Maria de Las Nieves Muñiz Muñiz, che, sottoponendo a un puntiglioso esame i materiali che recano traccia della teoria estetica del Manzoni – in particolare, i *Materiali estetici* e le *Osservazioni sulla Morale Cattolica* – nota quanto la fiducia manzoniana in un destinatario più ampio e inclusivo per il romanzo sia in realtà ancor più complesso e sfumato. Al netto di una «visione ecumenica della letteratura come “scienza morale”» e dell'«importanza assegnata alla dialettica scrittore-lettore – concepita come un rapporto di influenze reciproche»<sup>31</sup>, tale fiducia sarebbe infatti destinata non tanto al pubblico dei lettori contemporanei, quanto piuttosto a quello dei lettori futuri; la traslazione manzoniana verso un nuovo orizzonte di ricezione subisce infatti, in certi passaggi, «gravi restrizioni di ordine teorico che finiscono col sovrapporre [...] all'idea del lettore “com'è” quella del lettore “come deve essere”, ed infine alla comunicazione letteraria in condizioni favorevoli, l'incomunicazione e l'isolamento dello scrittore»<sup>32</sup>.

La decisione di abbandonare l'empireo classicista per aprirne le porte al popolo non è scevra, come s'è visto, di complicazioni, al pari teoriche e pratiche, che in Manzoni si muovono senza soluzione di continuità, e semplificando molto, tra l'incognita linguistica, la necessità di individuare argomenti che siano degni d'interesse tanto per lo scrittore

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> MUÑIZ MUÑIZ 1990: 51.

<sup>32</sup> *Ibidem*. Con le dovute cautele, in certe riflessioni che Manzoni include nei *Materiali estetici* e nella *Morale Cattolica*, la studiosa coglie una visione che s'avvicina alle posizioni difese da Leopardi nello *Zibaldone* e nell'operetta *Il Parini ovvero della gloria*: una comune visione «del progresso storico come una fiumana in perpetuo ritardo sugli avanzamenti del sapere, osteggiati finché sono “contemporanei”, consacrati allorché sono inattuali e obsoleti, in una perpetua asincronia del messaggio e del pubblico, del singolo e della massa, del poter essere intellettuale e dell'essere sociale» (ivi: 53). Di seguito uno dei passaggi individuati da Muñiz Muñiz per convalidare la fase “pessimistica” del lettore secondo Manzoni, e che riguarda la fama postuma dello scrittore d'ingegno: «appena in fatto di scienze morali scorgono gli uomini [contemporanei] uno che li precorra di un gran tratto, e che gl'invita a seguirlo, si danno a toglier pietre da ogni parte e a lapidarlo. Quando poi quella generazione è morta in cammino, i posteri vanno oltre, trovano quelle pietre, le raccolgono divotamente, ne fanno un monumento al povero defunto, e cantano un inno di lode a questi, e d'imprecazioni ai loro antecessori, non omettendo però di gettar pietre a chiunque di loro ardisca di imitarlo e di precederli» (*Scritti letterari*: 18, §§ 3-4; citato in MUÑIZ MUÑIZ 1990: 52).

quanto per il pubblico atteso, e la constatata desuetudine di quest'ultimo (di alcune fasce in specie) alla letteratura. Risolvere tale tensione in una piena compartecipazione è un progetto ambizioso, assai difficile da conseguire in tempi brevi, ancor meno nell'immediato. Che l'autore guardi alla ricezione della propria opera nella prospettiva – altresì – di un lettore che ancora deve venire è dunque ipotesi ben più che ragionevole. Trova, anzi, ulteriore conferma in un'altra lettera del carteggio con Fauriel, quella del 29 maggio 1822:

Dans tous les romans que j'ai lus, il me semble de voir un travail pour établir des rapports intéressans et inattendus entre les différens personnages, pour les ramener sur la scène de compagnie, pour trouver des événemens qui influent à-la fois et en différente manière sur la destinée de tous, enfin une unité artificielle que l'on ne trouve pas dans la vie réelle. Je sais que cette unité fait plaisir au lecteur, mais je pense que c'est à cause d'une ancienne habitude; je sais qu'elle passe pour un mérite dans quelques ouvrages qui en ont un bien réel et du premier ordre, mais je suis d'avis qu'un jour ce sera un objet de critique: et qu'on citera cette manière de nouer les événemens, comme un exemple de l'empire que la coutume exerce sur les esprits les plus libres et les plus élevés, ou des sacrifices que l'on fait au gout établi.<sup>33</sup>

Manzoni non manca occasione per soffermarsi sulle resistenze generate dalle scelte artistico-letterarie che si oppongono alla tradizione, per lo più sgradite a chi abbia partecipato a determinarla, a chi abbia contribuito a rendere, cioè, l'attitudine alla scrittura un'ispirazione geniale o una vocazione (poiché spesso investita dai toni del profetico e del sacro), e le abitudini di lettura un canone stabilmente approvato e condiviso. Osservazioni simili erano già emerse nella *Lettre à Monsieur Chauvet*, risalente a un paio d'anni prima. Ma ora, con lucidità ancor maggiore, egli prevede che quelle stesse consolidate abitudini diverranno oggetto di dura critica a uno sguardo che si posiziona più lontano nel tempo; di conseguenza, non potrà più avere come unico obiettivo quello di rivestire passivamente il proprio ruolo risultando benaccetto a un lettore che, in modo altrettanto passivo, accoglierà con favore ciò che già riconosce. Piuttosto, l'autore dovrà adoperarsi per «modificare l'assetto della domanda stessa [del pubblico della letteratura], intervenendo sulle sue premesse costitutive» e individuando

---

<sup>33</sup> *Carteggio Manzoni-Fauriel*: 353, §§ 64-65.

la «giusta via frammezzo gli errori del secolo in cui vive»<sup>34</sup>. Con uno sguardo, in sintesi, rivolto al futuro.

Tali riflessioni, inoltre, si collocano in un momento, a cavaliere fra gli anni Dieci e gli anni Venti, in cui il romanzo o non ha ancora preso forma (è il caso, soprattutto, delle attestazioni saggistiche esaminate da Muñiz Muñiz) o è nella fase di prima incubazione (come nel caso dell'ultima lettera al Fauriel citata): un momento evidentemente contristato dalla delusione provata nella rilettura dei lavori precedentemente conclusi, dalle incombenze che il nuovo progetto esige, e dalla non facile inchiesta degli accorgimenti necessari a trovarvi rimedio. Nondimeno, se in concomitanza al problema del contenuto (la scelta dei soggetti da rappresentare, nell'alveo alternativo tra verità e invenzione) e a quello del mezzo (la lingua), una più chiara definizione del fine (quel rinnovato pubblico dei lettori con cui instaurare una "comunione", per richiamare ancora una volta la riuscita metafora manzoniana) si rende subito necessaria all'autore intento a concepire il romanzo, questo accade in risposta all'ambizione di edificare uno spazio letterario condiviso e sintonico ritenuto essenziale nei termini di un discorso letterario efficace, oltre che utile ed edificante.

Dopo anni di continui ritocchi, revisioni, ripensamenti, un simile spazio si concretizza nella forma assunta dal romanzo. Non deve perciò stupire che nei *Promessi Sposi* il lettore, non più relegato al paratesto di corredo o di accompagnamento all'opera com'era accaduto nelle tragedie (e in generale nella produzione letteraria antecedente la prosa narrativa), diventi «un vero e proprio personaggio, che l'autore chiama spesso in causa e con il quale dialoga ripetutamente»<sup>35</sup>, insinuandosi fin dentro l'architettura del testo e venendo invitato a collaborare attivamente agli ingranaggi del racconto, affinché sviluppi – se adeguatamente guidato – una nuova coscienza critica e letteraria.

Come accade, dunque, per tutte le opere di «maggior apertura prospettica, che derivano il loro impegno militante dalla volontà di interpretare e sollecitare un mutamento socioculturale dell'area fruitiva»<sup>36</sup>, il romanzo non soltanto fornisce a Manzoni

---

<sup>34</sup> SPINAZZOLA 1983: 46-47; ma cfr. anche Ezio Raimondi, secondo il quale i *Promessi Sposi* «non mettono in discussione soltanto il passato ma anche il futuro della letteratura e dei suoi miti»: «la denuncia del Manzoni che colpisce più tardi tutto il genere del romanzo storico» – prosegue Raimondi – «si inserisce rigorosamente nella logica di una carriera poetica, allo scrittore piaceva spesso di chiamarla "mestiere", nella quale l'alternativa fra poesia e storia, immaginazione e scienza, presente sin dagli anni dei colloqui appassionati col Fauriel, dopo lo slancio della sintesi romanzesca si risolve a favore della verità dei fatti» (RAIMONDI 1994: 413).

<sup>35</sup> FRARE 2006: 151-152.

<sup>36</sup> SPINAZZOLA 1983: 47.

l'occasione di rifondare un genere sino ad allora poco praticato e dunque problematico: contemporaneamente, gli fornisce l'occasione di rifondare anche il lettore<sup>37</sup>.

### *Il lettore secondo Manzoni*

Così tratteggiato il contesto di riferimento, si ritiene ora importante ripercorrere più da vicino i punti salienti della poetica manzoniana del lettore così come emerge dai suoi scritti, e dal romanzo innanzitutto.

L'impostazione, necessariamente sintetica, ha preso avvio dall'individuazione di tre nuclei ideologici essenziali – in parte già affrontati in precedenza – quali sono, nello specifico, la funzione morale ed educativa della letteratura; il rapporto tra gli effetti della rappresentazione del vero storico e dell'invenzione, relata per sua stessa natura alla dimensione del diletto; il problema di una lingua condivisa. Va da sé che tali nuclei, per quanto riconoscibili, hanno portate ben più ampie di quelle riportate in questa sede, e sono inoltre strettamente connessi fra loro.

Conclude la sezione una breve disamina delle definizioni che del lettore dei *Promessi Sposi* ha fornito, negli anni, la critica manzoniana (*spettatore, ascoltatore, complice e giudice*).

### Educare il lettore

V'è poi un'altra obiezione che non si può lasciare senza risposta, una obiezione che l'editore farebbe a se stesso quando fosse certo che non verrà in capo a nessuno. La pubblicazione di questa storia non è cosa affatto inutile, non è una occasione di far perdere qualche ora a pochi lettori? 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 ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in se 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, e l'editore avrà un dispiacere reale del tempo che ha fatto gittare agli altri, e del molto più che egli stesso vi ha speso.<sup>38</sup>

La *Prima Introduzione al Fermo e Lucia* si chiude con un interrogativo affatto semplice: la pubblicazione della storia è davvero utile o rappresenta soltanto un'occasione di diletto per i lettori? A dispetto del tentativo di ridimensionamento iniziale («una obiezione che

---

<sup>37</sup> Per l'espressione, cfr. *ibidem*, e FARIELLO 1993: 266.

<sup>38</sup> *FL Seconda Introduzione* 27-28.

l'editore farebbe a se stesso quando fosse certo che non verrà in capo a nessuno»), Manzoni formula di seguito una risposta lunga e articolata, centrata su un'idea di utilità fortemente eterodiretta. Fin dalle prime battute, il romanzo si carica infatti di un compito pedagogico-educativo: sarà davvero utile se il lettore, al termine della lettura, avrà acquisito maggiore consapevolezza della storia, dei mali che affliggono l'umanità e dei mezzi per contrastarli, e se avrà maturato naturale avversione per il male e rispetto per ciò che è giusto e nobile; se dunque, edotto e istruito sia in riferimento ai contenuti che quanto a morale, avrà conseguito un progresso. In caso contrario, l'opera sarà stata "inutile", e l'autore-editore non potrà che dispiacersi per il tempo sottratto al pubblico, oltre che a sé stesso<sup>39</sup>.

L'interrogativo, come pure la risposta, cadono a lavoro ultimato – già nella *Seconda Introduzione* dunque<sup>40</sup> – ma il rifacimento, per ora limitato allo spazio introduttivo, non cancella le tracce della riflessione sul ruolo educativo della letteratura, sparse anche altrove nella prima redazione dell'opera. Un esempio è nel passaggio seguente, che prende avvio dal ritratto del cardinale Federigo Borromeo e che si prolunga ben oltre la citazione proposta:

Ma non si deve dissimulare che v'ha alcuni altri (pochissimi invero) i quali tengono invece che la lettura degli insigni scrittori francesi, che fiorirono appunto nel tempo in cui le lettere in Italia erano più stolide e più vuote, cominciò a risvegliare alcuni italiani, a dar loro idea d'una letteratura nutrita di ricerche importanti, di ragionamenti serj, di discussioni sincere, d'invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano, e di reale, diretta a far passare nell'ingegno dei lettori una persuasione ragionata di chi scriveva, a condurre i molti ad un punto più elevato di scienza, di sentimento a cui erano giunti alcuni con una meditazione particolare. Scorgono costoro che questi italiani cominciarono ad imparare dalla lettura di quei libri, e furono dal confronto nauseati degli scritti, dei giudizj, degli intenti, dei metodi, delle riputazioni, di tutta insomma la letteratura italiana di quel tempo; e cominciarono a porre essi nei loro scritti una cura più esatta a cercare un vero importante, e lo fecero con una mente più disciplinata, più addestrata a questa ricerca, e diffusero a poco a poco nei cervelli dei loro concittadini il buon senso che avevano attinto. Questa tengono essi che

---

<sup>39</sup> Sul passaggio anche Antonio Illiano, che osserva: «Il romanzo è quindi il genere più adatto a coltivare ed educare i sentimenti di un pubblico nazionale (e potenzialmente internazionale) al quale il romanziere rivolge un appello storico che, riecheggiando il programma del gruppo romantico, riconosce esplicitamente il diritto dei lettori a giudicare il valore dell'opera e quindi ad inserirsi nei processi di produzione e diffusione» (ILLIANO 1993: X).

<sup>40</sup> Giovanna Rosa precisa che non si dovrebbe parlare di "caduta" dell'interrogativo, quanto piuttosto di un suo "riassorbimento": la «consapevolezza lucida dell'utilità dell'opera» sarebbe infatti, al termine della scrittura del *Fermo*, «così radicata nella coscienza artistica manzoniana che nessuna dichiarazione esplicita è più necessaria» (ROSA 2004: 94).

fosse non la sola cagione, ma la principale, la prossima della rivoluzione generale e osservabile nel gusto letterario, degli italiani.<sup>41</sup>

Lo spunto per la «fatale digressione»<sup>42</sup> viene qui all'autore dal confronto con la letteratura francese, cruccio e conforto per quella italiana anche nel momento della “rivoluzione nelle lettere” del secolo decimottavo: l'esempio degli «insigni scrittori francesi» del Settecento, evocati con tono elogiativo in quanto promotori del risveglio di «alcuni italiani», chiarisce i tratti che dovrebbero appartenere al prodotto ideale dell'impresa manzoniana (una letteratura che, non esaurendosi nel compiacimento formale, sia «nutrita di ricerche importanti, di ragionamenti serj, di discussioni sincere, d'invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano, e di reale»). Come puntualizza Giovanna Rosa, dunque, i «criteri informativi della nuova produzione romanzesca» derivano dalla «condanna di una letteratura indegna perché servilmente futile» e dal «superamento di una concezione puramente consolatoria della pratica letteraria»<sup>43</sup>; ma sono i continui rimandi al pubblico dei lettori a confermare più chiaramente l'ampio disegno che guida il lavoro dello scrittore, e l'idea stessa del romanzo: scrivere un'opera letteraria che contribuisca alla trasformazione culturale di una società – quella italiana, appunto – educando il lettore in quanto (con)cittadino e sottoponendogli una lettura in grado di «condurre i molti ad un punto più elevato di scienza, di sentimento».

Tale principio di efficacia operativa, in cui la dimensione artistica si intreccia a quella educativa, è certamente debitore dei valori del proselitismo cristiano, ma anche dello spirito di divulgazione praticistica di ascendenza illuministica. Anche per questo motivo, non è prerogativa esclusiva del romanzo: nel romanzo, tuttavia, si profila in modo differente rispetto alla produzione precedente. Il terreno di confronto più immediato si apre, ancora una volta, con la tragedia.

Già negli appunti archiviati entro i *Materiali estetici*, l'autore riflette in più occasioni sul fine ultimo della rappresentazione tragica e, pur dichiarando di non voler prendere posizione di fronte alla nota disputa intorno al binomio *docēre/flectēre*, individua un assunto considerato come non negoziabile («nel quale tutti convengono»):

Ma si dovrebbe prima esaminare se tutti questi mezzi ed altri ch'io taccio sieno mezzi di commozione, ed istruzione morale. Dico d'istruzione morale, e senza appoggiarmi a questo esempio, io credo che questo genere considerato in teoria, sia per questa parte molto

---

<sup>41</sup> FL II, XI 40-42.

<sup>42</sup> FL II, XI 50.

<sup>43</sup> ROSA 2004: 95.

superiore all'altro, e questa parte è importantissima. – Senza avanzare la nota questione se il fine della poesia sia di commovere o di istruire, io partirò da un principio nel quale tutti convengono, che il diletto e la commozione devono essere subordinati allo scopo morale, o almeno non contraddirgli.<sup>44</sup>

Che i mezzi della rappresentazione tragica, pur capaci di suscitare diletto e commozione, siano da subordinare a finalità morali è concetto ripreso e convalidato anche poco oltre, quando Manzoni si preoccupa di confutare il “falso principio” secondo cui i precetti, genericamente intesi, non contribuirebbero al miglioramento dell'arte poetica. Tuttavia, se questo è vero quanto ai precetti formali (che riguardano la struttura del discorso), i precetti morali («che insegnano quali sentimenti si debbano eccitare dalla poesia e che gli eccitano insegnandoli») producono invece «un effetto grandissimo»:

Alcune belle opere moderne sulla poesia sono cagione che più non si ripeta così frequentemente quel falso principio: che i precetti non influiscono sul miglioramento di quest'arte. Sì i precetti materiali che non riguardano che l'ordine esteriore e la forma; ma i precetti morali che insegnano quali sentimenti si debbano eccitare dalla poesia e che gli eccitano insegnandoli, quegli producono un effetto grandissimo.<sup>45</sup>

Negli anni a venire, la riflessione si ritrova all'interno della *Lettre à Monsieur Chauvet*, dove, nel perseguire la difesa del *Carmagnola*, Manzoni muove un'articolata argomentazione in favore della poesia come strumento di conoscenza. Dopo aver denunciato i limiti imposti da una poetica che sacrifica la verità storica alla rigida astrazione imposta dalla forma, infatti, l'autore ribadisce che la poesia non deve falsificare la storia ma completarla, restituendone «la partie perdue»<sup>46</sup> per rendere sensibile l'invisibile, e rivelare al lettore-spettatore il «secret de l'âme humaine»<sup>47</sup>, «en vivifiant, en développant l'idéal de justice et de bonté que chacune porte en elle»<sup>48</sup>. La lezione tragica, dunque, non si limita a impartire precetti morali (dai quali trae essa stessa giovamento): si fonda, piuttosto, su una sollecitazione comune, che interpella una

---

<sup>44</sup> *Scritti letterari*: 9, §§ 28-29.

<sup>45</sup> *Ivi*: 16, §§ 1-2.

<sup>46</sup> *Ivi*: 126, § 179.

<sup>47</sup> *Ivi*: 122, §167.

<sup>48</sup> *Ivi*: 160, § 298. Un esempio, fra gli altri, è fornito dalla rappresentazione del crimine premeditato. Manzoni distingue tra una modalità che si limita a mostrare l'atto violento e una modalità che esplora la gestazione interiore, lunga e travagliata, che lo precede. Soltanto la seconda, fondata sul dissidio etico, sulla forza delle illusioni e sulla resistenza esercitata dal senso del dovere e dall'innocenza, è in grado – afferma l'autore – di rendere davvero la materia tragica «profond, instructive et dramatique» (*ivi*: 94, § 68; ma si veda anche il passaggio precedente, per cui cfr. *ibidem*, § 67).

disposizione etica preesistente; ed è uguale per tutti i lettori-spettatori, perché si radica in un ideale umano – che la poesia non inventa ma ridesta – condiviso con e dall'intero pubblico atteso.

Si è già osservato, tuttavia, come quest'ultimo non coincida con quello cui potenzialmente si rivolge il romanzo. Nella temperie storico-letteraria di primo Ottocento e nel quadro della teoria romantica milanese ed europea, la tensione verso un pubblico più ampio si traduce nell'aspirazione a oltrepassare i confini dell'intellettualismo umanistico per colloquiare con un nuovo pubblico emergente, connotato in senso tipicamente borghese; in Manzoni, inoltre, la volontà di allargare l'orizzonte di ricezione del romanzo si apre persino a un'interlocuzione più incerta, costituita da lettori ancora poco sensibili al fascino delle istituzioni poetiche ma disposti ad accostarvisi, facendo esperienza del discorso narrativo. Se la “nuova letteratura” deve produrre effetti riconoscibili nella società, formare, orientare, contribuire al progresso del lettore, allora dev'essere capace di educare anche i nuovi lettori, e «di colmare davvero quel vuoto che da secoli separa la frivola classe colta dalle “gente meccaniche e di piccol affare”»<sup>49</sup>. Ne consegue una tensione piuttosto evidente, che la tragedia, per la natura del suo pubblico consolidato e dei suoi codici, non solleva con pari sollecitudine: da un lato, l'esigenza di scrivere un romanzo nutrito di idee, in grado di incidere positivamente sulla società civile; dall'altro, la necessità di rivolgersi a un pubblico esteso e plurale, composto da lettori diversi per estrazione, formazione e capacità di lettura<sup>50</sup>.

Posta l'inderogabilità dell'istanza pedagogica, senza una valida soluzione lo scrittore si troverebbe esposto a un duplice rischio. Il primo, individuato da Manzoni piuttosto precocemente, sarebbe quello di limitarsi a «perfezionare di più l'intelletto di quei pochi che lo leggono e l'intendono; fra i quali non v'è alcuno di quelli ch'egli s'è proposto di correggere»<sup>51</sup>: in altre parole, formare ulteriormente il pubblico noto – lo stesso dell'opera

---

<sup>49</sup> ROSA 2004: 95.

<sup>50</sup> La lucidità di sguardo con cui Manzoni osserva questo secondo problema trova riscontro anche nel noto passo della missiva, datata febbraio 1821, a Victor Cousin, nella quale l'autore commenta l'opera di Gian Domenico Romagnosi riproponendo punto a punto la metafora del giurista: quest'ultimo s'auspicava infatti che i lettori rilevassero non soltanto il “nero” (gli «oggetti espressi») del proprio scritto, ma anche il “bianco”, cioè i «rapporti non espressi che nascono dal confronto degli oggetti esposti», cogliendone «il risultato che ne emerge a pro degli individui e delle società». Manzoni dimostra invece d'aver una visione ben più realistica e stratificata: «J'attends Visconti qui doit me porter une lettre pour ajouter à celle-ci, et un petit ouvrage de M.r Romagnosi sur le droit naturel. Vous verrez que le bon homme se flatte, qu'on lira le *blanc* de son livre. Décevant espoir! Je ne sais pas si la dixième partie de la population sait lire; je sais fort bien que de ceux qui ont ce talent à peine la centième partie la met à profit; parmi les lecteurs, ceux qui entendent le *noir* ne sont pas le grand nombre, et encore parmi ceux-ci ceux qui entendent le *noir* de M.r Romagnosi sont un faible minorité: vous voyez ce qu'il y a à espérer pour son *blanc*» (*Lettere* II: 229-230, n. 145; per il riferimento metaforico originario, tratto dalla *Conclusion* dell'*Assunto primo della scienza del diritto naturale*, cfr. ivi: 821).

<sup>51</sup> *Carteggio Manzoni-Fauriel*: 4, § 19. La riflessione, di fondamento primariamente linguistico, è di parecchio antecedente il romanzo ed è contenuta nella già citata missiva del 9 febbraio 1806 a Claude

tragica – senza riuscire ad ampliare il raggio d’azione del discorso letterario. Il secondo rischio, speculare al primo, consisterebbe nell’aprirsi al pubblico nuovo, polemizzando con le aspettative delle menti già predisposte alla pratica intellettuale sino a scoraggiarne il coinvolgimento. In ciascuno dei due casi il risultato sarebbe un’esclusione, e il “vuoto” di separazione tra classi sociali non ne uscirebbe colmato.

Consequente è per Manzoni la necessità di modulare il testo su più livelli, secondo un calibrato riconoscimento delle reali disponibilità dei diversi interlocutori. Indagando approfonditamente questo aspetto, tra i «più moderni della prosa manzoniana», Daniela Brogi, in effetti, mostra come i *Promessi Sposi* rechino tracce di almeno una duplice strategia di lettura, che si sostanzia di riflesso in una duplice strategia di scrittura: quella riservata al pubblico “grosso” (vale a dire la nuova “moltitudine”, costituita dai lettori non avvezzi alla letteratura), e quella indirizzata al pubblico “fino” (cioè il lettore erudito tradizionalmente inteso)<sup>52</sup>. Il pubblico “grosso” deve essere guidato all’acquisizione delle nozioni storiche di base, alla comprensione dei contenuti e all’apprendimento dei valori morali essenziali: a esso quindi si rivolgono, per esempio, le strutture di appello mutate dal discorso orale, i riferimenti all’ambito evangelico, l’impiego dei proverbi e i continui rimandi alla cultura dei bisogni materiali. Il pubblico “fino”, che l’autore s’immagina avere già una solida base di competenze storiche e morali, dev’essere sollecitato a cogliere le implicazioni più profonde del testo, le allusioni intertestuali, le sottigliezze retoriche e linguistiche. A questo scopo, Manzoni ricorre a espedienti quali le cripto-citazioni e l’ironia (allusoria e antifrastica), i codici colti o specialistici, i paragoni illustri: dispositivi che presuppongono un certo grado di competenza per essere individuati e correttamente decifrati da chi legge<sup>53</sup>.

---

Fauriel. Il giovane Manzoni vi contrappone l’efficacia delle opere di Molière sul «pubblico di Parigi» all’esito più limitato della poesia italiana, esemplificata da Parini (cui si riferisce anche la citazione riportata a testo): modello di scrittore nobilissimo, che tuttavia, dovendo «assolutamente disperare di un effetto immediato» (come tutti gli scrittori italiani), non era riuscito con «i più bei versi del *Giorno*» a «correggere nell’universale i nostri costumi» (*ibidem*).

<sup>52</sup> Cfr. BROGI 2005: 208; i due aggettivi, *grosso* e *fino*, sono tratti da una definizione di Carlo Emilio Gadda.

<sup>53</sup> Per una più dettagliata analisi della strategia “bifronte” messa a punto da Manzoni, cfr. *ivi*: 211-222; sulle rifrazioni nascoste e sulla logica di costruzione intertestuale del romanzo, pensate espressamente per sollecitare la dotazione culturale di cui il lettore abituale è già in possesso, cfr. anche RAIMONDI 1990. Insieme agli aspetti più minuti e microstrutturali, partecipano alla medesima finalità di coinvolgimento ad ampio raggio del lettore le coordinate generali stesse entro cui si muove l’opera, individuate, prima di Brogi e con modalità di analisi differenti – ma giungendo a conclusioni simili, da Vittorio Spinazzola. Tra gli espedienti utili a entrare in contatto con un «pubblico di ampiezza massima», il critico annovera la “dimensione letteraria” del romanzo, e in particolare «l’adozione di un modulo espressivo molto socializzato, ad alto quoziente di comunicatività dimessamente colloquiale»; la scelta della «prosa narrativa, con un forte connotato di intrattenimento piacevole»; la decisione di optare «non per la novella ma per il romanzo, con la sua somma di accorgimenti volti ad assicurare una vasta ramificazione dell’intreccio», in cui «entrano in gioco i fattori della spettacolarizzazione letteraria» (SPINAZZOLA 1983: 309-310). A riequilibrare l’assetto nella direzione del pubblico già consolidato concorre invece, sempre

L'analisi di Brogi si concentra prevalentemente sull'edizione definitiva del romanzo, esito compiuto di un lungo processo di elaborazione e affinamento; i riferimenti al *Fermo e Lucia*, tuttavia, consentono di dimostrare come anche questa consapevolezza, pedagogica e insieme sociale, stilistica e linguistica, informi fin dall'inizio la costruzione del testo<sup>54</sup>. Si consideri la scena seguente, in cui il Dottor Duplica (il futuro Dottor Azzecagarbugli) fraintende l'identità di Fermo, scambiandolo per un bravo e ammiccando simpaticamente all'assenza del tradizionale ciuffo come a un segno di furberia del giovane, attuato per impedire il proprio riconoscimento quale membro della malfamata categoria:

Il dottore alzò gli occhi intanto, squadro' Fermo, e gli disse: Ah! ah! figliuolo, vi siete fatto radere il ciuffo = avete avuto prudenza = ma volendo venire da me non faceva bisogno = si vede che non mi conoscete = non sapete quello ch'io sia in caso di fare = vi avrei cavato anche di questo. Per aver la ragione di questa uscita del dottore, bisogna che l'ignaro apprenda e il dotto si ricordi che a quei tempi coloro che facevano il mestiere di bravi, e che vivevano di soprusi fatti spontaneamente o per mandato, usavano molti ingegni per travisarsi, e non esser riconosciuti, e togliere così una prova materiale del delitto.<sup>55</sup>

L'episodio del fraintendimento diventa occasione per chiamare in causa due distinte categorie di lettori, l'"ignaro" e il "dotto", alle prese con il medesimo snodo narrativo. L'"ignaro", riconducibile a quello che Brogi definisce pubblico "grosso", deve apprendere *ex novo* un elemento di contesto per poter cogliere il senso della scena e il gioco dell'equivoco, vale a dire l'abitudine dei bravi a radersi il ciuffo per non essere identificati come tali. Viceversa il "dotto", emblematico rappresentante del pubblico "fino", è invitato a scavare nella propria memoria per reperirvi un riferimento storico-culturale a lui già noto. Pur nella diversità delle sollecitazioni, la precisazione è però

---

secondo Spinazzola, la "dimensione culturale" dei *Promessi Sposi*: «la decisione di ambientare il romanzo in un passato remoto ma non lontanissimo», da cui «l'analisi puntuale di tutti gli aspetti degenerativi del regime tardofeudale»; la volontà «di assumere a protagonisti due popolani qualsiasi, e per lo più del contado», che «poteva essere apprezzata solo da un pubblico di notevole spregiudicatezza e maturità intellettuale»; la «psicologizzazione di tipo analitico, volta a restituire tutta la complessità tumultuosa e contraddittoria degli stati d'animo», riportati a «parametri oggettivi», in una sorta di «illuminismo psicologico» (ivi: 311-313). Nella terza dimensione, cioè quella "ideologica", realizzata sul piano religioso, Spinazzola riconosce infine lo «sforzo supremo» messo in atto da Manzoni «per catturare e per suscitare una totalità di ascolto», e promuovere l'«unificazione tra fasce alte e fasce basse del suo pubblico: l'unità culturale e culturale del popolo cristiano è premessa determinante perché la pacifica battaglia missionaria abbia assieme carattere di élite e di massa, investa sia i ceti dirigenti sia gli strati sociali di base» (ivi: 314-315).

<sup>54</sup> Nell'analisi di Brogi il *Fermo e Lucia* non è assente, ma non rappresenta il fulcro della riflessione: i passi richiamati nel presente paragrafo non sono, infatti, oggetto di commento.

<sup>55</sup> *FL* I, III 31.

istruttiva per entrambi i lettori, come emerge nell'immediato prosieguo del passo. Alla ricostruzione dell'uso del ciuffo quale elemento distintivo dei bravi, infatti, segue una ulteriore parentesi sugli sforzi che, tramite gride cinquecentesche, erano stati intentati per sopprimere l'usanza, sull'origine delle sanzioni comminate a chi «lasciasse capelli più lunghi dell'ordinario», e sulla triste inefficacia di tutti quei provvedimenti; la parentesi si chiude con un rapido rimando ai lasciti metaforici che il dialetto milanese aveva ereditato dalla parola *ciuffo*. Accorgendosi di essersi parecchio dilungato, il narratore avanza quindi una delle rituali richieste di indulgenza al lettore, tornato in conclusione uno solo: «Prego il lettore di perdonarmi questa digressione e come necessaria, e in grazia della erudizione che gli ho data, e ripiglio il dialogo»<sup>56</sup>.

L'attenzione alla gestione differenziata dei destinatari emerge anche in altri luoghi del *Fermo*, dove lettori diversi per competenza vengono chiamati in causa separatamente. Talora, il narratore si rivolge soltanto al lettore colto («il lettore che lo sà»), avvertendolo dell'approssimarsi di digressioni più lunghe e teoriche e autorizzandolo a saltarle, non senza una punta di dileggio sull'eccesso di dottrina:

Avendo posto in fronte a questo scritto il titolo di storia, e fatto creder così al lettore ch'egli troverebbe una serie continua di fatti, mi trovo in obbligo di avvertirlo qui, che la narrazione sarà sospesa alquanto da una discussione sopra principj; discussione la quale occuperà probabilmente un buon terzo di questo capitolo. Il lettore che lo sà potrà saltare alcune pagine per riprendere il filo della storia: e per me lo consiglio di far così: giacchè le parole che mi sento sulla punta della penna sono tali da annojarlo o anche da fargli venir la muffa al naso.<sup>57</sup>

Altrove, invece, il narratore dà avvio a un'interloquazione che non ammette presupposti condivisi: il destinatario è un lettore ingenuo, inesperto a tal punto da risultare infantile («un lettore di otto anni», «mio giovane lettore»). A questo lettore, connotato – talora iperbolicamente – in senso anagrafico, occorre fornire spiegazioni semplici e pazienti, come si fa con un discente in età evolutiva:

Bisogna sapere che il guardiano era contento in fondo del cuore che il Padre Cristoforo avesse commesso un mancamento. Un lettore di otto anni potrebbe qui domandare, perchè

---

<sup>56</sup> *FL* I, III 35.

<sup>57</sup> *FL* II, I 1.

faceva il volto serio, se era contento; e gli si risponderebbe, che appunto era contento perchè il Padre Cristoforo gli aveva dato il diritto di fargli il volto serio.<sup>58</sup>

– Bisognerà pensare senza ritardo, soggiunse egli, a scegliere per Geltrude una madrina degna della nostra casa. La madrina, mio giovane lettore, era una dama incaricata di condurre la sposina ai divertimenti, alle conversazioni, di presentarla, e di vegliare sovr'essa.<sup>59</sup>

I passaggi menzionati condividono tutti il medesimo destino dell'interrogativo finale della *Prima Introduzione*, e risultano ugualmente espunti, o meglio inglobati, nella Quarantana, dove la gestione differenziata dei lettori è resa – l'analisi di Brogi ne dà puntualmente conto – dispositivo narrativo, strutturale e dunque meno visibile. Allo scopo di fornire un ulteriore esempio, si riporta nuovamente l'episodio del fraintendimento dell'Azzeccagarbugli così come appare nell'ultima edizione del romanzo. Tra le modifiche più evidenti v'è quella della formula differenziale, «bisogna che l'ignaro apprenda e il dotto si ricordi», sostituita dal più sottile e generico «bisogna sapere, o rammentarsi»:

Il dottore, vedendo il nuovo cliente più attento che atterrito, si maravigliava. – Che sia matricolato costui –, pensava tra sé. « Ah! ah! » gli disse poi: « vi siete però fatto tagliare il ciuffo. Avete avuto prudenza: però, volendo mettervi nelle mie mani, non faceva bisogno. Il caso è serio; ma voi non sapete quel che mi basti l'animo di fare, in un'occasione.» Per intender quest'uscita del dottore, bisogna sapere, o rammentarsi che, a quel tempo, i bravi di mestiere, e i facinorosi d'ogni genere, usavan portare un lungo ciuffo, che si tiravan poi sul volto, come una visiera, all'atto d'affrontar qualcheduno, ne' casi in cui stimasser necessario di travisarsi, e l'impresa fosse di quelle, che richiedevano nello stesso tempo forza e prudenza.<sup>60</sup>

Per quel che riguarda l'idea di una letteratura in grado di educare il lettore, dunque, la Quarantana costituisce la configurazione finale (seppur non l'ultima) di un percorso che a ben vedere prende avvio molto tempo addietro: alla determinazione teorica dell'istanza pedagogica, maturata in termini prettamente morali nel contesto della riflessione tragica,

---

<sup>58</sup> *FL* I VII 30.

<sup>59</sup> *FL* II IV 7.

<sup>60</sup> Q III 27. Non compare più, inoltre, alcuna richiesta di indulgenza, e insieme viene omessa la nota giustificatoria sull'opportunità istruttiva offerta al lettore: dopo la chiosa linguistica sulla parola *ciuffo*, che invece resta, il dialogo fra i due personaggi riprende con una battuta di Renzo, rimasta pressoché invariata dalla prima redazione: «In verità, da povero figliuolo, [...] io non ho mai portato ciuffo in vita mia».

segue infatti una sua netta riformulazione alle porte del romanzo; a mutare non è il fine, bensì il modo con cui esso si realizza, e dal quale deriva l'impianto preliminare, fortemente dichiarativo, situato e plurivoco, del *Fermo e Lucia*. La ricomposizione organicamente sorvegliata dell'ultima edizione a stampa, più matura e discreta, assorbe in realtà le risoluzioni compositive precedentemente definite, orientate a intercettare e istruire tutte le diverse tipologie di lettore che la nuova letteratura prevede. È proprio in questa nuova misura, che rinuncia ai toni puramente didascalici e abbraccia la complessità dell'esperienza umana, che l'intento pedagogico si compie pienamente nel segno di un cristianesimo autentico: non come predicazione, ma come proposta militante, capace di parlare a ognuno là dove si trova.

### Il vero e il verosimile di fronte al lettore

L'intento del vostro lavoro era di mettermi davanti agli occhi, in una forma nova e speciale, una storia più ricca, più varia, più compita di quella che si trova nell'opere a cui si dà questo nome più comunemente, e come per antonomasia. La storia che aspettiamo da voi non è un racconto cronologico di soli fatti politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento straordinario d'altro genere; ma una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, naturalmente più circoscritto di quello in cui si distendono ordinariamente i lavori di storia, nel senso più usuale del vocabolo.

[...] Conoscere è credere; e per poter credere, quando ciò che mi viene rappresentato so che non è tutto ugualmente vero, bisogna appunto ch'io possa distinguere. E che? volete farmi conoscere delle realtà, e non mi date il mezzo di riconoscerle per realtà? Perché mai avete voluto che queste realtà avessero una parte estesa e principale nel vostro componimento? perchè quel titolo di storico, attaccatoci per distintivo, e insieme per allettamento? Perché sapevate benissimo che, nel conoscere ciò che è stato davvero, e come è stato davvero, c'è un interesse tanto vivo e potente, come speciale.

[...] Se si trattasse d'un romanzo noioso, pieno di fatti ordinari possibili in qualunque tempo, e perciò non notabili in veruno, avrei chiuso il libro senza curarmi d'altro. Ma appunto perchè il fatto, il personaggio, la circostanza, il modo, le conseguenze che mi rappresentate, attirano e trattengono fortemente la mia attenzione, nasce in me tanto più vivo, più inquieto e, aggiungo, più ragionevole il desiderio di sapere se devo vederci una manifestazione reale dell'umanità, della natura, della Provvidenza, o solamente un possibile felicemente trovato da voi. Quando uno che abbia la riputazione di piantar carote, vi racconti una novità interessante, dite di saperla? rimanete appagato? Ora voi (quando

scrivete un romanzo, s'intende) siete simile a lui, cioè uno che racconta ugualmente il vero e il falso; e se non mi fate distinguere l'uno dall'altro, mi lasciate come mi lascia lui.<sup>61</sup>

Nel discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), Manzoni finge di dar voce a un critico lettore per articolare in forma drammatizzata una riflessione di fondo sul rapporto tra verità e invenzione all'interno del genere. La scelta di una forma dialogica simulata è significativa, e rimanda all'«impegno contratto col pubblico in tutt'altri tempi»<sup>62</sup> con cui, insieme al desiderio di «evitare una lite tra due librai», Manzoni giustifica, in una lettera a Tommaso Grossi del 1850, l'impegno duramente profuso nella redazione del discorso. Se è vero, come suggerisce Silvia De Laude, che simili giustificazioni non convincono, e sembrano piuttosto il frutto del «pudore reticente» con cui l'autore allontana da sé «un'operetta che tocca nel vivo il cuore delle sue ossessioni»<sup>63</sup>, lo è altrettanto il fatto che la dimensione ricettiva resta, nel corso evolutivo della propria poetica del vero, un nodo con cui egli ha da confrontarsi inevitabilmente: d'altra parte, alla base del discorso vi è anche l'intento di replicare alle osservazioni critiche mosse all'opera manzoniana – in particolare alle modalità con cui vi si intrecciano storia e invenzione – da un lettore reale, e autorevole, come Goethe.

La prima critica rivolta al “paziente”, cioè all'autore, dal supposto interlocutore riguarda proprio l'ambiguità di vero e verosimile entro il romanzo storico, e si fonda su un'esigenza conoscitiva profonda: il lettore desidera sapere se ciò che lo ha colpito nel racconto debba essere considerato come reale o solo come possibile, ossia come un effetto retoricamente riuscito dell'immaginazione dell'autore. La denuncia di una confusione dei piani non è fine a sé stessa, ma richiama l'autore alla responsabilità più ampia di garantire, insieme al diletto, l'istruzione; d'altronde – osserva con sottile ironia l'io finzionale che finge di dare voce al lettore – se viene meno l'istruzione, viene meno anche il piacere, perché il lettore non si sente appagato se resta nell'incertezza: «Istruzione e diletto erano i vostri due intenti; ma sono appunto così legati, che, quando non arrivate l'uno, vi sfugge anche l'altro; e il vostro lettore non si sente diletto, appunto perchè non si trova istruito»<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> *Del romanzo storico*: 3, §§ 4-9.

<sup>62</sup> *Lettere* II: 505, n. 913. Fuor di metafora, Manzoni si riferisce con ogni probabilità a un manifesto diffuso nel 1845, in cui il discorso *Del romanzo storico* era stato annunciato allo scopo di attirare prenotazioni (cfr. ivi: 936).

<sup>63</sup> DE LAUDE 2000: 97-98.

<sup>64</sup> *Del romanzo storico*: 3, § 10. In questa riflessione, che congiunge la funzione morale e quella estetica della letteratura, si condensa quello che Alfredo Stussi ha recentemente definito il «doppio imperativo» manzoniano, ovvero l'esigenza simultanea di rappresentare il vero storico e di trasmettere un contenuto etico in una forma che risulti insieme piacevole e accessibile al lettore (cfr. STUSSI 2020).

Risolvere l'annosa questione con una distinzione netta fra le due dimensioni – quella del vero e quella del verosimile – non è una soluzione praticabile senza ulteriori impedimenti; da essa, infatti, muove la critica dell'opposta compagine di lettori:

Ci sono però, come abbiamo detto da principio, degli altri, che vorrebbero tutt'altro. Si lamentano in vece che, in questo o in quel romanzo storico, in questa o in quella parte d'un romanzo storico, l'autore distingue espressamente il vero positivo dall'invenzione: la qual cosa, dicono, distrugge quell'unità che è la condizione Vitale di questo, come d'ogni altro lavoro dell'arte.<sup>65</sup>

L'*impasse* creatasi da queste posizioni, inconciliabili tra loro ma entrambe fondate, conduce Manzoni a una tesi radicale, vale a dire l'intrinseca contraddittorietà del romanzo storico<sup>66</sup>; una posizione che, tuttavia, rappresenta al tempo stesso uno sviluppo coerente di concezioni già presenti nei primi scritti e, insieme, una loro profonda revisione<sup>67</sup>.

Stabile resta, senza dubbio, la priorità del vero sull'invenzione, che nel *Romanzo storico* viene tuttavia dichiarata con più vigore. Com'è noto, essa nasce anni addietro, e si lega alla triste constatazione – già affidata alla lettera al Fauriel del 6 settembre 1809 –

---

<sup>65</sup> *Del romanzo storico*: 5, § 12.

<sup>66</sup> «Ricapitolando ora tutti questi pro e contro, ci pare di poter concludere che hanno ragione e gli uni nel volere che la realtà storica sia sempre rappresentata come tale, e gli altri, nel volere che un racconto produca assentimenti omogenei; ma che hanno torto e gli uni e gli altri nel volere e questo e quell'effetto dal romanzo storico, mentre il primo è incompatibile con la sua forma, che è la narrativa; il secondo coi suoi materiali, che sono eterogenei. Chiedono cose giuste, cose indispensabili; ma le chiedono a chi non le può dare. Ma se fosse così, ci si direbbe ora, sarebbe in ultimo il romanzo storico che avrebbe torto per ogni verso. Questa è appunto la nostra tesi. Volevamo dimostrare, e crediamo d'aver dimostrato, che è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempirne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia e una distinzione repugnante alla forma; un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio» (ivi: 43-45); sul tema, cfr. anche CADIOLI 2001: 207-213. L'esperienza dei *Promessi Sposi*, nonostante l'ottima accoglienza ricevuta, influisce certamente sulle posizioni dell'autore intorno a questo tema, sempre critico nei confronti del proprio operato e sempre più consapevole delle difficoltà insite nel voler coniugare vero e invenzione; in proposito, cfr. almeno le recenti indagini di ACERBONI 2012.

<sup>67</sup> Ad appoggiare questa posizione è anche Segre, che sottolinea come, pressappoco all'altezza della prima composizione del discorso *Del romanzo storico* (1828-1831), risalga anche una significativa lettera a Niccolò Tommaseo, datata 13 agosto 1833. In essa, Manzoni risponde all'amico, che gli aveva inviato il manoscritto di un suo dialogo a sfondo storico (*I Nobili e la Plebe*), dichiarando che la difficoltà di darne riscontro «cresce per me in infinito quando si tratti di componimenti misti (in qualunque proporzione e in qualunque forma) di storia e d'invenzione, dacché per tali componimenti io ho perduto la bussola affatto; non so di che regola servirmi per formarne un giudizio; anzi credo che la regola non ci sia né ci possa essere, e che l'assunto stesso del genere sia contraddittorio, sia il tentativo non riuscibile di dare una forma una a due materie necessariamente disformi». Poco più avanti, nella medesima lettera, Manzoni precisa: queste «opinioni che senton dello strano e dell'ardito» non «sono andate a cercarle per ficcarmele in testa», ma «ci son venute esse adagio adagio» (*Lettere* II: 13, n. 420). La negazione del romanzo storico, o meglio l'affermazione della sua intrinseca contraddittorietà, è, per Segre, parte di un *continuum*, «un'evoluzione necessaria di idee professate sin dall'inizio da Manzoni» (SEGRE 1993: 144-146).

che la maggior colpa dei versi di prima penna d'autore, improntati ai dettami classici, sia la «leur manque absolu d'interêt»<sup>68</sup>. A distanza di oltre un decennio, ancora in nome dell'interesse l'autore giustifica, nell'*Appendice Storica su la Colonna Infame* (1823-1824), le proprie ricerche:

Veniamo ora ad esporre le nostre ricerche su le vicende della opinione intorno a quel fatto delle unzioni e dei supplizj. Ma prima, per tenere la parola di prolissità che abbiám data, discorreremo alquanto dei motivi che ci hanno determinati a queste ricerche. Si dice comunemente, come cosa certa, che i falsi giudizi d'un secolo sono sempre riformati dalla imparziale, ed infallibile posterità. [...] Le passioni s'introducono sempre nei giudizi che l'uomo porta d'un oggetto, d'un interesse presente; e lo fanno traviare. Gli è vero, pur troppo. Ma le passioni non hanno forse una azione anche sugli oggetti lontani? e quegli oggetti non possono forse aver sempre un interesse vivo e potente, se non altro per la relazione, per la somiglianza con le cose presenti? E non è questo interesse che muove principalmente i posteri ad esaminare le passate? Che cercano quelle più di tutto?<sup>69</sup>

Ed è proprio perché la storia rinvenuta nel manoscritto secentesco è giudicata «interessante» che l'autore decide di recuperarla, sottraendola a «quella ingiusta dimenticanza» nella quale era rimasta sino ad allora:

La storia però ci parve interessante; e non avremmo saputo risolverci a lasciarla in quella ingiusta dimenticanza in cui è giaciuta finora. Abbiamo perciò stimato pregio dell'opera rifarla interamente, non pigliando dall'autore che i nudi fatti.<sup>70</sup>

Il valore della storia, infatti, non risiede solo nella sua verità documentaria, ma nella sua capacità di suscitare attenzione, partecipazione, riconoscimento, finanche soddisfazione estetica. Ciò che merita di essere raccontato è ciò che ancora può toccare l'esperienza del lettore.

Affinché quest'ultimo sviluppi interesse per il vero storico, tuttavia, occorre sradicare una lunga tradizione letteraria che aveva teso a sovrapporre l'interesse che l'arte poetica

---

<sup>68</sup> *Carteggio Manzoni-Fauriel*: 123, § 9.

<sup>69</sup> *Storia della Colonna Infame*: 276, §§ 241-244.

<sup>70</sup> *FL Seconda Introduzione* 15. Come osserva Giovanna Rosa, tuttavia, «al di là delle molteplici dichiarazioni programmatiche che accompagnano sia la riflessione sulla tragedia sia l'elaborazione del romanzo, è nella pratica della scrittura che Manzoni ricorre alla strategia dell'interesse per comporre diegeticamente storia e invenzione, e aprire, nel contempo, il dialogo con il pubblico elettivo» (ROSA 2004: 88): sin dalla prima redazione dei *Promessi Sposi*, i richiami alla coppia oppositiva noia/interesse sono, infatti, numerosi e rivelano la consapevolezza dell'autore che entro tale binomio si gioca l'equilibrio tra lo sforzo, insieme documentaristico e creativo, richiesto dalla scrittura, e l'equa ricompensa che spetta a chi affronta la fatica della lettura.

era in grado di suscitare al puro trastullo, allo svago passivo, e persino all'errore, inteso come traviamiento morale:

E spero che tra voi pochissimi lettori, che mi siate rimasti fedeli, non vi sarà chi opponga al mio giusto lamento quella intollerabile e tanto ripetuta sentenza: Che i poeti non la guardano tanto nel sottile; che essi hanno il privilegio di approfittare di tutte le credenze, di tutte le tradizioni che servono all'arte loro, senza esaminare s'esse sieno vere o false. Il privilegio! Il privilegio d'ingannare, di confermare gli uomini nell'errore. Che? [...] E quando il male già consumato su la terra, e irrevocabile, può almeno diventare ai posteri una lezione che apra loro l'intelletto, e gli storni dall'imitarlo, il poeta, se quel male par bene ai posteri, se v'acconsentono tuttavia, il poeta farà in modo che non sia una lezione, gli manterrà in quell'assenso, cioè nella disposizione in cui erano gli uomini da cui il male è stato commesso. E ciò per dilettere? E il poeta non vedrà che se nell'errore v'è un diletto qualunque, ve n'è uno più alto, più profondo, nella verità contraria, e che la facoltà del poeta è di sentirlo con vivezza, e di comunicarlo con potenza? E quand'anche non fosse così, quando egli non potesse servirsi del diletto che per corrompere, non dovrebb'egli piuttosto rinunciare ad un'arte allora colpevole e obbrobriosa? [...] E non istate a dire, per amor del cielo, che i poeti non producono quei tristi effetti, perchè le parole loro non si prendono sul sodo, non si cerca in esse una norma di pensare, ma un mero diletto. Non lo dite, per riguardo ai poeti [...].<sup>71</sup>

Solo quando il diletto è fondato sul vero, genera un interesse positivo e può davvero conciliarsi con l'istruzione, partecipando alla funzione civile della letteratura. Muñiz Muñiz dimostra ampiamente come, intorno a questo tema, si riconosca piuttosto lucidamente una delle maggiori revisioni dell'impianto teorico-poetico del "realismo" manzoniano.

Sino al termine dell'esperienza tragica, posto il saldo (ma teoricamente problematico) nesso tra bello e vero, il poeta si trova di fronte al paradossale dovere di usare la finzione per rappresentare la verità: i fenomeni di realtà (i «nudi fatti») la mascherano e la rendono inattuabile, sicché una mimesi letterale del vero empirico risulterebbe non solo inutile, ma addirittura fuorviante. L'arte poetica, infatti, ha la funzione di dare al vero una forza persuasiva, in grado di distogliere il lettore dal falso diletto in una sorta di «sublimazione del non piacere», inteso «come rinuncia morale alla fruizione primaria»<sup>72</sup>. Si legge,

---

<sup>71</sup> *Storia della Colonna Infame*: 290-291, §§ 307-310.

<sup>72</sup> MUÑIZ MUÑIZ 1990: 60.

dunque, fra gli appunti contenuti nella *Traccia del Discorso sulla Moralità delle Opere Drammatiche*:

Opinione ricantata e falsa: che il poeta per interessare deve muovere le passioni. Se fosse così sarebbe da proscriversi la poesia. Finché mi rappresentate gli uomini anelanti ad uno scopo finito io sento con essi per la disposiz.<sup>e</sup> sopraddetta, ottenuto che l'hanno, benché io non rifletta alla vanità di esso, pure vi perdo ogni interesse, per pensare ad altro; poiché noi viviamo nell'avvenire, cioè nella speranza. E questo è giusto e vero: ma ci sono speranze veraci e speranze fallaci. Ora il poeta non deve trattenerci in queste, ma condurci alle altre. Altrimenti il poeta è immorale, quindi superficiale. [...] Certo v'è una simpatia [nel far sentire il lettore come il personaggio], ma deve il poeta secondare questa inclinazione nostra? No certamente, e se il diletto è il fine della poesia, io m'immagino che dall'aver vinto questo impeto [...] ne debba nascere un vivo, soave, ed alto piacere, e questo deve il poeta trasfondere allo spettatore. Questi può avere piaceri viziosi e piaceri virtuosi: i secondi sono i più poetici.<sup>73</sup>

Da qui deriva la necessità di elaborare una teoria alternativa dell'imitazione artistica, fondata sull'obliquità e sulla mediazione concettuale, compiutamente espressa nei *Materiali estetici*:

Le arti imitative non sono venute da altro che dall'aver gli uomini riflettuto e sentito che si poteva produrre una impressione simile al concetto nato in noi dalle cose reali senza riprodurle. La imitazione non consiste adunque nel crear cose eguali al fatto, ma di molto somiglianti al fatto, che sieno il più che si può eguali al concetto.<sup>74</sup>

Il criterio dell'eguaglianza al concetto si affianca così a quello dell'aderenza al dato empirico, e assegna all'invenzione letteraria il compito di rendere intelligibile ciò che nella realtà resta opaco, a patto che mantenga un vincolo con la realtà stessa. Nella *Lettre à Monsieur Chauvet*, infatti, contestando la concessione – ammessa da alcuni critici – secondo cui il poeta potrebbe alterare liberamente i fatti quando le circostanze storiche non siano ben note, Manzoni ribadisce piuttosto che c'è «un fil qui lui [au poète] est donné pour arriver au vrai [...]». Il tient quelque chose de réel», e che «l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir»<sup>75</sup>. Per converso,

---

<sup>73</sup> *Scritti letterari*: 57-59, §§ 6-12; il passo è parzialmente citato in MUÑIZ MUÑIZ 1990: 60.

<sup>74</sup> Ivi: 39, §§ 50-51; il passo è parzialmente citato in MUÑIZ MUÑIZ 1990: 62. D'altra parte le concettualizzazioni, come nota anche Cesare Segre, «sono affini nello scrittore, che vi giunge partendo da fatti storici, e nel pubblico, che le deduce dalla rappresentazione» (SEGRE 1993: 174-175).

<sup>75</sup> *Scritti letterari*: 125-126, § 178-179.

la verisimiglianza è considerata il «mezzo unico» per arrivare alla verità «sommamente perfezionatrice»; e la verità storica è un «tipo della verisimiglianza»<sup>76</sup>.

L'ironia prende parte a questo progetto come strumento retorico indispensabile per smascherare la vanità dei sentimenti più poeticamente espressi, producendo un effetto di straniamento con il quale il lettore è portato a riflettere in modo critico su quanto l'autore gli presenta. Il concetto è ancora una volta articolato nei *Materiali estetici*: «Poetica è quindi assai la rappresentazione delle rimembranze meste del passato che ci sembra essere stato più felice per noi, e delle speranze dell'avvenire; ma deve il poeta far sentire la vanità di questi sentimenti»<sup>77</sup>.

All'altezza del *Romanzo storico*, però, tale impostazione iniziale – già portatrice di alcune fragilità teoriche – subisce un'inversione: «laddove prima si pretendeva di istruire attraverso il diletto (nonché di rappresentare la verità obliquamente), ora l'autore si proporrà di dilettere direttamente attraverso il vero stesso, anzi attraverso quello che potremmo chiamare il *pathos* della verità»<sup>78</sup>. A livello della ricezione, l'autore è chiamato a sciogliere un nodo cruciale, vale a dire la tensione tra lo straniamento del lettore e il suo totale «assentimento». Per far sì che questo avvenga, diventa necessario superare, già al livello della produzione, il discrimine tra verità e finzione, e convenire che il loro intreccio, anziché celare il conflitto tra vero morale e vero storico, deve renderlo esplicito al lettore,

riconoscendo come contraddittoria la doppia pretesa di ottenerne un assentimento, per così dire, inconsapevole, e di trasmettergli la verità, nella misura in cui, mentre la tensione critica richiesta al destinatario ne annulla il diletto, la mistione di finzione e verità mette in discussione la validità del contenuto trasmesso.<sup>79</sup>

Ne deriva uno slittamento decisivo: non più la rappresentazione statica di una verità acquisita, ma il racconto del difficile processo necessario a raggiungerla; non il risultato,

---

<sup>76</sup> Ivi: 61.

<sup>77</sup> Ivi: 49, § 7; il passo è citato e commentato in MUÑIZ MUÑIZ 1990: 62.

<sup>78</sup> MUÑIZ MUÑIZ 1990: 63.

<sup>79</sup> *Ibidem*. A meno che non si legga con intento prettamente polemico, Manzoni individua infatti nell'esperienza di lettura una naturale disposizione all'assenso. Il lettore è disposto ad accettare sia il «vero positivo» che il «verosimile», ma non li assimila allo stesso modo: l'assenso prestato al primo è di tipo razionale; quello prestato al secondo è di tipo emotivo. Si tratta di due diverse modalità cognitive di fruizione del testo; entrambe sono legittime purché il lettore riconosca con chiarezza se ciò che legge appartiene al vero oppure al verosimile: «Assentire, assentir rapidamente, facilmente, pienamente, è il desiderio d'ogni lettore, meno chi legga per criticare. E si assente con piacere tanto al puro verosimile, quanto al vero positivo; ma l'avete detto voi, con assentimenti diversi, anzi opposti; e, aggiungo io, con una condizione uguale in tutt'e due i casi; cioè che la mente riconosca nell'oggetto che contempla o l'una o l'altra essenza, per poter prestare o l'uno o l'altro assentimento» (*Del romanzo storico*: 13, § 39).

ma il metodo e la disposizione umana che lo rendono possibile. In quest'ottica, l'autore mira a condividere con il lettore il processo – quasi filologico – di accertamento del vero, prospettando l'idea di un destinatario come di una figura con cui possa trattare «come tratta con sé»:

Che se, in vece di trattar col lettore come tratta con sé, di presentare agli altri intelletti, intatta e schietta, l'immagine che, in ricompensa delle sue ricerche e delle sue meditazioni, è apparsa al suo; la ripone, per spezzarla di nascosto, e fare, co' rottami di essa e con una materia di tutt'altra natura, qualcosa di più e di meglio; se, per renderla più animata, vuoi farla vivere di due vite diverse; se prende per mezzo ciò che era il fine; allora la ragione delle cose, la quale non sa nulla di questi progetti, ed è avvezza bensì a mantenere, e con gran puntualità, i suoi impegni, ma non quelli degli altri, non solo non permette che da un tale impasto resulti una rappresentazione più compita d'uno stato reale dell'umanità, ma nemmeno quella meno particolarizzata, che poteva risultare dal ritratto sincero delle cose reali.<sup>80</sup>

I *Promessi Sposi* partecipano in vivo di questa revisione strutturale. Il romanzo si trova, infatti, «in limine tra le due poetiche manzoniane: quella della giustapposizione (o dello scontro) e quella della fusione degli orizzonti»; più precisamente, come evidenzia anche Riccardi, esso trae dalla polarizzazione tra scrittore e lettore «il potenziamento della funzione di rischiaramento, di analisi ideologica dell'autore stesso che deve costantemente rivelare al lettore non solo la sua posizione teorica ma anche mettere in chiaro gli accorgimenti tecnici che utilizza attraverso la forma romanzo»<sup>81</sup>. Proprio per questo motivo, i *Promessi Sposi*

rappresentano un *carrefour* di tutte le possibilità aperte al Manzoni, il quale non solo vi crea il personaggio del lettore (“*lector in fabula*”) come destinatario da educare a una giusta lettura divezzandolo del “miele” del racconto (quel lettore così proclive alla noia, così ingenuamente intento [...] a seguire le vicende “*romanesque*” di Renzo e Lucia e invitato a pazientare un poco e a riflettere di più), ma anche quello dello scrittore, sdoppiato come lui in un autore cronachistico e in un critico alle prese con le reticenze del primo.<sup>82</sup>

Le modalità di gestione delle fonti storiche costituiscono uno degli snodi esemplificativi più immediati delle potenzialità contemplate nel romanzo e, insieme, della sua

---

<sup>80</sup> Ivi: 20, § 76.

<sup>81</sup> RICCIARDI 1987: 35-36.

<sup>82</sup> MUÑIZ MUÑIZ 1990: 67; ma cfr. anche SEGRE 1993: 137 e sgg.

transitorietà, come emerge con chiarezza se si osservano le dichiarazioni d'intenti introduttive alle tre redazioni.

Già nella *Prima Introduzione* al *Fermo e Lucia*, sono infatti ben individuabili le due figure citate da Muñiz Muñiz, vale a dire l'autore cronachistico-critico e il lettore. Il primo, motivando l'impossibilità di mostrare il manoscritto originario da cui ha tratto e completato con relativa semplicità la storia, nonostante le «mezze confidenze e le frequenti omissioni» del narratore seicentesco, decide di offrire al secondo una lista di letture utili a «giudicare» la veridicità della vicenda narrata e della sua ambientazione:

Non volendo adunque mostrare il manoscritto originale ha l'editore pensato un altro mezzo per convincere i lettori della realtà di questa storia. I dubbj su di essa non possono nascere da altro che dal non trovare verità nel costume, e nei caratteri del tempo rappresentato = poichè se si venisse a concedere che questa verità si trova, allora il dire che la storia è inventata potrebbe quasi quasi parere più che un biasimo una lode, dal che bisogna guardarsi ben bene. Ora per certificare i più increduli che i costumi sono veramente quelli del tempo, l'editore propone loro di fare ciò ch'egli stesso ha | fatto per giungere a questo convincimento. A dir vero molte cose gli parevano tanto strane, ch'egli non sapeva risolversi a crederle realmente avvenute, perlochè si pose a frugare molto nei libri e nelle memorie d'ogni genere che possono dare una idea del costume e della storia pubblica e privata del Milanese nella prima metà del secolo decimosettimo. Tutte le sue ricerche lo condussero a risultati talmente somiglianti a ciò che egli aveva veduto nel manoscritto che non gli rimase più dubbio della veracità della storia che vi si contiene. Per comodo <di chi> volesse rifare queste ricerche egli pone qui una scelta delle letture opportune a mettere chicchessia in caso di giudicare da se questo fatto.<sup>83</sup>

Il lettore è dunque invitato ad assumere un ruolo attivo di verifica, ma questo non comporta l'eliminazione del conflitto tra i due orizzonti (quello del narratore e quello del destinatario). Alla prevedibile obiezione secondo cui molti dei testi citati «sono difficili a ritrovarsi, e la più parte nojosi a leggersi, e scritti in uno stile tra il goffo e il lezioso, tra il barbaro e il pedantesco. Alcuni poi sono in latino e come pretendere che si leggano libri latini per convincersi se una storia è vera o supposta?»<sup>84</sup>, l'autore chiede al lettore di non fargli perdere altro tempo «in ciarle», e frattanto replica come tra i (pochi) lettori dell'opera ve ne siano certamente molti che non si sono mai interrogati su come si vivesse tra il 1628 e il 1630: a costoro, egli garantisce che troveranno all'interno del romanzo

---

<sup>83</sup> *FL Prima Introduzione* 19-21; la bibliografia annunciata avrebbe dovuto verosimilmente occupare il terzo della pagina dell'autografo manzoniano rimasto vuoto.

<sup>84</sup> *FL Prima Introduzione* 22.

tutte le informazioni necessarie. Alcuni lettori, è vero, giudicheranno inverosimili certi eventi; osserva però l'autore che questo non accadrà alle lettrici, più gentili dei loro corrispettivi maschili, le quali si limiteranno semplicemente a chiudere il libro qualora non dovessero trarne soddisfazione<sup>85</sup>.

Nella *Seconda Introduzione*, all'attenzione più marcata per la questione linguistica del romanzo si affianca un atteggiamento più cauto e diffidente da parte dell'autore cronachistico-critico nei confronti del manoscritto, il cui contenuto, a dispetto della sua «aria di sincerità», viene sottoposto a esame prima di essere accolto come attendibile:

Certuni di quei fatti e certi costumi dipinti in questa storia, ci parvero così nuovi, così strani, e peggio, che a malgrado dell'aria di sincerità del narratore, a malgrado anche di quel suo stile goffo che ispira una certa fiducia, per quella inclinazione che si ha a supporre che la bugia sia sempre adorna, | noi non abbiamo stimato che fosse da credergli in tutto senza esame. Ci siam dunque dati a frugare nelle memorie di quel tempo; ma un tale esame ha cangiato in convincimento il presentimento che avevamo della veracità dello storico = abbiamo trovato non solo costumi, e fatti molto congeneri ai narrati da lui; ma talvolta i fatti stessi, raccontati più succintamente o accennati.<sup>86</sup>

È solo attraverso questo confronto sistematico con la documentazione storica che il narratore si dichiara in grado di confermare la veridicità della sua fonte. Ma, a differenza di quanto avveniva nella *Prima Introduzione*, dove il lettore era lasciato da solo ad affrontare, a sua volta, la (faticosa) verifica delle fonti, qui l'autore assume direttamente il compito di mediare tra il manoscritto (di cui è ormai esclusa ogni possibilità di accesso diretto) e il lettore, colto ora nella sua universalità, senza ammiccanti distinzioni di genere. La legittimazione della narrazione passa dunque attraverso una progressiva convergenza tra la conoscenza acquisita dal narratore con sforzo storico-cronachistico e quella, ancora da acquisire, del lettore, affiancato dal primo nella valutazione dei contenuti ritenuti più controversi: «E non mancheremo di allegare queste testimonianze per acquistar fede a quei fatti, ai quali per la loro straordinarietà, il lettore sarebbe più inclinato a negarla»<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Un lettore che, profondamente annoiato dal «tanto parlare e discutere a proposito di una tragedia», interrompe la lettura è adombrato da Manzoni anche nel primo abbozzo delle *Notizie storiche* per l'*Adelchi*; quel lettore, tuttavia, non si limiterebbe a chiudere il libro, ma giungerebbe persino a gettarlo via (cfr. *Poesie e tragedie*: 671).

<sup>86</sup> *FL Seconda Introduzione* 16-17.

<sup>87</sup> *FL Seconda Introduzione* 17. Ricciardi sottolinea come anche la decisione, invariata dalla prima all'ultima redazione dell'*Introduzione*, di non mostrare la fonte primaria, ossia il manoscritto, subentri nella creazione progressiva di un rapporto fiduciario tra lo scrittore e il pubblico, poiché impone un confronto diretto tra invenzione letteraria e realtà. La *fabula* della narrazione si sovrappone alla materialità delle fonti

Nella Ventisettesima – e, con lievissime modifiche, nella Quarantesima – la dichiarazione viene ulteriormente rifinita. Al manoscritto non è più riconosciuta nemmeno quella parvenza di sincerità che nella *Seconda Introduzione* del *Fermo e Lucia* ne avallava provvisoriamente il contenuto; l'autore cronachistico-critico rinuncia a qualsiasi fiducia aprioristica e basa la propria adesione esclusivamente sul riscontro con la documentazione storica<sup>88</sup>. A romanzo concluso nella sua prima articolazione, il riferimento ai contenuti finalmente verificati del manoscritto si fa inoltre più preciso: non solo si trovano nelle fonti «cose consimili», ma anche «più forti», e persino personaggi dei quali si dubitava l'esistenza effettiva. È evidente il tentativo di ancorare la verifica non più a un'impressione generale di adeguatezza, ma a un confronto puntuale tra episodi, usi e figure storiche:

Taluni però di quei fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, ci erano sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, noi abbiamo voluto interrogare altri testimonii; e ci siam data la briga di frugare nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbii: ad ogni passo ci abbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiamo perfino ritrovati alcuni personaggi, dei quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se avessero realmente esistito. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per | procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla.<sup>89</sup>

La conclusione della dichiarazione rende infine più esplicita la logica di fondo dell'esibizione documentaria, già affiorata nella seconda stesura dell'*Introduzione*. Se in precedenza l'autore aveva annunciato l'intenzione di fornire riscontri documentari

---

storiche: da un lato le rappresenta, rispettandone la verità documentaria; dall'altro, realizza un'operazione di calcolata e sorvegliata sostituzione, che allude al difficile e precario rapporto tra sistema storico e invenzione, tra storia degli eventi e storie dei personaggi. Il problema centrale si muove, dunque, da «quello della verità fattuale, della verità materiale del documento probante» a «quello della “convinzione”, cioè della persuasione del lettore», che deve concedere fiducia anzitutto all'autore del rifacimento (cfr. RICCIARDI 1987: 28-29).

<sup>88</sup> Verso questa impostazione sembrano orientarsi già gli *Sposi promessi*, dove, all'esame che ha convinto il rifacitore della «veracità» del suo Anonimo, segue un atteggiamento quasi oppositivo nei confronti di quest'ultimo: «Ogni volta che dalle indicazioni tronche e misteriose dello storico | ci è venuto fatto di rilevare con certezza un personaggio o un paese, lo abbiamo arditamente nominato; tanto per render più compiuta la storia, quanto per un certo diletto di fare andar fallite le meschine e noiose cautele dell'anonimo, e per mostrare che uno storico filosofo non guarda in viso nessuno» (*Sp Introduzione* 12ter). Correggendo le reticenze della sua fonte, lo “storico filosofo” che «non guarda in viso nessuno» esprime già piena coscienza del proprio ruolo: poiché garante diretto della verità narrata, dev'essere libero – e rendere libero anche il lettore – da ogni ingerenza, esitazioni e oscurità dell'Anonimo comprese.

<sup>89</sup> V *Introduzione* 12.

laddove la narrazione apparisse meno credibile, a partire dalla Ventisettana la natura selettiva dell'intervento viene sottolineata con la formula «all'occorrenza», tematizzata fra due virgole: l'atto di mediazione si presenta come risposta calibrata a un possibile scarto tra il contenuto narrativo e l'orizzonte d'attesa del lettore. L'autore non gli sottrae autonomia di giudizio; lo riconosce anzi come interlocutore in grado di cogliere, insieme alla bellezza, anche la coerenza storica complessiva della narrazione. Chiarisce tuttavia il proprio ruolo di guida: evitando ogni eccesso di esposizione e modulandosi in base al grado di accettabilità del racconto, la sua attività storiografica si inserisce manifestamente solo nei punti critici, dove il divario tra i due orizzonti rischia di farsi più marcato.

### Il problema di una lingua per tutti

C'è una letteratura che ha per iscopo un genere speciale di componimenti, detti d'immaginazione; e dà o piuttosto cerca le regole per farli, e la ragione del giudicarli. Questa letteratura, non che io l'abbia posseduta mai, ma vo ogni giorno, parte dimenticando, parte discredendo quel poco che m'era paruto saperne. Nel che m'abbia io la ragione o il torto, la conseguenza, per ciò che fa al caso, è la medesima; che nessuno cioè è meno atto di me a farsi maestro d'una tale letteratura. Ce ne ha un'altra, che è l'arte di dire, cioè di pensare bene, di rinvenire col mezzo del linguaggio, ciò che è di più vero, di più efficace, di più aggradevole in ogni soggetto, che si prenda a considerare o a trattare. Ma questa letteratura non è una scienza che sia da sè, non ha una materia sua propria, s'apprende per via delle cose, col mezzo d'ogni studio utile e positivo, d'ogni buon esercizio dell'intelletto; s'apprende per la lettura delle opere dei grandi ingegni, e certo anche di quelle che più specialmente si chiamano opere di bella letteratura; ma non di quelle sole, nè di quelle principalmente, chè, oltre l'esservi poco vero da imparare, ci si può imparar troppo del falso [...].<sup>90</sup>

In una lettera a Marco Coen, che gli ha chiesto consiglio sulla propria vocazione letteraria, Manzoni sembra premettere la rottura della bigamia tra invenzione e vero che troverà compimento nel discorso *Del romanzo storico*, affermando di aver in parte dimenticato e in parte rinnegato le regole da applicare alla letteratura d'immaginazione, cui contrappone «l'arte del dire, cioè di pensare bene, di rinvenire col mezzo del linguaggio, ciò che è di più vero, di più efficace, di più aggradevole in ogni soggetto, che si prenda a considerare o a trattare». A questa altezza cronologica (la lettera è datata 2 giugno 1832), l'autore ha già pubblicato la Ventisettana ed è alle prese con l'elaborazione della soluzione sincronica fiorentina che vedrà la luce, qualche anno dopo, con l'edizione Quarantana: il riferimento

---

<sup>90</sup> *Lettere* I: 665, n. 395.

al linguaggio come al “mezzo” privilegiato per dare vita alla letteratura delle idee – in cui si elabora e discerne il vero, lo si rende efficace e finanche piacevole, che non detiene alcun modello di riferimento stabile e che s’apprende «per via delle cose, [...] d’ogni studio utile e positivo, d’ogni buon esercizio dell’intelletto» – sembra dunque riverberare l’eco dell’operazione di rifinitura linguistica del romanzo che lungamente occupa l’autore, e che, quest’ultimo inappagato, è ancora in corso al momento della scrittura dell’epistola. Forse proprio a causa dell’impossibilità di pervenire a una soluzione pienamente soddisfacente per la propria opera, poco oltre Manzoni ribadisce al giovane Coen l’invito a imparare «questa buona e pregevole ed utile, anzi a chi è nella sua condizione, quasi necessaria letteratura [...] di più in più dai libri, dagli uomini, dalle cose», dichiarandosi, con disincantata modestia, non in grado di «potergliela insegnare indirettamente, nè in parte, non possedendo per mia disgrazia, quel tanto d’una dottrina qualunque, ch’è necessario per farsene maestro»<sup>91</sup>.

La riflessione sul linguaggio come condizione necessaria per l’elaborazione di una letteratura impegnata, che si discosta da quella puramente immaginativa, non è che una fase di un percorso ben più ampio, legato alla percezione dell’assenza, e alla conseguente ricerca, di una lingua italiana comune. Questa consapevolezza, come già ricordato, si affaccia alla mente di Manzoni ben prima dell’avvio dei *Promessi Sposi* e si prolunga ben oltre la pubblicazione dell’edizione 1840-42, in seguito assumendo configurazioni sempre più autonome, e attirando tanto assiduamente l’attenzione dell’autore da diventare, in età avanzata, il centro prevalente del suo impegno intellettuale. Nel romanzo, la questione linguistica rappresenta però un cruccio particolare e improrogabile, che si lega certamente alla composizione dell’opera, ma anche, e soprattutto, alla sua ricezione: in un’Italia ancora frammentata ma fortemente protesa verso l’unificazione nazionale, la definizione di una lingua che sia al contempo ricca, accessibile e unitaria costituisce l’unica scelta possibile per chi, come Manzoni, ambisce a comporre un’opera in grado di raggiungere un pubblico il più ampio possibile. La riuscita stessa del progetto letterario è determinata, in definitiva, dal fattore linguistico, nella misura in cui il successo del romanzo dipende in larga parte dalla sua capacità di uscire dai circoli colti per entrare in una società ancora segnata da un’alfabetizzazione parziale e da profonde disuguaglianze culturali.

Al momento della prima stesura, tuttavia, la necessità di rinvenire una lingua per il romanzo, cui pur lucidamente Manzoni allude nella lettera al Fauriel del 3 novembre

---

<sup>91</sup> Ivi: 666.

1821, rimane sullo sfondo; per meglio dire, la questione viene deliberatamente elusa, forse perché – come suppone Michele Dell’Aquila nel suo studio del “groviglio non risolto della lingua” tra la *Prima* e la *Seconda Introduzione* del *Fermo e Lucia* – nella «provvisoria ed inebriante anarchia del primo getto», Manzoni intende «scrivere piuttosto che [...] ragionar sullo scrivere»<sup>92</sup>, credendo fra l’altro «di dover correggere assai meno di quanto in realtà fu poi costretto a fare»<sup>93</sup>. Nella *Prima Introduzione*, superata la finzione del manoscritto, l’autore si concentra piuttosto su temi come il rapporto tra Anonimo e trascrittore, i rischi dell’ammodernamento, la diffusa sfiducia verso il genere romanzesco rispetto all’epica e al romanzo cavalleresco in versi, le difficoltà documentarie e il rapporto col pubblico; lascia così emergere le linee di un programma romantico lombardo: storico, realistico, morale. Sul versante linguistico, la riflessione si manifesta solo in un accenno d’ironia anticruscante, rifrazione delle polemiche del *Conciliatore* e delle critiche di Di Breme contro il gusto barocco («il reo gusto del secolo») che ancora influenza l’Anonimo, nonostante «una certa fragranza (dico bene?) di lingua che ben fa vedere che di poco era spirato quell’aureo cinquecento, quel secolo nel quale tutto era puro, classico lindo, semplice, nel quale la buona lingua si respirava per così dire coll’aria, si attaccava da se agli scritti»<sup>94</sup>. Un accenno isolato, dunque, e privo di sistematicità teorica.

Tuttavia, proprio nella fase in cui l’autore sembra voler privilegiare l’urgenza espressiva rispetto alla riflessione teorica, la questione della lingua torna prepotentemente a imporsi. Come mostra chiaramente la *Seconda Introduzione*, è a fronte degli ostacoli incontrati nell’impostazione preliminare dell’opera che Manzoni inizia a tematizzare con maggiore consapevolezza il problema linguistico, rimarcando anzitutto l’attribuzione allo stile dell’Anonimo di una natura composita e stratificata, che sollecita un nuovo tipo di rapporto con il pubblico: a emergere, infatti, è per la prima volta l’idea di una reciprocità d’impegno tra autore (che deve farsi di necessità trascrittore) e lettore, fondata su una pazienza condivisa: «Era anzi alquanto al di sopra della | proporzione media = ma in verità se io avessi avuta la pazienza di trascrivere questa storia che ho tuttavia dinanzi agli occhi, voi non avreste quella di leggerla»<sup>95</sup>. La leggera ironia di questa affermazione cela una

---

<sup>92</sup> DELL’AQUILA 1985: 351; un dettagliato scandaglio della questione linguistica nella *Prima*, e soprattutto nella *Seconda Introduzione* al *Fermo*, è anche in BARBERI SQUAROTTI 1986: 139-146. Si vedano, infine, le più recenti note linguistico-filologiche a introduzione dell’edizione critica del *Fermo e Lucia* per il Centro Nazionale di Studi Manzoniiani di ISELLA 2006, in stretta correlazione con la sintesi preliminare agli *Sposi promessi* di RABONI 2012.

<sup>93</sup> DELL’AQUILA 1985: 356.

<sup>94</sup> *FL Prima Introduzione* 17.

<sup>95</sup> *FL Seconda Introduzione* 14. In seguito, la pazienza diverrà «fatica» (*V Introduzione* 8; *Q Introduzione* 8).

consapevolezza più profonda, vale a dire che la lingua del romanzo esige uno sforzo attivo non solo nella sua elaborazione, ma anche nella sua fruizione.

Questa consapevolezza si fa ancora più esplicita nel seguito, quando l'attenzione dell'autore si concentra sul risultato stilistico della rielaborazione. L'innesto del discorso – formalmente rivolto al «benigno lettore» sotto forma di un apparente avvertimento – assume in realtà i contorni di una *excusatio non petita*, incardinata in un percorso argomentativo complesso. Manzoni affronta dapprima il problema del municipalismo linguistico, confessando la presenza, nel proprio testo, di «vocaboli, modi proverbiali, frasi assolutamente Lombarde»; ne offre quindi una giustificazione che si fonda su un principio fondamentale: quello dell'intelligibilità. Facendo finalmente uscire l'idea dalla dimensione privata della corrispondenza con Fauriel di un paio di anni prima, l'autore dichiara infatti, anche qui, l'assenza di «frasi dello stesso valore» adoperate «per tutta Italia», subordinando ogni altra esigenza stilistica (inclusa l'aderenza al dialetto lombardo) alla necessità di essere compreso da «ogni lettore italiano»:

Quanto allo stile, d'una sola cosa crediamo dovere avvertire il benigno lettore. Egli vedrà che noi abbiamo conservat<e> non solo nei dialoghi, ma anche nel racconto vocaboli, modi proverbiali, frasi assolutamente Lombarde. Su di che, ecco la nostra scusa, la quale noi desideriamo che sia pigliata in conto di buona ragione. Le frasi di questo genere che si troveranno sparse in questi volumi, benchè usitate soltanto in questa parte d'Italia, si fanno intendere a prima giunta ad ogni lettore italiano. Se noi avessimo conosciute frasi dello stesso valore le quali fossero non solo intelligibili, | ma adoperate negli scritti e nei discorsi per tutta Italia, certamente le avremmo preferite, sacrificando di buona voglia l'imitazione d'una verità locale alla purezza della lingua; persuasi come siamo che quel primo vantaggio sia da trascurarsi, anzi non sia vantaggio quando non si possa conciliare col secondo.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> *FL Seconda Introduzione* 18-19. Il principio dell'intelligibilità, che percorre trasversalmente la sezione introduttiva, rimane centrale nella riflessione linguistica manzoniana fino alla fine, come dimostrano le parole affidate alla lettera, molto posteriore, del 30 marzo 1871 ad Alfonso Della Valle Casanova. Pur prendendo le distanze dalle origini del proprio lavoro – definito nella medesima lettera uno di quei «parti dell'ingegno nati deformati», e persino un «aborto» – Manzoni conferma la *ratio* delle scelte linguistiche adottate nel romanzo: «ciò non è dovuto a delle mie alzate d'ingegno, ma a' mezzi che somministra il vocabolario d'un popolo; cioè d'una società che, in fatto di lingua, ha soprattutto il fine d'intendersi tra di sè speditamente, senza sforzo, e con la maggior certezza possibile, sopra i più diversi argomenti che possano venire in taglio, secondo le condizioni dei tempi e i gradi della civiltà» (*Lettere* III: 388 e 391, n. 1535). In proposito, cfr. almeno DELL'AQUILA 1985: 357-358; quest'ultimo fa a sua volta eco delle notazioni di NENCIONI 1956: 55-56, che, osservando come si sia troppo insistito sui «due tempi della concezione manzoniana della lingua: eclettica nel primo, fiorentina nel secondo», evidenzia che la «parola» cercata da Manzoni è sempre quella che «non si accampa davanti al lettore, e si fa subito dimenticare; una parola senza nimbo, che serve l'idea o l'immagine e non fa aggio su essa; magari eloquente, ma né squisita né ornamentale né illusionistica».

La giustificazione non chiude la questione; il discorso anzi prosegue e si inasprisce, spostando l'attenzione dalla presenza di tratti lombardi a una critica ben più ampia: il risultato, per quanto intellegibile, manca di unità. È un «composto indigesto», basato su un modello analogico, di cui non si può dire altro se non che è una «cattiva lingua»; il che accade, naturalmente, perché quella del *Fermo*, più che una lingua vera e propria, è un'esperienza empirica di lingua, cui Manzoni si trova costretto in assenza di una lingua nazionale. Pur ringraziando il lettore – il quale, ora identificato come «cortese censore», ha almeno dato prova di aver letto, per intero o in gran parte, il libro – l'autore si schermisce dall'entrare nel merito della questione, perché troppo ampia («Ci bisognerebbe un libro»<sup>97</sup>). La portata teorica del problema viene dunque affermata con forza proprio nel momento in cui se ne sospende la trattazione:

Oh! dirà qui taluno, è questa una giustificazione o una burla? Come pensate voi a scusarvi di quella picciola libertà, quando una così grande e così strana ne avrete presa in ogni luogo? 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 vizii 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 pecchi questa lingua che adoperate, non si può dire se non che è cattiva lingua. Voi fate come chi dopo aver pesto un galantuomo a furia di sassate gli chiedesse poi scusa di avergli fatta qualche picciola macchia su l'abito. Ringrazio prima di tutto, molto cordialmente il cortese che mi fa questa censura; perchè dessa prova ch'egli ha letto o tutto o almeno in gran parte il mio scritto. E appresso, | lo prego di scusarmi se non gli posso rispondere. Non è già ch'io non abbia ragioni da addurre per mia discolpa, non è nemmeno perchè io mi vergogni di diffondermi in un sì frivolo argomento come sarebbe la mia propria giustificazione: giacchè lasciando da parte questa miserabile applicazione, la questione generale è per se vasta e importante. E questo appunto è il motivo per cui non posso rispondere al cortese censore; perchè le ragioni son troppe. Ci bisognerebbe un libro = e il cortese censore, sarà d'accordo con me che di libri uno per volta è sufficiente, quando non è troppo.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Se si accoglie l'intuizione di Dante Isella, l'estensione «a dismisura» del discorso fa forse già intravedere, come accadrà più tardi per la *Storia della Colonna Infame*, l'intenzione manzoniana di trasferire il tema in una trattazione autonoma (cfr. ISELLA 2006: XXXIV); sulle ipotesi relative al “Libro sulla lingua”, cfr. RABONI 2008: 203-206.

<sup>98</sup> *FL Seconda Introduzione* 20-23.

Ammettendo di «scrivere male» (ma a suo «dispetto»), e precisando di non appartenere alla schiera di coloro «che hanno per gloria lo scrivere male», l'autore si trova inoltre a esprimere la propria idea sullo «scrivere bene»:

A bene scrivere bisogna sapere scegliere quelle parole e quelle frasi, che per convenzione generale, di tutti gli scrittori, e di tutti i favellatori (moralmente parlando) hanno quel tale significato: parole e frasi che o nate nel popolo, o inventate dagli scrittori, o derivate da un'altra lingua, quando che sia, comunque, sono generalmente ricevute e usate. Parole e frasi che sono passate dal discorso negli scritti senza parervi basse, dagli scritti nel discorso senza parervi affettate, e sono generalmente e indifferentemente adoperate all'uno e all'altro uso. | Parole e frasi divenute per quest'uso generale ed esclusivo tanto famigliari ad ognuno, che ognuno (moralmente parlando) le riconosca appena udite; dimodochè se un parlatore o uno scrittore per caso adoperi qualcheduna che non sia di quelle, o travolga alcuna di quelle ad un senso diverso dal comune, ognuno se ne avvegga e ne resti offeso; e | per provare che quella parola sia barbara, o inopportuna non debba frugare un vocabolario, nè ricordarsi (memoria negativa che debb'esser molto difficile) che quella parola non è stata adoperata dai tali e dai tali scrittori, ma gli basti appellarsene alla memoria, all'uso, al sentimento degli altri ascoltatori, i quali, fossero mille, converranno tosto del sì o del nò. Parole e frasi tanto famigliari ad ognuno che il parlatore triviale e l'egregio cavino dallo stesso fondo, e dopo d'averli | uditi successivamente, un uomo colto senta fra di loro differenza d'idee di raziocinio, di forza, etc. ma non di lingua. Parole e frasi, per finirla, tanto note per uso, e immedesimate col loro significato, che quando uno scrittore ingegnoso, per mezzo di analogia, le fa servire ad un significato pellegrino, quel nuovo uso sia inteso senza oscurità e senza equivoco, ed ogni lettore vi senta in un punto e l'idea comune, e quel passaggio quella estensione etc. che ha in quell'uso particolare.<sup>99</sup>

Manzoni delinea, in questo passo, le caratteristiche che una lingua dovrebbe possedere per assolvere pienamente alla sua funzione comunicativa; si tratta tuttavia di un modello ideale, ancora lontano dall'essere realizzato nella realtà linguistica dell'Italia del tempo. Per «bene scrivere», infatti, sono necessarie due condizioni fondamentali: che lo scrittore conosca le parole e le frasi legittimate da un uso comune, e che tali parole e frasi esistano effettivamente, cioè siano adottate «per convenzione generale»<sup>100</sup>. È su questo secondo punto che l'autore sospende ogni pretesa normativa: non si spinge ad affermare che una simile lingua esista in Italia, né presume di saperla identificare, come precisa nella chiusura del passo con una preterizione tanto elegante quanto eloquente: «Se in Italia vi

---

<sup>99</sup> *FL Seconda Introduzione* 27-30.

<sup>100</sup> *FL Seconda Introduzione* 31.

sia una lingua che abbia questa condizione, è una quistione | su la quale non ardisco dire il mio parere»<sup>101</sup>. Il ragionamento si chiude così con un ritorno al dato concreto: in mancanza di una lingua nazionale condivisa, Manzoni adotta quella che conosce meglio, il milanese, che è una delle «molte lingue particolari a diverse parti d'Italia».

Lungi dall'anticipare la soluzione monolingustica dell'edizione definitiva, com'è stato talora ipotizzato in letture retrospettive del testo<sup>102</sup>, la *Seconda Introduzione* presenta dunque un fondamentale bilancio interlocutorio: in essa Manzoni abbozza, con il rifiuto della lingua letteraria alta, un primo scavo sul terreno dialettale, assumendo come oggetto d'indagine non solo il sistema-lingua, ma il rapporto tangibile tra l'autore e il proprio strumento espressivo, in una prospettiva che tiene insieme riflessione estetica e funzione civile del linguaggio. A orientare questa ricerca concorre, verosimilmente, quella struttura ancora embrionale che guida, sin d'ora, il progetto narrativo: semplificando molto, si potrebbe parlare di un asse verticale, concepito come arco comunicativo fra diversi livelli di pubblico, da quello più a quello meno istruito. Per inserirvisi, l'autore si volge verso il basso, cercando in un idioma prossimo all'oralità una possibile base comune. Ma questo asse deve a sua volta calibrarsi con esigenze che si dispongono lungo un'altra direttrice, quella orizzontale, corrispondente alla frammentazione linguistica del Paese, e che si iscrive nel più ampio quadro politico-culturale dell'Italia risorgimentale: la questione della lingua acquista così rilievo come condizione non sufficiente, ma assolutamente necessaria per una comunicazione – che non è solo letteraria – su scala nazionale. Anche il breve cenno alla lingua toscana, inserito nell'*Introduzione* in un secondo momento e non ulteriormente sviluppato, risponde alla logica di un'indagine in corso:

Ve n'ha un'altra in Italia, incomparabilmente più bella, più ricca di questa, e di tutte le altre, e più adattata e che ha materiali per esprimere idee più generali etc. ed è, come ognun sa la toscana. Se poi anche questa lingua, la quale, fino ad una certa epoca bastava ad esprimere le idee più elevate etc. era al livello delle cognizioni europee, lo sia ancora, se possa somministrare frasi proprie alle idee che si concepiscono ora, se abbia avuto libri sempre pari alle cognizioni, se abbia seguito il corso delle idee, è un'altra quistione su la quale non ardisco dire il mio parere.<sup>103</sup>

Pur riconoscendone la ricchezza e il ruolo centrale nella tradizione letteraria, Manzoni ne interroga la tenuta rispetto al mutato contesto storico e intellettuale. Resto intatto, e anzi

---

<sup>101</sup> *FL Seconda Introduzione* 32.

<sup>102</sup> Sulle contraddizioni relate all'adozione di questa prospettiva, cfr. RABONI 2012: XIII-XVI.

<sup>103</sup> *FL*, v. II, Appendice B: 20.

è ribadito con forza, il nodo strutturale della distanza tra lingua scritta e lingua parlata, individuato come principale ostacolo alla costruzione di un codice realmente comune.

Prova che quella del *Fermo e Lucia* sia, in ogni caso, una scelta provvisoria è l'auspicio che un giorno «tutti gli scrittori, e i parlatori convengano una volta dove sia questa lingua [nazionale], e come abbia a nominarsi»<sup>104</sup>; con ciò, la *Seconda Introduzione* sembra chiudere, piuttosto che aprire, l'esperienza del primo romanzo<sup>105</sup>, per concedere spazio a una riformulazione che troverà agio negli anni successivi. La prima battuta d'arresto, più che riguardare la prova narrativa in sé, investe la configurazione espressiva che essa ha tentato di adottare, e la sua conformità rispetto al progetto culturale di riferimento. Si conferma la costanza del rapporto tra espressione formale e progettualità relativa che attraversa tutta l'impresa manzoniana, fondata sull'idea che la letteratura non sia l'orizzonte assoluto, ma uno strumento soggetto a verifica, da misurare sulle base delle condizioni storiche, culturali, linguistiche in cui è calata.

In questo quadro, la diagnosi del guasto comunicativo assume contorni più definiti. L'impresa narrativa si trova stretta tra tensioni difficilmente componibili: da un lato, l'impegno civile, morale ed educativo che ne anima l'elaborazione; dall'altro, le esigenze formali, le regole convenzionali della scrittura e la mancanza di una lingua comune capace di sostenere una comunicazione autentica e condivisa. Queste forze contrastanti pongono Manzoni di fronte al rischio di una paralisi: che l'opera resti sospesa tra l'urgenza di parlare a tutti e l'impossibilità concreta di farlo. Il compromesso, come ben mette in luce Ricciardi, si sviluppa

ponendo al centro dell'attenzione e della ricerca, il problema della lingua, l'individuazione nella lingua nazionale dello strumento connessivo, unitario e di relazione che, nell'ipotesi della produzione del romanzo, può risolvere un'antitesi teoricamente rimasta aperta. Se dunque il romanzo è un'impresa che ha un obiettivo inedito, che guarda cioè a un pubblico potenziale e non ancora reale, la lingua sembra essere lo strumento che permette e condiziona quell'operazione di persuasione calcolata, di suggestione tutta controllata, che è infine l'effetto di educazione e di formazione culturale e nazionale che il romanzo manzoniano può assumere per sé quale alto obiettivo.<sup>106</sup>

La decisione di adottare la lingua toscana come base per la riscrittura del romanzo nasce dunque dalla ricerca di un codice dotato di concretezza comunicativa, distante tanto dalle

---

<sup>104</sup> *FL Seconda Introduzione* 34.

<sup>105</sup> Di qui la definizione di «discorso "postfatorio"» che ne dà PALADINO 1996: 63.

<sup>106</sup> RICCIARDI 1987: 23.

astrazioni normative quanto da atteggiamenti deferenti e ossequiosi verso una tradizione cristallizzata, e al contempo identificabile oltre i confini comunali: una tradizione, quella toscana, che Manzoni intende interrogare, mettere alla prova, e verificare nella sua efficacia. L'obiettivo è quello di costruire un codice capace di reggere l'ambizione democratica del romanzo, offrendo «la rappresentazione, [...] dal basso verso l'alto, dei diversi livelli di una società moderna, unita nella sua lingua, in anticipo sugli auspicati sviluppi della storia in atto»<sup>107</sup>.

Quando Manzoni si accinge alla stesura dell'*Introduzione* per l'edizione Ventisettana, è ormai consapevole di disporre di uno strumento linguistico radicalmente mutato rispetto a quello del *Fermo e Lucia*: uno strumento che, sottoposto a collaudo – anche grazie al pronto soccorso dei toscani convocati a garantire l'autenticità delle soluzioni adottate – scaturisce dall'intersezione tra studio filologico e tensione civile; uno strumento allignato sul patrimonio della tradizione ma rifondato nel presente secondo le esigenze dell'“Uso” e del “Bisogno”, garantito dai libri e dalla norma grammaticale ma protesico verso le diffrazioni mutevoli e non normate proprie dell'oralità. Egli giunge così a un modello che, pur ancora privo del carisma nazionale, può finalmente aspirarvi, e che rivendica, oltre a stabilità e riconoscibilità, una forza espressiva nuova, capace restituire il concreto dell'esperienza (dei personaggi, ma anche dei lettori).

Dall'*Introduzione* della nuova redazione, la penultima, è cassato ogni orpello giustificatorio: come osserva Donatella Martinelli,

resta, del «Libro d'avanzo», l'involucro vuoto: «quando siamo stati a quello di raccapezzare tutte le dette obiezioni e risposte, per disporle con qualche ordine, misericordia! venivano a fare un libro». Tutte le tesi e le ragioni del libro si sono tradotte nella «dicitura» del romanzo: il processo di riflessione e di ricerca si è compiuto, e la lingua dei *Promessi sposi* è autosufficiente, in grado di rivelare da sé le sue ragioni, e di farle valere.<sup>108</sup>

Le tracce del lavoro meticoloso compiuto sono sparse altrove, così come le motivazioni di metodo, affidate ad appunti non sistematizzati, agli spogli, alla corrispondenza. In una lettera ad Antonio Cesari risalente al 1827, ad esempio, Manzoni riflette con notevole chiarezza sull'operazione linguistica intrapresa, riconoscendo che la lingua italiana unitaria è quale

---

<sup>107</sup> ISELLA 2006: XXXIII.

<sup>108</sup> MARTINELLI 2022: XLVIII.

una signora sgovernata e smemorata, a cui si vuol restituire per forza il suo: quel suo, voglio dire ch'essa ha, non abbandonato per riflessione ma perduto per trascuraggine; quel suo che rifiuta, non perchè non ne abbia bisogno, ma perchè s'è avvezza da gran tempo a non avvertire il bisogno che ne ha.<sup>109</sup>

In ragione di questa sua «trascuraggine», non può essere semplicemente ereditata così com'è: va cercata, studiata, pazientemente ricostruita. Studiare veramente una lingua significa anzitutto rinvenire i modi e i vocaboli «che la compongono», non solo nei vocabolari o nei libri, ma anche e soprattutto «dove sono», ossia nei luoghi vivi dell'uso linguistico:

Si può, diceva, dissentire assai e sopra assai cose nel fatto della nostra lingua; ma, chi non voglia far per essa un canone a parte, e tale che, presso le altre colte nazioni non sarebbe, non che ricevuto, inteso, è forza andar d'accordo in questo: che bisogna studiarla. E se lo studio d'una lingua è principalmente un andare in cerca dei vocaboli e dei modi che la compongono; se questi elementi possono essere più o meno raccolti; più o meno sparsi, il vero studio sarà certamente quello d'andarli a cercar dove sono.<sup>110</sup>

Il «vero studio», insomma, è prima di tutto una pratica di ascolto e di confronto con l'uso. Ma affinché questa ricerca abbia senso, occorre una direzione, un criterio: quali scopi deve perseguire ogni lingua funzionale? Nella missiva, Manzoni ne espone due che ritiene irrinunciabili– la ricchezza espressiva e il consenso; tali scopi dovrebbero coesistere, ma se, fra questi, si instaura una forma di conflitto, la scelta è indubitabile:

siccome ogni lingua ha due scopi, due tendenze sommamente ragionevoli, l'una di possedere il maggior numero possibile di mezzi d'esprimere ogni opportuna varietà d'idee, l'altra di avere il maggior numero possibile di modi universalmente accettati; vuole insomma e dee volere la possibile ricchezza e il possibile consenso, così nel contrasto fra due modi della medesima forza (supposta l'utilità dell'intento) sa sempre da preferir quello che è più presso a questo consenso generale, a questa accettazione, donde che esso sia venuto o venga.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> *Lettere* II: 466, n. 276. La similitudine allegorica instaurata fra la lingua e una “signora” rimanda espressamente a Voltaire (e dunque al francese); egli, infatti, «ebbe a dire della sua lingua quel famoso motto ricordato anche da Lei: che la è una Povera sdegnosa a cui bisogna far la carità a suo dispetto» (*ibidem*).

<sup>110</sup> *Ivi*: 465.

<sup>111</sup> *Ivi*: 467-468.

È in forza della centralità del consenso che Manzoni torna a riflettere sugli idiomi dialettali, e sul milanese in particolare, rimarcandone sì la forza espressiva, ma anche i limiti strutturali: il dialetto è lingua troppo locale, e quindi inservibile per un'opera destinata a un pubblico nazionale. Esso, scrive l'autore, è in grado di parlare solo a «un piccolo numero di suoi paesani», e non può assolvere alla funzione unificante che spetta a una vera lingua comune: «nessuno, di nessuna opinione, vuole che l'effetto della lingua si restringa lì, che sarebbe aver molti dialetti, non una lingua»<sup>112</sup>. Il dialetto, per quanto vitale (e per giunta adeguato, nel caso del romanzo, a rappresentare lo stato socio-linguistico degli esclusi dalla "Historia"), non basta; serve una lingua che sia in grado di trasformare la varietà locale in comunicazione condivisa, di rendere collettiva l'esperienza individuale.

La lettera, tuttavia, viene abbandonata a redazione avanzata: Cesari non riceverà l'esposizione promessa delle teorie linguistiche manzoniane, segno piuttosto evidente che la ricerca non ha ancora toccato la meta finale. La lingua auspicata, fin a quel momento oggetto di studio, riflessione e persino confronto, deve ora essere perfezionata con una ricerca effettiva "dove essa è", nei luoghi concreti del suo impiego quotidiano; è quanto Manzoni si propone di fare – e farà – con il viaggio in Toscana, destinato a culminare nella celebre "risciacquatura in Arno" e nella soluzione del fiorentino vivo dell'uso per l'ultima redazione del romanzo.

Questa decisione, affatto condizionata da inclinazioni personali, risponde invece a una logica stringente, determinata dal contesto culturale e politico dell'Italia preunitaria<sup>113</sup>. Affinché l'opera possa rivolgersi a una comunità ampia e socialmente differenziata di un Paese ancora diviso, ma attraversato da tensioni centripete e aspirazioni alla coesione, un codice che sia riconoscibile, modulabile e vitale è strumento imprescindibile per la costruzione di una comunità di lettori (prima, e di cittadini poi) capace di superare i confini municipali e le disuguaglianze culturali. A guidare Manzoni è dunque un principio di utilità sociale, non disgiunto da un'idea di responsabilità civile dello scrittore. La lingua dei *Promessi Sposi*, così come si realizza nella Quarantana, nasce da un confronto diretto con l'uso reale, con la lingua effettivamente parlata e compresa; è il risultato di un'indagine orientata alla prassi, fondata sul principio secondo cui una lingua è tanto più efficace quanto più basata su un ampio consenso.

---

<sup>112</sup> Ivi: 470-471.

<sup>113</sup> Per un commento sintetico sull'adozione del fiorentino dell'uso in relazione tanto al pubblico potenziale del romanzo quanto al contesto storico del Risorgimento italiano, cfr. anche FARIELLO 1993: 280-281.

Letta fuori contesto, l'operazione fiorentinista manzoniana può apparire paradossalmente astratta, a tratti utopica; collocata nel suo orizzonte storico, invece, essa mostra una forte aderenza al reale, rispondendo al bisogno collettivo di comprendersi. Estratta da un campione vivo di parlanti, la lingua dei *Promessi Sposi* è pensata per tornare al corpo sociale da cui proviene, in un circuito virtuoso tra l'autore e i suoi lettori.

Ciò non significa, naturalmente, che manchino resistenze. A esseri messi in discussione sono, insieme, sia i principi teorici del riformatore linguistico che gli interventi del romanziere, spesso da parte degli stessi lettori cui il romanzo è destinato. All'uscita della Quarantana, numerose sono le perplessità sollevate nei confronti di una riscrittura che, nel tentativo di eliminare localismi e disomogeneità stilistiche, sarebbe venuta a "guastare" la versione precedente. Basti qui ricordare le acute osservazioni di D'Ovidio, fra i primi a registrare l'impressione lasciata sul pubblico dall'uscita della Quarantana:

L'opinione comune fu per gran tempo che il Manzoni avesse, col rifarla, guastata l'opera sua [...]. Che lo strano pregiudizio nascesse e durasse così pertinace, facendo tanta presa anche su letterati di vaglia e fin sopra taluni che [...] per le stesse tendenze loro proprie avrebbero dovuto accogliere a braccia aperte l'edizione più toscaneggiante, è cosa spiegabile con parecchie ragioni.<sup>114</sup>

Fra le ragioni dello "strano pregiudizio", D'Ovidio individua nell'abitudine uno degli ostacoli principali alla ricezione del "libro rinovellato", tacciando però le valutazioni negative di fretta e scarsa capacità di verifica:

Il libro, fin dal suo primo apparire divulgatosi assai, era stato letto e riletto; sicché ciascuno avea fatto l'orecchio a quella prima forma, e la mutazione, sol perchè disturbava un'abitudine già contratta, produceva un'impressione spiacevole [...]. I più, imbattendosi nel libro rinnovellato, dopo uno sguardo datovi alla sfuggita e di mala voglia, frettolosamente lo condannavano.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> D'OVIDIO 1882: 17.

<sup>115</sup> Ivi: 17-18. Sebbene le critiche trovino facile appiglio in alcune scelte linguistiche che, per eccesso di fiorentinismo, risultano in effetti poco felici («alcune mutazioni, essendo davvero o indifferenti o cattive, o per troppo sapore fiorentinesco stonando bruscamente dal comune italiano dei libri, gettavano ombra sulle altre e davano coraggio e pretesto a un giudizio sommario»), e in una certa difficoltà pratica e culturale a difendere l'operazione manzoniana («Si sa quel che in simili casi avviene: o i libri di cui si tratta non si han sotto mano, o non vi si ricorre, sia per pigrizia, sia perchè sembra poco garbato venir ai ferri corti, sia perchè si teme di rimpiccinir la questione»), il critico giunge però a riconoscere come il fine manzoniano sia tutt'altro che scolastico o formalistico: «A qualcosa di ben diverso, cioè ad uno stile schietto e vivace, pieghevole a ogni atteggiamento del pensiero, a ogni variar di casi, di personaggi, di oggetti, doveva egli invece aspirare. E ciò primamente per la stessa grandezza del suo ingegno, in cui una squisita

Considerando che, con la Ventisettana, i *Promessi Sposi* hanno già conosciuto una ricezione molto favorevole (il testo, noto e apprezzato, continua peraltro a essere stampato e a circolare liberamente in quella forma<sup>116</sup>), se l'intento fosse stato quello di preservare il consenso acquisito, mantenerne intatto lo stato linguistico sarebbe venuto più che a sufficienza. Le decisioni manzoniane, tuttavia, non rispondono a un criterio d'adesione, né nascono per compiacere o confermare un gusto già formato: la lingua non fa eccezione. L'intero progetto letterario guarda a un futuro che si intravede appena, e che, per essere raggiunto, implica l'attraversamento delle opposizioni del presente. Pur consapevole delle critiche che ne sarebbero derivate, Manzoni persegue l'obiettivo: non confermare un pubblico, ma contribuire a formarlo; non cercare immediato consenso, ma offrire un modello destinato a durare nel tempo. Osservata attraverso la filigrana di questa logica, la "lingua per tutti" dei *Promessi Sposi* acquisisce pieno senso: senza alcuna concessione all'esistente, è una proposta linguistica fondata su una visione costruttiva della parola pubblica, radicata nel proprio tempo storico e aperta alla possibilità di una comunità nazionale in divenire.

Spettatore e ascoltatore, complice o giudice

La figura del lettore nei *Promessi Sposi* ha attratto l'interesse degli studi manzoniani a più riprese. Ne sono state fornite interpretazioni diverse e variabili in base allo stadio compositivo preso in considerazione, ai documenti vagliati, al taglio e allo scopo dell'indagine.

---

impressionabilità di artista andava congiunta alla larga veduta del pensatore e a un mirabile acume critico e storico» (ivi: 18 e 21).

<sup>116</sup> Ancora una testimonianza da D'Ovidio: «E meno male se dopo il 1840 le ristampe avessero propagata unicamente la forma nuova; ma, come s'è detto, per le condizioni particolari del commercio librario d'allora, la redazione dall'autore rinnegata poté continuare a moltiplicarsi in volumi a buon prezzo, che mantenevano nei vecchi lettori e creavano nei nuovi la consuetudine con essa, e parevan l'effetto d'una scelta ragionata, dove non eran che la causa d'un'inconsapevole predilezione» (ivi: 17-18). Testimonianza più recente è invece in DELL'AQUILA 2002: 107.

Che il rapporto tra l'autore e il lettore del romanzo sia inedito<sup>117</sup> e di non semplice definizione è un dato piuttosto celermente conquistato e condiviso dalla critica<sup>118</sup>. Altrettanto comune è la convinzione che il lettore manzoniano non sia figura statica bensì dinamica, non solo dal punto di vista sincronico quale presenza evidente e spesso avocata nei *Promessi Sposi*, ma anche dal punto di vista diacronico, perché oggetto di una maturazione che segue la crescente (e ambiziosa) consapevolezza culturale, letteraria e linguistica dello scrittore, e dunque accompagna le fasi di revisione del romanzo, modificando la propria stessa fisionomia<sup>119</sup>.

Nel *Fermo e Lucia*, pur presentandosi in modo già non consueto quale personaggio "ideale"<sup>120</sup>, il lettore è per lo più considerato, ancora, un prono ricettore: osserva gli eventi narrati, ascolta le voci dei personaggi, ma, non appena solleva obiezioni o avvia contraddittori, si riscopre in una relazione fortemente asimmetrica, talvolta persino antagonistica. Il narratore, infatti, dimostra di non avere timore di lui, piegando piuttosto i momenti di confronto a occasioni, talora puramente pretestuose, per rafforzare la propria supremazia:

Ma perchè aveva egli in cuore questo presentimento? E perchè si pigliava tanto a cuore gli affari di Lucia? E perchè al primo avviso si era egli mosso come ad una chiamata del Padre

---

<sup>117</sup> Cfr. almeno la posizione di Giuseppe Petronio in merito al contributo manzoniano nella creazione di un lettore "nuovo" (PETRONIO 1981: 96-97); le osservazioni di Mario Ricciardi sul ruolo di quest'ultimo nella costruzione del "progetto culturale" del *Fermo e Lucia* (RICCIARDI 1987: 28 e sgg.); quelle di Giovanna Rosa sulla definizione del "patto narrativo" nei *Promessi Sposi* (ROSA 2008: 131); le motivazioni che, sottese alla ricerca di Daniela Mangione sul rapporto autore/pubblico nel romanzo settecentesco, ne giustificano il titolo (cioè *Prima di Manzoni*; MANGIONE 2012: 13-14); e, sul fronte cronologico opposto, le ricerche di Adriana Chemello sui cambiamenti introdotti dai *Promessi Sposi* nella definizione di un nuovo rapporto scrittore/lettore per la narrativa tardo-ottocentesca, e in specie per i romanzi d'appendice (CHEMELLO 2017: 171 e sgg.).

<sup>118</sup> A partire dal già più volte citato volume capostipite sul tema (eccezion fatta per alcune, e tuttavia sporadiche, attestazioni precedenti), vale a dire *Il libro per tutti* di Vittorio Spinazzola, che presenta in apertura i motivi della problematica intersezione fra il romanzo manzoniano e il "mondo moderno" con la seguente tesi: «Così nei *Promessi sposi* all'eccezionalità delle risorse profuse per imprimere all'opera un suggello di armonia equilibratissima fa riscontro la linea d'inquietudine che la percorre, revocando in dubbio la circolarità dell'assetto romanzesco [...]. A voler individuare l'origine della contraddizione, non a dispetto ma in virtù della quale il libro trae vita, è utile collocarsi dalla parte del pubblico» (SPINAZZOLA 1983: 7). La percezione di tale «rapporto difficilmente facile» (ROSA 2004: 81), individuato dagli studi manzoniani novecenteschi, è già nell'autore, «conscio di costituire lui stesso un inciampo per il lettore, proprio per quel suo programmatico intento di provocazione e di contestazione dei luoghi comuni, dei "supposti" condivisi e meno discussi» (FRARE 2006: 153).

<sup>119</sup> La «camera d'aria» fra l'autore e l'opera, da un lato, e la tradizione e i destinatari, dall'altro, andrà infatti «sempre assottigliandosi nel corso delle tre stesure», dando con il tempo maggiore spazio a un «lettore dinamico, sottoposto ad una continua altalena di prospettive distanziate e ravvicinate». A questo riguardo, il divario che separa il *Fermo* dai *Promessi Sposi* «può considerarsi abissale» (FARIELLO 1993: 267).

<sup>120</sup> Sin da questa prima stesura, egli è un vero e proprio personaggio, frutto d'invenzione, dotato di voce sua propria e a cui «è affidata la parte di interlocutore in un dialogo che mette in campo le opposte idee sulla letteratura di un critico di opinioni moderne e libere e uno scrittore cristiano, molto religioso, rigorosamente moralista» (BARBERI SQUAROTTI 1986: 147).

Provinciale? E chi era questo Padre Cristoforo? Se il lettore non fa tutte queste interrogazioni per malevola impazienza nè per cavillare il povero narratore, ma per una sincera volontà d'imparare, e di essere informato della storia, legga quello che siamo per dirgli intorno al nostro buon Frate, e sarà soddisfatto.<sup>121</sup>

Che se poi altri volesse censurare queste scuse come inutili, e ci accusasse di cader sempre in digressioni che rompono il filo della matassa, e fermano l'arcolajo ad ogni tratto, egli obbligherebbe chi scrive a fare un'altra digressione, e a rispondergli così: Il manoscritto unico, in cui è registrata questa bella storia degli sposi promessi, è in mia mano = se la volete sapere, bisogna lasciarmela contare a modo mio: se poi non vi curaste più che tanto di sentirla, se il modo con cui è raccontata vi annojasse, giacchè dagli uomini si può aspettar tutto; in questo caso, chiudete il libro, e Dio vi benedica.<sup>122</sup>

Che se qualche lettore osasse dire che noi ve lo abbiamo trattenuto troppo a lungo, osasse confessare d'aver provato un momento di noja, bisognerebbe concluderne delle due cose l'una = o che noi raccontiamo in modo da annojare anche con una materia interessante; o che questo lettore ha un animo ineducato al bello morale, avverso al decente al buono, istupidito nelle basse voglie, curvo all'istinto irrazionale. Ma il primo di questi due supposti è manifestamente improbabile a parer nostro.<sup>123</sup>

Tra le righe di tali passaggi, si intuisce che il bersaglio polemico non è tanto – o solo – il lettore impaziente o poco sensibile, ma quell'intero modello di fruizione narrativa che l'autore intende mettere in discussione. A questo scopo, egli si dilunga talora in digressioni dal tono più dimesso, nelle quali tuttavia il lettore appare coinvolto in una riflessione più ampia, che rende espliciti i motivi dominanti della scrittura del romanzo. Un esempio è nel passaggio seguente, ove Manzoni avverte il lettore d'aver preso le distanze da ogni logica artificiale del narrare, ribadendo la centralità del dato reale e l'insufficienza dei criteri estetici fondati sull'invenzione:

S'io avessi ad inventare una storia, e per descrivere l'aspetto d'una città in una occasione importante, mi fosse venuto a taglio una volta il partito di farvi arrivare, e girar per entro

---

<sup>121</sup> *FL* I IV 9-10.

<sup>122</sup> *FL* II II 6.

<sup>123</sup> *FL* III III 74. Che il lettore non debba essere ostile né polemico, bensì grato allo scrittore che lo istruisce e guida nei passaggi, finanche i più oscuri, della storia non è concetto solo delegato all'implicito: «Ed è questo uno dei molti vantaggi dei lettori di storie: il sapere certe cose ignorate dai personaggi più importanti di esse; il veder chiaro dove i più accorti ed oculati personaggi camminano all'oscuro: vantaggio che dovrebbe ispirare ad ogni lettore bennato molta riconoscenza a coloro che glielo procurano, che alla fin fine sono gli scrittori di quelle storie» (*FL* II VIII 53).

un personaggio, mi guarderei bene dal ripetere inettamente lo stesso partito per descrivere la stessa città in un'altra occasione: che sarebbe un meritarsi l'accusa di sterilità d'invenzione, una delle più terribili che abbian luogo nella repubblica delle lettere, la quale, come ognuno sa, si distingue fra tutte per la saviezza delle sue leggi. Ma, come il lettore è avvertito, io trascrivo una storia quale è accaduta: e gli avvenimenti reali non si astringono alle norme artificiali prescritte all'invenzione, procedono con tutt'altre loro regole, senza darsi pensiero di soddisfare alle persone di buon gusto. Se fosse possibile assoggettarli all'andamento voluto a dalle poetiche, il mondo ne diverrebbe forse ancor più ameno che non sia; ma non è cosa da potersi sperare.<sup>124</sup>

Piuttosto frequenti nel *Fermo*, questi spazi raramente sopravvivono alla riscrittura: com'è stato già sottolineato in precedenza, nella Quarantana (ma già a partire dalla Ventiseptana), la meditazione speculativa di Manzoni e la tensione verso il lettore conoscono una piena formalizzazione. Il narratore, pur continuando a riferirsi al lettore lungo la narrazione, non si limita più ad ammonirlo o a schernirlo, neutralizzandone le eventuali contestazioni e giustificando così fermamente il proprio operato; al contrario, lo coinvolge attivamente nel processo interpretativo, riducendone la passività e affidandogli un ruolo sempre più partecipe.

Nell'edizione definitiva, di un lettore che osserva o ascolta – *spettatore* o *ascoltatore* – si può ancora parlare, ma solo in riferimento alla ricerca manzoniana di una dimensione percettiva del testo, rispettivamente vedutistica e uditiva: quella vedutistica, di ascendenza teatrale, mira a orientare familiarmente il punto di vista di chi legge, favorendone l'immedesimazione<sup>125</sup>; quella uditiva a mettere in risalto il momento comunicativo dell'enunciazione, simulando, quasi, una conversazione *in praesentia* tra narratore e lettore, nella quale le vicende e i dialoghi dei personaggi si inseriscono contestualmente<sup>126</sup>.

Meno netta e meno uniforme, invece, è l'interpretazione del ruolo che il lettore finalmente attivo dei *Promessi Sposi* è chiamato a rivestire. Una ricognizione della letteratura sull'argomento lascia emergere l'adozione di due principali opzioni

---

<sup>124</sup> *FL* IV VI 1.

<sup>125</sup> Sulla dimensione visiva dei *Promessi Sposi*, arricchita dalle illustrazioni per il romanzo commissionate a Francesco Gonin dallo stesso Manzoni, la bibliografia è molto vasta; in riferimento al lettore *spettatore* (od *osservatore*), tuttavia, cfr. almeno BROGI 2005: 214 e sgg., e CESARO 2018: 6-8.

<sup>126</sup> Cfr. DE BLASI 2014: 1295-1296, che sottolinea come, sotto tale aspetto, si comprenda meglio anche «l'esigenza di una lingua unica per la comunicazione scritta e per quella parlata, come se questo testo fosse stato appunto congegnato per scorrere dalla scrittura all'oralità». A un lettore *ascoltatore* fa diffuso riferimento anche Margherita Borghi nella sua tesi dottorale sulle strategie di “ascoltabilità” e “memorabilità” del romanzo manzoniano (cfr. BORGHI 2020).

terminologiche: la prima attribuisce al lettore manzoniano la funzione di *complice*; la seconda quella di *giudice*.

La denominazione di *complice* si trova nell'analisi condotta da Laura Granatella sulle già menzionate note prefatorie manzoniane. Tenuto sullo sfondo il dissidio ideologico e metodologico sperimentato da Manzoni nel rompere «con la classicità che pure gli aveva dato i natali»<sup>127</sup>, la studiosa conclude:

Allora l'autore ha bisogno di appoggiarsi al pubblico (lettore) per farselo amico o complice contro la tradizione superata. In questa prospettiva si può descrivere l'evoluzione della posizione manzoniana riguardo al problema della ricezione letteraria: una posizione che rivela una sostanziale incertezza di fondo.<sup>128</sup>

La doppia definizione, fintamente disgiuntiva («amico o complice»), sottende la volontà, da parte dell'autore, di adottare un atteggiamento prettamente cooperativo, che strizza l'occhio al lettore nel tentativo di fargli prendere posto nel generale mutamento del sistema letterario e intellettuale promosso dal romanzo, ed è rinvenuto da Granatella anche successivamente ai *Promessi Sposi*, entro la «parabola discendente» dell'opera manzoniana, per esempio nella *Rivoluzione francese*. In questo caso, nota la studiosa, *l'Introduzione* «non solo sintetizza l'opera, ma delimita anche la seconda parte del saggio, mai realizzata (meglio, divenuta il postumo *Trattato dell'indipendenza d'Italia*), dedicata alla rivoluzione italiana del '59»<sup>129</sup>: offrendogli la possibilità di conoscere in anticipo contenuto e struttura del lavoro, Manzoni faciliterebbe cioè il lettore nel compito della decifrazione, e gli eviterebbe eccessivo tedio e inutile fatica, «con la sola preoccupazione di farselo complice nella sua grande impresa di rinnovamento letterario e civile»<sup>130</sup>.

Una decina d'anni prima, di lettore *complice* parla anche Ezio Raimondi, in riferimento tuttavia a uno specifico episodio del romanzo e a quelli, omologhi, in cui l'autore fa ricorso a una «postilla propiziatoria» per introdurre la tecnica dell'«accostamento ambiguo» o della «nobilitazione obliqua», indicando con essa, insieme, «un metodo e una chiave di lettura»<sup>131</sup>:

---

<sup>127</sup> GRANATELLA 1985: 14.

<sup>128</sup> Ivi: 13. Ma cfr. anche FARIELLO 1993: 267 e sgg., che deriva invece la dicitura di *complice* vagliando la variazione d'uso di alcune strategie narrative tra il *Fermo e Lucia* e *I Promessi Sposi*; quella relativa alla presentazione documentaria, per esempio, gradualmente incrementata quanto a presenza e affinata quanto a modalità, renderebbe possibile «la progressiva conquista di un lettore che leggendo apprende dalle stesse fonti di chi ha scritto, e con lui divide il commento, lo sdegno, il riso» (ivi: 269).

<sup>129</sup> GRANATELLA 1985: 22-23.

<sup>130</sup> Ivi: 23.

<sup>131</sup> RAIMONDI 1974: 223.

Allorché don Rodrigo, dopo l'incontro tra l'innominato e il cardinale, lascia il palazzotto per tornarsene a Milano «una mattina prima del sole», la sua partenza viene assomigliata a quella di un «fuggitivo» e poi, di rincalzo, al gesto sdegnoso di Catilina che abbandona Roma. Nell'introdurre la comparazione storica, la quale si conclude con l'enunciato comico di «sbuffando e giurando di tornar presto, in altra comparsa, e far le sue vendette», così diverso dall'asciutto archetipo sallustiano, il narratore in prima persona chiede di poter «sollevare i nostri personaggi con qualche illustre paragone», invitando in sostanza il lettore a farsi suo complice in un processo di «amplificatio» grottesca, quasi di travestimento satirico.<sup>132</sup>

Come si accennava, tuttavia, l'impiego del termine è da Raimondi ben circoscritto, venendo per giunta bilanciato dai capitoli precedenti – da uno in particolare, intitolato *Il dramma, il comico, il tragico* – dove il critico chiarisce la posizione di Manzoni intorno al ruolo del lettore tornando alla riflessione sulla tragedia e citando l'intenso dibattito che, dal 1820, si era acceso nel contesto della letteratura europea intorno all'opposizione tra Shakespeare e Schiller. Per autori come Puškin e Büchner, che rappresentavano una svolta verso il realismo drammatico, questo momento aveva coinciso con un netto abbandono di Schiller, simbolo poetico della giovinezza, a favore di Shakespeare (e di Goethe). In una lettera paradigmatica alla famiglia, posteriore al 1830, Büchner criticava Schiller per la sua rappresentazione artificiosa, lodando invece Shakespeare e Goethe per la capacità di rappresentare “uomini in carne e ossa”. Secondo Raimondi, Manzoni avrebbe compiuto un percorso analogo, ma in anticipo e con tempi di realizzazione ben più lunghi: in un passaggio tratto dagli appunti estetici dell'autore (si tratta, in specie, della *Traccia del discorso sulla moralità delle opere drammatiche*), emerge infatti una riflessione sulla moralità delle opere tragiche con un'analisi critica del metodo drammatico di Schiller nel *Guglielmo Tell*. Manzoni esaminava la nota scena dall'Atto IV in cui un pescatore e suo figlio osservano Gessler in balia di una tempesta. Al padre che invita il figlio a non pregare per l'iniquo Gessler, il figlio risponde di pregare invero per Tell, nella barca con il primo. Manzoni criticava questa rappresentazione, proponendo un'alternativa (il padre, in quanto uomo retto e pio, avrebbe potuto invitare il figlio a pregare anche per Gessler) e sottolineando come Schiller tendesse a far “simpatizzare il lettore colle passioni dei personaggi” anziché “farlo sentire separatamente dai

---

<sup>132</sup> *Ibidem*.

personaggi” in qualità di «“giudice”», e non di «“complice”»<sup>133</sup>; in tal modo si perdeva un’importante occasione di distanza estetica, conforme alla logica cristiana della fraternità e utile all’edificazione morale. L’ideale manzoniano si configurava così come uno Schiller riformato in chiave shakespeariana, dove al coinvolgimento emotivo si sostituiva un approfondimento morale capace di rivelare i principi della vera virtù; un concetto restaurato che Manzoni, divenuto da commentatore a «scrittore che non dimentica nulla», recupera successivamente in uno «spazio più articolato, quello del romanzo col suo concerto di voci narrative»<sup>134</sup>. Raimondi ne commenta a seguire un esempio (tratto dal *Fermo e Lucia*, e tuttavia mantenuto sino all’ultima redazione del romanzo<sup>135</sup>): si tratta dell’invito rivolto da fra Cristoforo ai giovani promessi di pregare, oltre che per lui, anche per l’anima dell’“infelice” don Rodrigo, deceduto a causa della peste. Novello padre-pescatore schilleriano, fra Cristoforo trasformerebbe insomma, con il suo invito, il rapporto oppressore-vittima, intrecciando giudizio divino e compassione cristiana e segnando la piena adesione al romanzo, una forma ideologica più ampia e articolata, capace di oltrepassare i limiti del *genre dramatique*.

Sull’idea di un lettore *giudice*<sup>136</sup> manzoniano è convintamente tornato, in anni più recenti, anche Pierantonio Frare, osservando come di «interventi simili, che hanno la funzione di sollecitare il giudizio del lettore» e raffreddano la «temperatura emotiva» proprio quando quest’ultimo è più propenso a identificarsi con i personaggi e le loro passioni, sia «costellato l’intero romanzo, a diversi livelli»<sup>137</sup>. È il caso delle interruzioni di commento nei momenti di apice drammatico (la più nota, forse, è nella notte degli imbrogli<sup>138</sup>); o dell’impraticabilità che accomuna i progetti con cui i personaggi – anche i militi del bene, quali fra Cristoforo o il cardinal Federigo – vorrebbero sciogliere i nodi narrativi (ad esempio, il tentativo del cardinale di raccogliere informazioni su Renzo per ricongiungerlo a Lucia, non riuscito a causa dell’eccessiva “furberia” di Bortolo); o ancora, più in generale, della struttura dei capitoli XXXVII e XXXVIII, che, dilungandosi

---

<sup>133</sup> Ivi: 104. La doppia virgolettatura segnala che le due definizioni – *complice* e *giudice* – discendono direttamente dal passaggio manzoniano menzionato da Raimondi, per cui cfr. *Scritti letterari*: 55-56, §1, e 58-59, §§ 9-12.

<sup>134</sup> RAIMONDI 1974: 105.

<sup>135</sup> «I due dei quali egli era stato altre volte nemico tornarono tutti compresi alla capanna, dove Lucia stava ancora tutta tremante. – Giudizii di Dio! disse il padre Cristoforo: preghiamo per quell’infelice» (*FL* IV IX 9-10; per il medesimo episodio nella Ventisettana e nella Quarantana, cfr. V III XXXVI 69; e Q XXXVI 69).

<sup>136</sup> Di cui non mancano anche alternative terminologiche: ILLIANO 1992: 47, per esempio, recupera con il medesimo significato un altro appellativo manzoniano, cioè lettore *censore*, dalla *Seconda Introduzione* al *Fermo e Lucia* (cfr. *FL Seconda Introduzione* 23).

<sup>137</sup> FRARE 2016: 54.

<sup>138</sup> «In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione» (Q VIII 26).

su un finale anticipato, provocano di continuo lo straniamento di chi legge e sollecitano, da parte sua, riflessioni e valutazioni.

Da questi espedienti collocati “a diversi livelli” del testo consegue un arricchimento delle determinazioni del lettore *giudice*: rispetto alle tragedie (da cui la speculazione prende avvio), nel romanzo egli «è chiamato non solo a giudicare la vicenda narrata, ma anche a collaborare all’edificazione di essa e al suo significato»<sup>139</sup>. In altre parole, l’idea di un lettore *giudice* non esclude la possibilità di un rapporto collaborativo, come a primo impatto parrebbe suggerire la definizione; respinge, piuttosto, «le vie della facile complicità»<sup>140</sup>, intesa come un accordo immediato e indiscusso con il punto di vista espresso dall’autore.

Sulla reciprocità del rapporto fra autore e lettore e sulle influenze che ne derivano sull’opera si esprime, in effetti, Manzoni stesso già all’altezza del *Fermo e Lucia*, e più precisamente fra le pagine dell’*Appendice Storica su la Colonna Infame*. Criticando le opinioni contraddittorie e inconciliabili espresse dal Muratori in tema di unzioni, annota:

A questa maniera di scrivere superficiale, vacillante, incoerente si lasciano talvolta andare anche gli scrittori più giudiziosi, nei tempi in cui i lettori son pochi e quei pochi in gran parte non esercitati a riflettere, né a paragonare, avversi a bersi spensieratamente ciò che a loro si mesce, non incutono allo scrittore un timore dei loro giudizi che lo sforzi a ben maturare ciò ch’egli scrive.<sup>141</sup>

Se persino un «uomo tanto superiore al suo tempo», «distinto» ed «egregio» come il Muratori aveva potuto incorrere in incoerenze e leggerezze, ciò era dipeso anche dalla mancanza di un pubblico sufficientemente vigile e critico, capace di imporre allo scrittore il rigore dell’argomentazione e della coerenza. Per converso, un pubblico scrupoloso e critico avrebbe potuto sollecitare maggiore scrupolo e cura nello scrittore, costituendo un incentivo alla bontà del suo lavoro.

---

<sup>139</sup> FRARE 2016: 55, ma cfr. anche FRARE 2006: 167-168 e 171. Infatti, come si è visto ritornando più volte sulla *Prefazione* al *Carmagnola*, e riportando il primo abbozzo delle *Notizie storiche* dell’*Adelchi*, quanto all’opera tragica non vi sono dubbi intorno alla volontà dell’autore di sottoporla all’esame severo del lettore: quello colto, naturalmente, che giudica per tramite di una cognizione costituitasi con l’abitudine alle forme dell’intellettualità tradizionale.

<sup>140</sup> Ivi: 157.

<sup>141</sup> *Storia della Colonna Infame*: 286, § 291 (il passo è citato parimenti da ILLIANO 1992: 47 e FRARE 2006: 155). Persino la scarsa conoscenza dei fatti da parte dello scrittore, secondo Manzoni, è da imputare a lettori poco esigenti. Poco oltre infatti, dopo aver illustrato l’organizzazione del libro sul «governo della peste» in «tre trattati: politico, medico ed ecclesiastico», sentenza: «un tale disegno non viene in mente, massime ad un uomo come il Muratori, quando si abbia a fare con lettori che esigono almeno che chi tratta a fondo una materia abbia fatto quello che era in lui per conoscerla a fondo; non venga ad insegnare senza aver posti in opera quei mezzi che potevano fargli acquistare la scienza».

L'esperienza stessa del Muratori dimostra, tuttavia, come la presenza di un pubblico dell'ultimo tipo non possa essere considerata dallo scrittore una condizione di fatto: in quest'ottica si inserisce l'azione di guida e ammaestramento che, soprattutto considerando la struttura composita dell'orizzonte atteso del romanzo, diventa necessaria affinché il lettore possa assolvere al proprio ruolo con consapevolezza critica. Spetta all'autore fornire gli strumenti che permettano al pubblico – sia a quello consolidato, sia a quello emergente – di sviluppare un giudizio autonomo, capace di misurarsi con il testo senza passiva acquiescenza; solo allora il lettore può realmente esercitare un ruolo attivo, intervenendo nello spazio di libertà valutativa progressivamente conquistato, elevandosi al pari dell'autore stesso<sup>142</sup> e restituendogli un sapere alternativo, talora complementare, al proprio.

Una volta raggiunto questo equilibrio, il rapporto tra autore e lettore perde ogni connotazione unidirezionale. Ciascuno gode parimenti di diritti e doveri: non è più soltanto l'autore a imporre una prospettiva autoritaria che il lettore, subalterno – compiacente o maldisposto – deve accettare; né il lettore a detenere l'ultima parola sulla riuscita dell'opera e sul lavoro dell'autore. Si configura, piuttosto, come una rinnovata dialettica di influenze reciproche: un'interazione che non si esaurisce nella trasmissione di un messaggio, ma che si articola in un confronto inserito nelle pieghe del testo, volto a stimolare entrambe le parti, e il testo stesso, verso un progressivo perfezionamento.

---

<sup>142</sup> O persino “sopra” di lui; su questa discettazione, cfr. ancora FRARE 2006: 155 e sgg.

## Questioni metodologiche e terminologiche

### *Metodo*

L'indagine ha seguito un'impostazione prettamente linguistica, integrata, ove opportuno, da strumenti concettuali provenienti dall'ermeneutica, dalla narratologia e dalla critica letteraria, discipline che, in diversa misura, si sono già confrontate con il problema della costruzione del lettore nei *Promessi Sposi* e hanno offerto contributi rilevanti alla sua comprensione.

L'obiettivo è duplice. Da un lato si intende mettere in luce, attraverso un'analisi testuale, come tale costruzione rappresenti una componente strutturale dell'impianto narrativo manzoniano, nel quale confluiscono finalità educative, esigenze documentarie e una costante tensione verso una comunicazione autentica e partecipata. Dall'altro si cerca di ricondurre i fenomeni osservati a un quadro coerente, offrendo una possibile sistemazione delle principali risorse attraverso cui Manzoni costruisce (e dialoga con) la figura del proprio lettore.

La sezione a seguire presenta alcuni dei riferimenti teorici utilizzati.

### Direttrici dell'indagine e criteri di selezione

L'analisi si articola secondo due principali direttrici, strettamente interconnesse. La prima riguarda l'esame dei segnali espliciti di convocazione del lettore, vale a dire quelle strategie testuali mediante cui l'autore stabilisce un rapporto diretto – più o meno dichiarato – con chi legge. La seconda direttrice comprende invece lo studio delle modalità, spesso più sottili, con cui l'autore orienta il lettore nella comprensione del testo, delimitando il campo delle letture possibili.

Il criterio di selezione dei fenomeni ha seguito un approccio per lo più *corpus-based*, basandosi in particolare sulla proposta teorica formulata, entro l'ambito della linguistica testuale, da Emilia Maria Calaresu in merito al concetto di *dialogicità primaria*, accluso al più ampio concetto di *dialogicità*<sup>143</sup>. Schematicamente, la proposta affonda le sue radici, sia nella riflessione critico-letteraria sviluppatasi nel corso del Novecento attorno

---

<sup>143</sup> I due maggiori contributi sul tema sono il saggio *Dialogicità*, che si trova nel sesto volume della *Storia dell'italiano scritto*, e il volume *La dialogicità nei testi scritti: tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore* (rispettivamente CALARESU 2021 e CALARESU 2022); da questi lavori sono tratti, salvo diversa indicazione, i concetti e le citazioni che seguono.

alla molteplicità delle “voci” nei testi narrativi<sup>144</sup>, sia nell’attenzione crescente della linguistica testuale per le modalità di manifestazione dei livelli enunciativi in testi scritti di diversa natura<sup>145</sup>; la sua adozione in questa sede è motivata dalla capacità di applicarsi a tipologie testuali diverse e di fornire strumenti analitici versatili e produttivi.

Con *dialogicità*, infatti, Calaresu intende un principio in grado di tenere insieme una varietà di tratti testuali apparentemente eterogenei, i quali, a loro volta, poggiano sulla

constatazione che dialogo significa sempre ‘interazione’, sia essa ancorata in un contesto deittico realmente condiviso (come nel parlato naturale in compresenza) o del tutto o in parte “fantasmatico”, sia essa attivata e in corso, tra autore e lettore, o solo riportata e descritta a posteriori nel testo.<sup>146</sup>

Indagando i rapporti fra oralità e scrittura, la studiosa osserva infatti come ogni produzione verbale – anche quelle in cui «l’agente umano è, o sembrerebbe essere, uno solo» – sia da considerarsi «intrinsecamente dialogica»:

Qualsiasi produzione verbale a cui si possa attribuire la qualifica di testo o discorso<sup>147</sup> coerente è sempre intrinsecamente dialogica, in quanto inter-azione parlata o scritta tra agenti umani che, nella situazione basica o di default, corrispondono ad almeno due persone che interagiscono in veste di individui, oppure di gruppi e categorie più o meno generiche di individui, o di individui che agiscono in veste o in rappresentanza di istituzioni. Ma sono inerentemente dialogici anche quei discorsi, enunciati a voce alta o per iscritto, in cui

---

<sup>144</sup> Il filone teorico fa riferimento, in primo luogo, agli studi di Michail Bachtin, elaborati inizialmente intorno all’opera di Dostoevskij (cfr. BACHTIN 1968 [1929]), dove peraltro compare per la prima volta la nozione di *dialogismo* (cfr., in merito, anche la voce DIALOGISMO in BERNARDELLI 2024: 36). In seguito, tali riflessioni sono estese dallo stesso Bachtin al genere del romanzo e alla natura fundamentalmente dialogica del linguaggio (cfr. BACHTIN 2000 [1975] e BACHTIN 1988 [1979]). Per un commento puntuale sui punti essenziali e l’evoluzione del pensiero dialogico bachtiniano, cfr. TODOROV 1990 [1981]; per una delle prime rielaborazioni sistematiche del concetto in ambito narratologico occidentale, si veda anche il fondamentale contributo di CHATMAN 1978.

<sup>145</sup> Sul versante linguistico, tra i contributi fondativi, in Italia, dello studio dei discorsi riportati nel testo scritto si segnalano almeno MORTARA GARAVELLI 1985 e CALARESU 2004. Non mancano, del resto, stretti punti di contatto fra i due ambiti: è significativo, ad esempio, che nella sezione preliminare della sua trattazione, Mortara Garavelli citi esplicitamente proprio Bachtin (cfr. ivi: 14).

<sup>146</sup> CALARESU 2021: 119-120.

<sup>147</sup> I due termini, qui utilizzati congiuntamente, sono caratterizzati da una notevole polisemia. La loro diversa accezione nel campo della linguistica testuale è dunque precisata già in CALARESU 2021: 120 (che si predilige nel seguito per sintesi): «Intendiamo con *testo* il prodotto materiale – riproducibile e riutilizzabile – di un processo, e con *discorso* sia l’intero processo enunciativo, sia l’insieme di tracce enunciative che un testo lascia trasparire in vario grado. In breve, dietro e dentro a ogni testo c’è sempre un discorso, ma non tutti i discorsi si concretizzano in un testo»; si rimanda, tuttavia, anche a CALARESU 2022: 41-63, in cui alle due nozioni e alle loro relazioni con il binomio oralità/scrittura è dedicato un intero capitolo. Per una trattazione estesa ma sempre puntuale e non dispersiva su ciascuno dei due termini, si vedano anche le voci TESTO e DISCORSO in FERRARI 2024: rispettivamente 11-13 e 57; sui rapporti fra *testo*, *discorso* e le diverse concezioni (“larga” e “stretta”) della linguistica testuale, cfr. invece FERRARI 2014: 35-44.

l'agente umano è, o sembrerebbe essere, uno solo. Rientrano in questa casistica sia i discorsi rivolti e destinati solo a sé stessi, in cui entrambi i ruoli di enunciatore e interlocutore sono svolti dalla stessa persona, sia quei discorsi, più frequenti di quanto si pensi di solito, in cui un agente umano interloquisce a voce o per iscritto con entità animate ma non (o non più) umane (esseri divini o fantastici, defunti), oppure con entità inanimate come concetti astratti di vario tipo (libertà, amore, ecc.), produzioni verbali (lettera, ballata, canzone, ecc.), animali e oggetti materiali di vario tipo, personificandoli (prosopopea).<sup>148</sup>

Nell'ambito della produzione verbale scritta, Calaresu distingue due livelli di interazione dialogica. Il primo, situato al livello enunciativo più alto del testo e necessario all'intero atto comunicativo, è la *dialogicità primaria*, che coinvolge in maniera più o meno esplicita o dichiarata i due agenti fondamentali dell'interazione, vale a dire l'autore e il lettore. Alla *primaria* si contrappone la *dialogicità secondaria*, il cui attributo, non implicando una minore frequenza o rilevanza funzionale, si riferisce piuttosto al fatto che l'insieme di queste forme di dialogicità riguarda piani enunciativi diversi rispetto a quello principale del discorso in atto, i quali sono segnalati dalla presenza di citazioni o dialoghi riportati, in forma indifferentemente diretta o indiretta<sup>149</sup>.

Le strategie che, nei termini della dialogicità primaria, l'autore può mettere in atto per instaurare un'interazione con il proprio lettore sono riconducibili ai modelli fondamentali del dialogo orale, benché con le dovute cautele: tra la produzione orale e quella scritta, infatti, sussistono differenze sostanziali e inevitabili, innanzitutto perché la prima si basa su un canale uditivo ed è sostanzialmente sincrona, mentre la seconda opera attraverso il canale visivo ed è asincrona, ossia non prevede né consente riscontri immediati e simmetrici da parte dell'interlocutore<sup>150</sup>. Nella scrittura, dunque, la dimensione dialogica

---

<sup>148</sup> CALARESU 2022: 11.

<sup>149</sup> Cfr. CALARESU 2022: 22-23. La distinzione tra *dialogicità primaria* e *secondaria* si fonda dichiaratamente sulla celebre articolazione benvenistiana tra i due piani enunciativi di *discorso* (*discours*) e *storia* (*histoire*). La *dialogicità primaria* si lega alla «processualità del discorso, corrisponde al suo livello enunciativo gerarchicamente più alto ed è di necessità presente, anche se non ugualmente visibile, in tutti i testi e discorsi»; la *dialogicità secondaria*, invece, riguarda prevalentemente i contenuti veicolati, ovvero «il piano della “storia” che il discorso porta avanti e, pur non essendo necessariamente presente in un testo, se c'è non può che essere visibile o riconoscibile attraverso le molte forme possibili della riproduzione del discorso altrui» (cfr. BENVENISTE 1972 [1966]: 284-291; il riferimento e le citazioni sono in CALARESU 2021: 121, ma cfr. anche CALARESU 2022: 78).

<sup>150</sup> A questo proposito, e per meglio districare la complessa relazione fra *dialogo* e *monologo*, Calaresu ritiene opportuno riprendere e articolare le accezioni di quest'ultimo concetto a cavaliere fra oralità e scrittura. In ambito orale, la parola designa solitamente «uno scambio unidirezionale i cui turni di parola sono tutti prodotti da uno stesso parlante, mentre i destinatari (contestualmente presenti o distanti) non sono tenuti a interagire oralmente con lui/lei, restano cioè in silenzio». Una forma intermedia è rappresentata dai copioni teatrali, strutturalmente organizzati in turni dialogici, ma pensati per una realizzazione orale futura; in questi casi, anche il *monologo* è inteso come un “dialogo a una voce sola”, in cui un personaggio si rivolge a sé stesso, al pubblico o a un interlocutore assente (come nei dialoghi “amputati” o “spaiati”). Nell'ambito strettamente pertinente il testo scritto, infine, oltre alle accezioni più note di *monologo* come rappresentazione endofasica o come contrario di *dialogo*, Calaresu propone una terza definizione, centrale

primaria si attualizza attraverso risorse linguistiche, testuali e retoriche che consentono all'autore di stabilire una forma mediata e differita di relazione con il proprio lettore:

Per valutare la qualità dialogica di un testo scritto, dobbiamo perciò innanzitutto individuare le strategie interazionali consentite dalla scrittura, cioè i mezzi linguistici, testuali e retorici con cui l'autore, in quanto enunciatore, può interagire, benché in modo asincrono e a distanza, con il lettore.<sup>151</sup>

In altre parole, i segnali della dialogicità primaria nei testi scritti corrispondono a quelle occorrenze linguistiche che rimandano direttamente – o che in vario modo fanno riferimento – all'organizzazione enunciativa globale del testo, vale a dire alle coordinate pragmatico-contestuali del discorso: chi parla, a chi, quando, come, con quale intento e in merito a quale contenuto. Calaresu individua una serie composita di fenomeni che permettono all'autore di attivare o simulare l'interazione con il lettore, anche in assenza di co-presenza comunicativa. Rientrano tra questi, ad esempio, gli appelli e le espressioni allocutive rivolte a chi legge o a un ascoltatore reale o metaforico, come i vocativi o le forme di deissi personale del *tu*, del *voi* e del *noi* inclusivo. A essi si affiancano enunciati non dichiarativi orientati verso l'interlocutore, come imperativi, esclamazioni, interrogative retoriche o finzionali; ma anche le scelte interpuntive e l'articolazione informativa, vale a dire l'organizzazione delle informazioni in funzione di ciò che l'autore presume essere già noto e di ciò che invece ritiene nuovo per il lettore, e dunque da introdurre, sviluppare o enfatizzare in modo mirato. Altri segnali rilevanti sono le espressioni logodeittiche – riferimenti all'andamento interno del discorso, quali *si è detto*, *vedremo*, *in questa pagina* – e i connettivi testuali, che permettono di strutturare la coesione logica e di guidare l'interpretazione del testo<sup>152</sup>.

---

per orientare il campo d'azione della *dialogicità primaria*: il monologo «come *variante* o sottotipo di dialogo, ossia *interazione unidirezionale* a distanza e differita nel tempo (asincrona)». È in questo senso che ogni testo può essere considerato intrinsecamente dialogico, anche quando l'interazione con il lettore resta implicita o pienamente dissimulata; in alcuni casi, il testo può essere così definito «*stilisticamente* monologico, perché nasconde ogni traccia del suo apparato enunciativo e l'autore organizza la sua produzione verbale nel modo più disincarnato e impersonale» (ivi: 71-78).

<sup>151</sup> Ivi: 16.

<sup>152</sup> Cfr. CALARESU 2022: 79. Il repertorio è tratto e adattato all'italiano a partire dagli *items* individuati per l'inglese da HYLAND 2019: 265-272, subendo tuttavia una certa restrizione. Si accenna soltanto al fatto che l'approccio adottato da Calaresu si distingue, per delimitazione d'ambito e fenomeni considerati, da quello proposto – sempre in ambito testuale – entro il Modello Basilese, che invece identifica entro ogni testo un piano tematico-referenziale, un piano logico-argomentativo, e un piano enunciativo-polifonico. A quest'ultimo piano appartengono i segnali d'interazione fra autore e lettore, che tuttavia non includono tutti quelli indicati da Calaresu: vi sono incluse, per esempio, le allocuzioni dirette, ma vi sono esclusi i logodeittici (che agirebbero invece sul piano logico-argomentativo della testualità), mentre i connettivi conoscono un'inclusione solo parziale che guarda soprattutto ai concessivi, i quali, in alcuni casi specifici, prevedono il coinvolgimento di un punto di vista alternativo, e nello specifico quello di chi legge. Alcune

Tali segnali possono assumere diversi gradi di visibilità e di intensità, consentendo all'autore di calibrare il proprio stile enunciativo nella direzione di una maggiore o minore prossimità nei confronti del lettore. Quest'ultimo è solitamente prefigurato nella sua fisionomia ideale – implicita o esplicitamente delineata<sup>153</sup> – e questa rappresentazione mentale consente all'autore di orientare le proprie scelte comunicative in modo più mirato. I segnali dialogici possono infatti assolvere due funzioni principali. Da un lato, possono svolgere una funzione «interpersonale», che regola e definisce la relazione con il lettore, determinandone il grado di coinvolgimento e l'eventuale distanza; dall'altro, possono rivestire una funzione «testuale o metatestuale», che concorre a organizzare il discorso, facilitandone la comprensione, limitandone l'ambiguità interpretativa e garantendone la coesione<sup>154</sup>. Va da sé che, come specifica Calaresu, le due funzioni spesso si sovrappongono, e quella “testuale o metatestuale” è comunque subordinata a quella “interpersonale”, poiché è entro il quadro relazionale che si determina la forma (e la coesione) dell'organizzazione testuale, e la possibilità stessa di attribuire coerenza al discorso<sup>155</sup>.

Dal quadro teorico sinora ricostruito, come si vede, è stata tratta anche l'organizzazione di base del lavoro presentato in queste pagine (le categorie individuate si distribuiscono, infatti, lungo un asse biforcuto che va dalla gestione enunciativa del rapporto con il lettore fino alla mediazione cognitiva e testuale dell'informazione), di necessità influenzato, tuttavia, anche dall'osservazione e dall'individuazione dei fenomeni effettivamente presenti, ricorrenti e significativi nel romanzo. Se, infatti, la nozione di *dialogicità primaria*, così come articolata da Calaresu, ha offerto uno strumento concettualmente solido per definire l'interazione autore-lettore nel testo scritto,

---

nozioni derivanti da tale modello, tuttavia, saranno su indicazione variamente menzionate all'interno del lavoro. Per un approfondimento sui tre piani individuati, cfr. FERRARI 2014: 131-254; per una sintesi relativa al piano enunciativo-polifonico nella prospettiva del Modello Basilese, cfr. FERRARI 2024: 77-78.

<sup>153</sup> Cfr. CALARESU 2022: 19. Da un punto di vista più strettamente semiotico, infatti, la determinazione di un dato lettore da parte dell'autore condiziona inevitabilmente le sue scelte, a partire da quelle più basilari come la lingua o l'enciclopedia (cioè l'insieme delle competenze) di riferimento, o come la presenza di allocuzioni che selezionano preventivamente l'udienza (*Amici miei*, *Cari bambini* ecc.); in merito, cfr. ECO 1979: 53-56.

<sup>154</sup> Cfr. CALARESU 2022: 17-19. Hyland affronta la distinzione tra le funzioni interazionali svolte da segnali testuali di diverso tipo in modo più netto, definendo *interpersonale* (*interpersonal*) quella che comprende i segnali con cui l'autore coinvolge il lettore nel testo, e *interattiva* (*interactive*), quella che comprende invece i segnali con cui l'autore guida il lettore nel testo (cfr. HYLAND 2019: 43 e sgg.). Come specificato a testo, tuttavia, una distinzione troppo rigida non è sempre praticabile in modo sistematico, in primo luogo perché molte delle risorse linguistiche messe in gioco per costruire l'interazione fra autore e lettore possono in realtà ricoprire entrambe le funzioni (cfr. CALARESU 2022: 18n).

<sup>155</sup> Cfr. CALARESU 2022: 19: «la coesione testuale (coerenza *a parte obiecti*) non è che la manifestazione esteriore o di superficie della coerenza (coerenza *a parte subiecti*), che è, a sua volta, la condizione costitutiva della testualità e che sta al fruitore del testo (ascoltatore o lettore) riconoscere o attribuire all'organizzazione testuale». Sulla definizione testuale di *coerenza* e *coesione*, cfr. almeno FERRARI 2024: 18-19.

è stato altresì indispensabile verificare, in concreto, quali strategie Manzoni utilizzi per attualizzare tale tipo di interazione all'interno dei *Promessi Sposi*, e con quali effetti narrativi, pragmatici ed eventualmente ideologici.

La selezione dei fenomeni è emersa dunque dall'intersezione tra le categorie teoricamente disponibili e le specificità storiche, linguistiche e culturali del romanzo manzoniano, ma ha tenuto conto anche di alcune occorrenze non immediatamente riconducibili alle categorie esplicitate dalla teoria di riferimento, le quali, tuttavia, nel funzionamento tangibile del testo, si configurano come segnali significativi dell'interazione tra autore e lettore. Alcune risorse linguistiche, come i connettivi testuali, sono state deliberatamente escluse dall'analisi in quanto eccessivamente diffuse e strutturalmente necessarie per qualsiasi testo coeso e coerente, e dunque ritenute meno rilevanti ai fini di un'indagine specifica sulla relazione tra l'autore e il suo lettore. Al contrario, si è scelto di includere una sezione interamente dedicata alla gestione delle fonti storiche, poiché – come si è evidenziato in precedenza – esse costituiscono un nodo critico del rapporto fra Manzoni e il suo nuovo lettore: un lettore da disabituare al diletto come “trastullo” e da educare a un interesse vivo per la verità storica. Tali fenomeni arricchiscono il quadro teorico iniziale, confermando l'opportunità di un metodo flessibile e aperto all'analisi empirica.

È necessario sottolineare, in ogni caso, che la ricognizione operata non intende produrre una tassonomia esaustiva, ma piuttosto mettere a fuoco un insieme di elementi ricorrenti che testimoniano la centralità e la puntualità del processo di costruzione del lettore nel progetto narrativo manzoniano. In questo senso, la componente osservativa dell'indagine non solo integra quella teorica, ma ne verifica operativamente la portata euristica, confermandone – all'interno della dimensione dei *Promessi Sposi* – la fecondità anche sotto il profilo critico.

#### Il metadiscorso autoriale

Il “luogo” elettivo entro cui le coordinate della *dialogicità primaria* si manifestano è quello che Calaresu definisce *metadiscorso autoriale*, con esso intendendo l'«apparato enunciativo che assolve sia la funzione interazionale, sia quella (meta)testuale attinente all'organizzazione del testo stesso»<sup>156</sup>. Di conseguenza, ogni occorrenza esplicita di *metadiscorso autoriale* è «simultaneamente, la manifestazione testuale del livello enunciativo primario»<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> CALARESU 2022: 78.

<sup>157</sup> Ivi: 79.

Il concetto ha origine nell'alveo della critica letteraria, in particolare entro la riflessione bachtiniana sulla "voce" dell'autore nella scrittura – intesa come espressione della sua presenza enunciativa, ma anche della possibilità di dare voce ad altri soggetti nel testo. Il *metadiscorso*, quindi, è stato inizialmente letto entro i concetti di *plurivocità* o *polifonia*, soprattutto nell'analisi delle opere narrative, e del romanzo in modo particolare. In seguito, il termine è ripreso e sistematizzato in ambito anglofono, soprattutto grazie agli studi di Ken Hyland, che lo ha impiegato nello studio della scrittura scientifica e accademica: l'attenzione si è così concentrata sulla gestione esplicita della relazione autore-lettore nei testi espositivi e argomentativi, non solo per affinare le teorie della testualità, ma anche con finalità applicative, in particolare nel contesto della didattica universitaria e della scrittura disciplinare<sup>158</sup>.

In questa prospettiva ampia e multifunzionale, il metadiscorso autoriale coinciderebbe in larga parte con ciò che De Caprio definisce *autorialità*, una dimensione che investe, con gradazioni diverse, vari livelli del testo, e che riguarda tanto la definizione dell'*io* autoriale e del lettore cui esso si rivolge, quanto la strutturazione dell'intero impianto discorsivo:

l'autorialità è intesa come una dimensione alla quale è associabile un campo di scelte stilistiche che si riverberano su differenti punti nevralgici del testo, agiscono a più livelli e si manifestano sia attraverso scelte lessicali, sia mediante procedimenti e dispositivi testuali: come, ad esempio, le formule che mettono in risalto aspetti dell'*io* che scrive o che convocano il lettore nel testo; le sequenze destinate a riflessioni metatestuali e il sistema citazionale; le marche formali che segnalano differenze nell'origine e qualità delle notizie riportate; la perizia nelle operazioni di parafrasi e riassunto; i modi in cui sono realizzate le transizioni fra piani enunciativi diversi o le transizioni tipologiche fra sequenze (narrative, argomentative, ecc.) che puntano a realizzare micro-atti linguistici differenti, subordinati all'obiettivo globale del testo.<sup>159</sup>

Nonostante alcune ambiguità semantiche<sup>160</sup>, legate soprattutto alla natura polisemica del termine *discorso* e ai diversi ambiti teorici in cui è stato impiegato, il concetto di

---

<sup>158</sup> Cfr. *ivi*: 16-17.

<sup>159</sup> DE CAPRIO 2021a: 290; il passaggio è citato in CALARESU 2022: 18.

<sup>160</sup> Tra le ambiguità più evidenti si ricordi solo l'uso di *metadiscorso* in ambito semiotico, dove sovente non è considerato come interno al testo, ma costituisce un livello esterno, di commento; designa quindi quei testi che hanno per oggetto altri testi, come la critica letteraria (cfr. BERTRAND 2007: 19). Parallelamente, Maingueneau contesta la possibilità stessa di individuare un *metadiscorso* d'autore inteso come livello sovraordinato al testo, poiché ogni discorso sul dire è già incluso nel dire stesso e ne costituisce parte integrante (cfr. MAINGUENEAU 1990: 128).

metadiscorso autoriale, così come qui delineato, si presta dunque a un'applicazione estesa, in grado di tornare – in forma rielaborata e più strutturata – anche ai testi letterari, entro cui la riflessione dell'autore sulla scrittura e sul lettore trova espressioni particolarmente complesse e stratificate. È evidente, infatti, che la sua rilevanza e visibilità possono variare in relazione al genere testuale di riferimento: alcuni generi si prestano meno alla presenza esplicita dell'autore nel testo e alla costruzione di una dinamica dialogica con il lettore, mentre altri – come il romanzo – concedono alle manifestazioni metadiscorsive uno spazio privilegiato, e articolato in forme non sempre prevedibili<sup>161</sup>.

#### Cenni di polifonia nel romanzo delle voci

Per i *Promessi Sposi*, in particolare, la nozione si rivela particolarmente feconda, innanzitutto per il progetto letterario che vi è sotteso: un'opera pensata per contribuire alla formazione di un nuovo lettore, più consapevole, razionale e coinvolto nel processo di significazione, e al tempo stesso per inaugurare una forma di romanzo moderno capace di rispondere alle esigenze della nascente letteratura italiana, tra finalità etiche, impegno civile e sperimentazione linguistica. Il metadiscorso autoriale costituisce uno degli strumenti principali attraverso cui l'autore condivide il proprio progetto con il pubblico a cui è rivolto, in una sorta di *mise en abyme* che riflette sul senso stesso della narrazione e sul suo potenziale.

L'innata vocazione del romanzo alla polifonia è parte integrante di tale progetto, ed è stata in questo senso ampiamente discussa dalla critica manzoniana. Come chiarito nel seguito, anche in questo caso si intende con *polifonia* un concetto ampio, che include sia i cambiamenti nella voce del narratore – capace di assumere prospettive e toni diversi, talvolta sdoppiandosi o celandosi dietro punti di vista differenti dal proprio – sia la compresenza e varietà dei discorsi riportati. È tuttavia possibile distinguere tra *polifonia* (o *plurivocità*), con particolare riguardo al primo aspetto, e *pluridiscorsività*, in riferimento al secondo<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Quanto al romanzo, va inoltre osservato come, non di rado, la nozione di *discorso* si intrecci a quella di *stile*; per una discussione sui due termini, si rimanda alle articolate osservazioni di Enrico Testa, per cui il «romanzo è il genere letterario che più di ogni altro mette in crisi il concetto di stile e una sua ipotetica definizione unitaria, sancendone la sparizione in favore della nozione, globale e non più locale, di discorso» (TESTA 2002: 280; ma si vedano integralmente almeno i paragrafi *I discorsi del romanzo* e *Discorso e intreccio*, per cui cfr. *ivi*: 280-294); sulla nozione di *stile* in rapporto alla lingua nei testi letterari in genere, cfr. anche MAINGUENEAU 2022; sull'impiego del termine *discorso* in ambito letterario, cfr. infine SEGRE 1985: 165 e sgg.

<sup>162</sup> Cfr., in merito, CALARESU 2022: 80-81 e 93-94, e FERRARI 2014: 233-254; la distinzione è già presente in BACHTIN 2000 [1975], come osservato da TODOROV 1990 [1981]: 101.

Un contributo decisivo, in merito, è rappresentato dal volume di Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, che, fra i primi, interpreta *I Promessi Sposi* come un'opera intrinsecamente polifonica, richiamandosi all'accezione e alla metodologia bachtiniane: caratterizzata, cioè, dalla coesistenza di voci autonome, dalla compresenza di registri molteplici e da un continuo scambio tra istanze narrative, linguistiche e ideologiche. Se, da un lato, le voci dei personaggi non si dissolvono nel (né sono fagocitate dal) discorso dell'autore, ma mantengono una propria autonomia generando un intreccio dinamico, dall'altro questo assetto si riflette tanto nella struttura del libro quanto nello stile autoriale, in cui si alternano toni, generi e prospettive, all'interno di un sistema mutevole ma controllato. Raimondi parla infatti, a questo proposito, di

dialogicità della parola romanzesca non come contaminazione ma come sdoppiamento, polifonia di voci, di universi discorsivi. [...] Alla richiesta di un'oggettività coerente nella circoscrizione plurima dei personaggi fa da contrapposto, nello spazio mobile del narratore, l'esigenza di mettere a fuoco il suo "punto di vista", e in primo luogo la sua vocalità metanarrativa, non più sul piano di un grottesco immediato e giustapposto, ma su quello di una retorica indiretta [...] giocata sulla scacchiera ironica delle litoti, delle reticenze, degli scatti obliqui, delle iperboli capovolte.<sup>163</sup>

Nella lettura offerta dal critico, la polifonia si intreccia strettamente con l'ironia, tratto tipicamente manzoniano<sup>164</sup>, che consente al narratore di prendere le distanze dalla storia e dal racconto e di riflettere su di esso, coinvolgendo il lettore nel medesimo processo. A questa dinamica si affianca una marcata varietà stilistica e linguistica, che si esprime in quello che Raimondi definisce «poliglottismo divertito»<sup>165</sup>, vale a dire un sistema di registri e toni eterogenei, in bilico tra parodia e *pastiche*, animato dal piacere imitativo del discorso romanzesco.

Nella tensione tra molteplicità dei linguaggi e flessibilità retorica si rivela la «polifonia metalinguistica»<sup>166</sup> del testo: una scrittura che, nella tendenza «dominante unitaria di uno stile conversativo»<sup>167</sup>, riflette su sé stessa e sulla propria funzione culturale attraverso

---

<sup>163</sup> RAIMONDI 1974: 335.

<sup>164</sup> Com'è noto, Raimondi dedica un intero saggio al tema, intitolato *L'ironia polifonica in Manzoni*, per il quale cfr. RAIMONDI 1989. L'ironia è considerata, a livello testuale, uno dei principali dispositivi attraverso cui si realizza uno sdoppiamento del piano enunciativo, in particolare in relazione a quella che DUCROT 1980a definisce *polifonia implicita*, vale a dire l'insieme delle «costruzioni linguistiche il cui stesso valore semantico porta in sé il riferimento a un punto di vista altrui» (FERRARI 2014: 233; per l'ironia come dispositivo polifonico, cfr. anche ivi: 243-244). Un esempio di analisi dell'ironia polifonica manzoniana, è anche in ROGGIA 2022: 618.

<sup>165</sup> RAIMONDI 1974: 338.

<sup>166</sup> Ivi: 339.

<sup>167</sup> Ivi: 338.

l'ibridazione dei codici, la compresenza di generi e la continua mobilitazione di risorse discorsive dissonanti. Già per Raimondi, tuttavia, tale complessità non si esaurisce nella sfera puramente stilistica, ma coinvolge direttamente la relazione tra autore, narratore e lettore:

Anche una struttura romanzesca può avere insomma un apparato dove narratore e lettore interagiscono insieme: un apparato che, come quello filologico, è un'ipotesi di lavoro per accedere, in modo non arbitrario, a una semantica della forma, se questa deve essere, entro una storia antropologica della cultura, una dialettica concreta di contingenza e sistema.<sup>168</sup>

Insistendo sul legame tra polifonia<sup>169</sup>, struttura narrativa e posizione ideologica del narratore, Angelo Marchese amplia ulteriormente la riflessione di Raimondi, sottolineando come, per i *Promessi sposi*, l'impiego dei vari dispositivi polifonici si definisca pienamente solo «in rapporto alla poetica del Manzoni e alla sua raffinatissima tecnica della rappresentazione narrativa»<sup>170</sup>. Lungi dall'essere soltanto un effetto spontaneo della narrazione romanzesca, la polifonia manzoniana è al contrario il risultato di un'elaborata strategia compositiva, che si manifesta nel controllo della babele delle voci e nella costruzione di una precisa architettura enunciativa. Entro tale architettura è anche la relazione istituita con il lettore, chiamato a una partecipazione non meramente passiva, ma critica, distante, autonoma:

L'autore implicito distingue nettamente le parti dei personaggi, del narratore e del lettore, esigendo da quest'ultimo, oltre a un massimo di consenso e di sintonia spirituale, un impegno critico nella salvaguardia della propria autonomia di giudizio, quasi fosse una "mente estrinseca" che non si identifica mai con la favola. A questo scopo sono mobilitate le risorse dialogiche del narratore, sempre pronto a intavolare col lettore un discorso complesso che prende spunto dalle vicende del racconto, concedendosi talora qualche effetto di stracciamento (magari giocando col suo *alter ego* barocco) nella rappresentazione e nei giudizi del suo stesso mondo inventivo.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Ivi: 339-340.

<sup>169</sup> Va tuttavia sottolineato che, appena oltre il titolo, Marchese utilizza il termine *pluridiscorsività* per indicare fenomeni misti, anche – e soprattutto – quelli relati alla polifonia implicita (cfr. MARCHESE 1994: 186-192). Lo stesso termine è usato in FRARE 2016: 133-139, laddove *polifonia* è invece preferito in relazione all'intrinseca intertestualità del romanzo (cfr. ivi: 89-113).

<sup>170</sup> Ivi: 184. Per un approfondimento sul nesso tra la poetica manzoniana – in particolare le modalità di rappresentazione della "dignità" degli oppressi – e la costruzione polifonica del discorso romanzesco dei *Promessi Sposi*, cfr. anche ANSELMINI 2012.

<sup>171</sup> MARCHESE 1994: 185.

Non pretendendo di assumere alcuna autorità dogmatica, il narratore – cui Marchese attribuisce un’«onniscienza puramente tecnica, non metafisica»<sup>172</sup>, che ricorda il «ruolo esegetico, ma non onnisciente»<sup>173</sup> individuato per lui da Raimondi – si definisce come intellettuale critico, capace di esercitare un controllo strutturale sul racconto, senza mai sottrarre il lettore alla propria responsabilità interpretativa. La mobilitazione delle «risorse dialogiche» quale dispositivo con cui il narratore intavola «un discorso complesso» con il lettore né è la prima e più diretta conseguenza.

Nell’individuazione di tale dispositivo si rende più evidente, anche per il romanzo dei *Promessi Sposi*, il punto d’intersezione tra le due prospettive critiche fin qui richiamate: l’analisi della narrazione manzoniana come intreccio polifonico di voci autonome ma stratificate e l’attenzione per quell’apparato metadiscorsivo che regola i segnali dialogici di messa in scena dell’autore e della convocazione del lettore all’interno del testo. Pur nella semplificazione inevitabile a ogni schematizzazione, quest’ultima ha il merito di distinguere, entro il quadro più ampio della dialogicità romanzesca, le voci riportate o rappresentate nel racconto e il loro ruolo dalle risorse testuali attivate, invece, più specificamente per innestare l’interazione primaria del testo, vale a dire quella fra chi scrive e chi legge.

### *Terminologia*

Alcuni dei termini utilizzati nel corso della trattazione sono già stati introdotti e, in parte, accompagnati da una definizione esplicita; altri, pur comparsi nei capitoli precedenti o previsti nei successivi, non sono stati oggetto di chiarimento sistematico. In questa sezione si ritiene pertanto opportuno fornire alcune sintetiche precisazioni, volte a definire con maggiore esattezza l’accezione assunta da ciascun termine e a delimitarne l’ambito d’uso nel presente lavoro, con particolare riferimento al romanzo dei *Promessi Sposi*.

#### Dalla parte dell’emittente

Presentando brevemente la definizione di *dialogicità primaria*, si è fatto riferimento all’«autore, in quanto enunciatore». In ambito linguistico e semiotico, l’*enunciatore* è inteso come l’istanza discorsiva che organizza l’enunciato e ne struttura i punti di vista, e andrebbe distinto dal *locutore*, inteso invece come il ruolo discorsivo occupato da chi prende la parola in una determinata situazione comunicativa. L’enunciatore, infatti, non

---

<sup>172</sup> Ivi: 186.

<sup>173</sup> RAIMONDI: 338.

coincide necessariamente con il locutore, né si identifica con un soggetto empirico: può produrre enunciati in prima persona, ma anche far affiorare all'interno del discorso voci o prospettive altrui, esplicitamente attribuite o meno, generando così forme di eco, distanza o dissimulazione<sup>174</sup>.

Nel passaggio dal piano dell'enunciazione astratta a quello di un romanzo, entrano in gioco anche figure relate agli studi narratologici, che richiedono ulteriori distinzioni. Accanto all'enunciatore, che resta l'istanza discorsiva responsabile dell'organizzazione dell'enunciato, il discorso narrativo prevede basicamente la presenza, da un lato, dell'*autore* e, dall'altro, del *narratore*, cioè la voce interna costruita nel testo, che assume il compito di raccontare la storia.

Sul versante autoriale, si distinguono generalmente tre figure<sup>175</sup>: l'*autore empirico* (anche, più semplicemente, *autore*), ossia la persona storica che ha materialmente ideato, scritto, prodotto l'opera d'ingegno; l'*autore implicito*, inteso, a partire dalla formulazione di Wayne C. Booth, come una proiezione fittizia dell'autore, deducibile dal lettore attraverso le scelte narrative, stilistiche, etiche e ideologiche espresse all'interno dell'opera<sup>176</sup>; e l'*autore modello*, elaborato nella narratologia semiotica di Umberto Eco nei termini di una strategia testuale intenzionalmente costruita dall'autore empirico, e inserita nelle forme espressive del testo, che il lettore dovrebbe riconoscere e di cui dovrebbe tenere conto nella fruizione narrativa<sup>177</sup>.

Sul versante dell'enunciazione interna, la figura chiave è infine quella del *narratore*, che costituisce la prima voce narrante entro i confini del testo. Anche questa figura può tuttavia articolarsi ulteriormente, e connettersi in vario modo a quella dell'autore.

Nel caso dei *Promessi Sposi*, per esempio, Stefano Agosti propone di distinguere un enunciatore implicito da un enunciatore esplicito; mentre l'autore corrisponderebbe all'enunciatore implicito<sup>178</sup>, il narratore (extra-diegetico) si identificherebbe nel suo speculare esplicito. A sua volta, quest'ultimo potrebbe essere distinto in un *narratore*

---

<sup>174</sup> La tradizione di questi termini è piuttosto lunga e complessa, e affonda le sue radici nella teoria dell'enunciazione, che non è possibile né – si crede – utile sintetizzare interamente in questa sede; ma per più puntuali distinzioni, cfr. almeno BENVENISTE 1971 [1966]: 277-290, DUCROT 1980b, MORTARA GARAVELLI 1985: 51-57 e CALARESU 2004: 84-91.

<sup>175</sup> Per ulteriori precisazioni sull'origine dei termini a seguire nell'ambito della teoria della narrazione, cfr. BERNARDELLI 2024: 16-18 e 90-91.

<sup>176</sup> Secondo la rielaborazione del concetto da parte di ISER 1987 [1978], l'autore implicito coinciderebbe in sostanza con la struttura stessa della narrazione, con il «suo modo di proporre il racconto al lettore (o spettatore nel caso della narrazione audiovisiva), riproducendo nel testo il meccanismo della comunicazione narrativa attraverso il rapporto tra le figure testuali dell'autore implicito e del lettore implicito» (BERNARDELLI 2024: 17-18).

<sup>177</sup> Cfr., in particolare, ECO 1979: 62-66.

<sup>178</sup> Agosti lo definisce *Scripteur* o *Auctor*; quest'ultimo, entro i confini dell'enunciazione implicita, è accompagnato dalle figure dell'*Operatore Pragmatico* e del *Modalizzatore* (cfr. AGOSTI 1989b: 109-113).

*cognitivo* – «le cui enunciazioni vertono [...] sullo spazio del sapere e della cultura che circonda il *récit*», di cui, appunto, «il *récit* fornisce gli esempi figurativi ed illustrativi», e che è parzialmente «coestensivo a quello dell'*Auctor*, al suo universo di valori e al suo sistema di conoscenze»<sup>179</sup> – e in un *narratore metanarrativo*, «le cui enunciazioni vertono sul processo stesso del narrare, e possono riguardare sia i personaggi della finzione, sia le modalità di costruzione della stessa, sia il suo destinatario (lettore), sia gli eventuali testi da cui è stata desunta (“trascritta” [...])»<sup>180</sup>.

Coerentemente con questa articolazione metanarrativa, si colloca anche l'analisi proposta da Antonio Illiano, che legge la morfologia enunciativa dei *Promessi Sposi* alla luce di una peculiare dinamica triadica, fondata proprio sul legame fra autore, narratore e manoscritto ritrovato come dispositivo finzionale, e sul legame fra questi elementi e il lettore. Secondo Illiano, il narratore manzoniano non è ulteriormente distinto al suo interno, ma

in quanto proiezione ipostatica dell'autore nell'ambito della circoscrizione romanzesca, espleta la sua funzione delegata recuperando, da un lato, l'apporto dell'anonimo per adeguarlo, dall'altro, alle esigenze di un lettore interno che, assimilando e realizzando in sé anche la cosiddetta funzione destinataria, s'inserisce nella centralità del contesto diegetico come uno dei poli imprescindibili dell'impostazione discorsivo-dialogica.<sup>181</sup>

La triangolazione tra narratore, manoscritto e lettore costituisce così lo schema connettivo dell'intera architettura narrativa, secondo una logica auto-riflessiva che, con l'ingenuità solo apparente propria dell'ironia manzoniana, apre costantemente lo spazio testuale a una confabulazione fra le voci del racconto e la più ampia autorità demiurgica dell'autore implicito.

Dalla parte del ricevente

Se dal lato dell'emittente si sono distinte diverse figure, anche il polo ricevente – il secondo elemento della *dialogicità primaria*, il terzo della triangolazione profilata da Illiano – presenta una complessa articolazione (anche) terminologica.

---

<sup>179</sup> Ivi: 114.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> ILLIANO 1993: 48. Più avanti, in riferimento ai procedimenti che pertengono alla dimensione entro cui il narratore «s'insedia al centro dell'universo romanzesco in modo da poter seguire l'iter compositivo e guidare i processi di lettura-interpretazione», Illiano parla tuttavia, più propriamente, di “griglia metanarrativa” (cfr. ivi: 125 e sgg.; in nota, il rimando è proprio all'analisi di Agosti, e nello specifico ad AGOSTI 1989a, saggio in cui il critico sviluppa i temi menzionati in AGOSTI 1989b).

Anzitutto, è opportuno distinguere fra *destinatario* e *interlocutore*. Il destinatario rappresenta l'istanza a cui l'atto enunciativo è rivolto (nelle parole di Calaresu, «per *chi* si enuncia un certo discorso»<sup>182</sup>); generalmente è silente e privo di una funzione attiva, ma resta implicato nella progettualità del testo poiché è il punto verso cui si orienta l'organizzazione discorsiva, il soggetto atteso della ricezione. L'interlocutore, invece, è colui con il quale si fa mostra di interloquire nell'interazione dialogica, e può potenzialmente rispondere all'enunciazione (come avviene, per esempio, in un dialogo orale, *in praesentia*). In alcuni modelli linguistici e semiotici, si distingue ulteriormente la figura dell'*allocutario*, ovvero il soggetto specificamente interpellato all'interno dell'enunciazione, attraverso meccanismi di chiamata esplicita (come l'uso della seconda persona o l'apostrofe). A differenza dell'interlocutore, che può rispondere e partecipare all'interazione, l'allocutario non è tenuto a replicare: è piuttosto il ruolo discorsivo corrispondente alla presa di parola, il *tu* a cui il locutore si rivolge<sup>183</sup>.

In ambito letterario-narratologico, la funzione dell'allocutario può talora e parzialmente sovrapporsi a quella del lettore implicito o del narratario, connotando però un coinvolgimento diretto e marcato nella struttura dell'enunciazione. Secondo una tradizione ormai consolidata negli studi, il *lettore* può infatti a sua volta essere distinto in *lettore empirico* (o *reale*), *lettore implicito* e *lettore modello*; a questi si aggiunga la figura del *narratario*<sup>184</sup>.

Se con *lettore empirico* si intende il soggetto reale, extratestuale, inserito in un determinato contesto storico e culturale, che legge materialmente il testo, il *lettore implicito* è, secondo la definizione di Booth, il lettore costruito all'interno della finzione narrativa; il concetto è in seguito ripreso da Iser, il quale lo definisce come «una strategia che serve a stabilire la posizione del lettore reale, nel senso che esalta la funzione comunicativa della narrazione, ma le due figure non coincidono interamente»<sup>185</sup>. Il *lettore modello* rappresenta invece, nella prospettiva semiotica innestata da Eco, il corrispondente diretto dell'autore modello, dunque l'istanza ideale prevista dal testo stesso: un lettore dotato delle competenze cognitive, ideologiche, culturali necessarie per decodificare l'opera nella sua pienezza (figura che Eco definisce, significativamente,

---

<sup>182</sup> CALARESU 2022: 12.

<sup>183</sup> Vale per questa sezione il medesimo avvertimento relativo alla “parte” dell'emittente; per più puntuali distinzioni, cfr. almeno BENVENISTE 1971 [1966]: 277-290 e CALARESU 2022: 12-13.

<sup>184</sup> Per ulteriori precisazioni sull'origine di questi termini nell'ambito della teoria della narrazione, cfr. ancora BERNARDELLI 2024: 78-80 e 88.

<sup>185</sup> ISER 1987 [1978]: 209. Il passo è citato anche in BROGI 2005: 209-211, cui si rimanda per ulteriori osservazioni sulla gestione e le caratteristiche delle tipologie di lettori qui menzionati – *implicito* e *modello* – nei *Promessi Sposi*. Si noti, tuttavia, che la dicitura *lettore implicito* è nel saggio sostituita da quella, pressoché equivalente, di *lettore fittizio*.

anche *lector in fabula*)<sup>186</sup>. Figura speculare a quella del narratore, infine, è quella del *narratario*, cioè l'uditorio cui si rivolge il racconto entro la finzione narrativa; è distinto sia dal lettore implicito sia dal lettore modello, con i quali può tuttavia presentare sovrapposizioni funzionali.

Nei *Promessi Sposi*, queste figure conoscono, ancora una volta, alcune peculiarità, in relazione soprattutto all'incrocio fra lettore empirico e lettore modello. Al di là dei lettori reali che il romanzo ha incontrato nel tempo – in una ricezione tanto ampia e variegata che forse nemmeno Manzoni, pur consapevole della portata della propria opera, avrebbe potuto prevedere<sup>187</sup> – l'autore mantiene anche un dialogo costante con lettori empirici *in itinere*, contemporanei alla produzione dell'*opus in fieri*. Si tratta di interlocutori effettivi, in carne e ossa, di amici, consiglieri, emendatori, quali in primo luogo Claude Fauriel ed Ermes Visconti, che intervengono nel processo redazionale in forma epistolare o tramite annotazioni dirette sul testo.

Visconti, in particolare, assume un ruolo cruciale nella genesi e nella fisionomia stessa dell'opera, lasciando in copioso numero postille al *Fermo e Lucia*, che testimoniano un'interazione profonda e continuativa con il testo in lavorazione. Analizzando questa dinamica, Vincenzo Paladino definisce Visconti un «*lector in fabula*»<sup>188</sup> integrato nel laboratorio creativo dell'autore. Come si può intuire, l'espressione è impiegata da Paladino con un'accezione diversa rispetto a quella, più tecnica, introdotta da Umberto Eco. Se per Eco, infatti, il *lector in fabula* coincide con il lettore modello – costruito entro il testo dall'autore come suo cooperatore ideale – Paladino ne fa un uso più elastico: Visconti non è un lettore solo immaginato, ma un lettore realmente esistente, un lettore previsto, cercato ed evocato, in certa misura “messo in scena” come interlocutore interno alla scrittura. Per questo motivo, gli è attribuito un ruolo critico-ermeneutico:

l'autenticazione [delle ragioni del testo] doveva essere corroborata dall'*exequatur* critico (e autocritico) ovvero incondizionato del Visconti. Un discorso incrociato tra l'autore e il suo lettore *in pectore*, via via sempre più stringente e dalla parte dell'uno e dell'altro e per entrambi coinvolgente, scandito clamorosamente sui margini dell'antitesto [...].<sup>189</sup>

Tra gli episodi emblematici (e gli effetti pratici) di tale «discorso incrociato», Paladino rinviene quello della Monaca di Monza, la cui storia viene significativamente

---

<sup>186</sup> Cfr., in particolare, ECO 1979: 60-62.

<sup>187</sup> Relativamente a questo aspetto, cfr. anche gli aneddoti in apertura a ROSA 2004: 79-80.

<sup>188</sup> Cfr. PALADINO 1996: 66, 73n e 82; sul rapporto epistolare di Visconti con Manzoni, anche in merito al romanzo, cfr. CASALINI 2004.

<sup>189</sup> PALADINO 1996: 67.

ridimensionata nella Quarantana anche in virtù dell'intervento del «pronosticato *lector in fabula*»<sup>190</sup>, che l'autore avrebbe “sentito” operare, nel corso della scrittura, come una coscienza critica incarnata. S'invera così l'intuizione già avanzata da Raimondi, secondo cui la partecipazione del lettore empirico alla costruzione dell'opera può non limitarsi necessariamente a un'influenza postuma o periferica: un caso come quello di Visconti, infatti, indica che la ricezione del lettore «può addirittura immettersi nella dinamica della produzione testuale, in un rapporto così stretto con la logica combinatoria dell'autore da completarne, si vorrebbe quasi dire, i processi o le operazioni sottintese, i metabolismi culturali e formali»<sup>191</sup>.

Tramite la fitta postillatura, inoltre, Visconti finisce per assumere anche il ruolo di supervisore delle scelte narrative e stilistiche («lettore-censore *ex officio*»<sup>192</sup>), nel senso anticipatorio di un lettore “potenziale” dell'opera, portatore delle sue istanze e delle sue obiezioni, figura a un tempo esterna e interiorizzata, e certamente organica entro l'opera ancora «itinerante»<sup>193</sup>.

Tale configurazione, così complessa e stratificata, conduce Paladino a un'ulteriore e più radicale interpretazione: Visconti non sarebbe solo un lettore funzionale al processo redazionale, né soltanto un destinatario “ideale” prefigurato, ma una vera e propria proiezione critica, una figura speculare e simbiotica dell'autore stesso, che agisce nel testo quasi fosse un suo *alter ego*. In lui si rifletterebero non solo le esigenze formali ed etiche dell'opera, ma anche l'autocoscienza manzoniana nella sua forma più vigile e severa; una figura che rimanda, da un lato, al desiderio di Manzoni di trattare col lettore come tratta con sé stesso, e dall'altro alla consapevolezza – che attraversa l'intera opera sua, fin dall'*Adelchi* – che «il più difficile e [...] malevolo lettore»<sup>194</sup> è sempre, in ultima istanza, l'autore medesimo.

---

<sup>190</sup> Ivi: 66.

<sup>191</sup> RAIMONDI 1990: 145.

<sup>192</sup> PALADINO 1996: 68.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> *Poesie e tragedie*: 551.

**PARTE PRIMA.**  
**COINVOLGERE IL LETTORE NEL TESTO**

## **CAPITOLO I.**

### **La deissi personale del narratore**

## 1.1 La voce onnisciente

Nel discorso critico sui *Promessi Sposi*, la voce narrante è spesso qualificata, in via preliminare e generale, come onnisciente. La definizione rimanda alla capacità del narratore di accedere liberamente agli eventi della storia principale come pure alle microvicende dei personaggi e alle loro voci, nonché di dominarne retrospettivamente lo sviluppo in un quadro unitario e coerente, producendo un effetto di autorità e affidabilità che orienta la ricezione del testo secondo una logica fortemente guidata, e ideologicamente (oltre che strutturalmente) sorvegliata. Tale onniscienza si esprime, sul piano testuale, attraverso un controllo pieno e una distanza più o meno marcata rispetto alla narrazione; e si manifesta, generalmente, nell'adozione di una diegesi esterna, in terza persona, che contribuisce a costruire un punto di vista narrativo – almeno apparentemente – oggettivo e distaccato. La bibliografia in merito è molto vasta, e di varia natura (ermeneutica, semiotica, storico-linguistica, ma anche didattica); una sintesi dei motivi che attraversano l'onniscienza manzoniana è fornita da Antonio Illiano:

Nell'universo diegetico dei *Promessi Sposi* l'onniscienza si pone imprescindibilmente come principio e insieme presupposto della narrazione: come principio, in quanto l'unicità e l'autenticità della concezione manzoniana legittimano, nell'autore, non solo la precognizione dei fatti e dei personaggi ma anche l'ethos storico-biografico e ideologico che presiede alla composizione del romanzo; come presupposto, [...] designa le funzioni e gli strumenti essenziali dell'enunciazione e quindi incide su tutti i procedimenti del narrare, dalla disposizione dei materiali all'infrastruttura digressiva, dall'esposizione descrittivo-analogica dei fatti alla caratterizzazione dei personaggi, dalle variegate incidenze dell'umorismo alla costante dell'ironismo che permea così integralmente i processi della narrazione e metanarrazione da rendersi indefinibile e inattendibile come categoria a parte, scissa da contesti della scrittura e del romanzo.<sup>1</sup>

La definizione, tuttavia, conosce numerose restrizioni, di ordine teorico e pratico, che modulano e ridimensionano l'idea di un narratore assoluto e “divino”, come la definizione suggerirebbe<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> ILLIANO 1993: 25.

<sup>2</sup> Cfr., in merito, la perentorietà con cui affronta il tema Frare, che guarda anzitutto alle restrizioni di ordine tecnico-teorico: «Di solito, si dice che quello dei *Promessi Sposi* è un narratore onnisciente: l'affermazione è giusta, purché si ricordi che narratore onnisciente significa che ne sa di più dei personaggi, non narratore che sa tutto, come si è portati a pensare a causa del termine, infelicemente scelto dai primi teorici della narrazione» (FRARE 2016: 139-140).

Già nella fase di prima incubazione del romanzo (la lettera è quella del 29 maggio 1822), Manzoni esprime infatti al Fauriel le proprie perplessità in merito alla gestione della materia romanzesca, dichiarando:

J'ose me flatter [...] du moins d'éviter le reproche d'imitateur: à cet effet je fais ce que je peux pour me pénétrer de l'esprit du temps que j'ai à décrire, pour y vivre: il était si original, que ce sera bien ma faute, si cette qualité ne se communique pas à la description. Quant à la marche des événements, et à l'intrigue, je crois que le meilleur moyen de ne pas faire comme les autres est de s'attacher à considérer dans la réalité la manière d'agir des hommes, et de la considérer surtout dans ce qu'elle a d'opposé à l'esprit romanesque.<sup>3</sup>

Nel mostrare un atteggiamento perplesso nei confronti delle convenzioni del romanzo tradizionale (l'«esprit romanesque») e una forte attenzione al dato socio-antropologico, l'autore rivela la volontà di saldare l'autenticità della creazione non a una supremazia creatrice, bensì a uno sforzo di immedesimazione e di studio del reale; si propone, cioè, di “vivere” lo spirito del tempo seicentesco, osservando il comportamento umano nella sua verità più concreta, spesso antitetica alla finzione romanzesca<sup>4</sup>. L'onniscienza – intesa come dominio universale della materia narrata – risulta sin d'ora sottoposta a un principio di contenimento e autolimitazione la cui piena formula sarà realizzata, diversi anni più tardi, nel romanzo compiuto.

A ben vedere, sebbene si proponga di viverne lo spirito, l'autore in effetti «non vive» concretamente la realtà della storia narrata e dei personaggi che la popolano (e nemmeno «la possiede»):

la rappresenta soltanto: e il suo non è lo sguardo onnisciente di Chi sa tutte le cose, perché presiede *ab aeterno* al loro svolgimento. Egli non può dunque non sentirsi in obbligo di denunciare con tutta semplicità i laboriosi criteri formali che gli sono indispensabili per aggregare una accanto all'altra le tessere d'un mosaico, destinato a produrre il massimo effetto di realtà umanamente perseguibile.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Lettere* I: 271, n. 160.

<sup>4</sup> Secondo Spinazzola, al di là del dibattutissimo artificio di finzione, a questa volontà risponderebbe anche la creazione di una personalità vicaria, «collocata all'interno del mondo secentesco e perciò abilitata a fornirgli materiali empirici», vale a dire quella dell'Anonimo secentesco (SPINAZZOLA 1983: 71). A lui è delegata la responsabilità – se di responsabilità si può parlare – creatrice del mondo narrato; al narratore spetterebbe invece il compito di riordinarla e integrarla, dove possibile, con le fonti storiche. Queste gli consentono, peraltro, di mostrare una conoscenza spesso ben più solida e completa di quella detenuta dal suo stesso doppio.

<sup>5</sup> Ivi: 1983: 263. D'altra parte, prosegue Spinazzola, la «lieta consapevolezza dell'impegno posto nell'elaborazione del manufatto artistico non contraddice, anzi trova fondamento nella coscienza che la

L'ambivalente opposizione tra autorità e trasparenza, tra costruzione coerente e dichiarazione dell'artificio è dunque uno dei tratti più significativi della voce narrante manzoniana, che a un'onniscienza come garanzia ontologica predilige un'onniscienza solo "potenziale": il narratore sembra in certi momenti concedersi un sapere pressoché illimitato; in altri, sembra ritrarsi strategicamente, dichiarando o simulando la propria ignoranza; in altri ancora, sembra mettere in discussione il proprio stesso statuto, posizionandosi al livello di esperienza e conoscenza posseduto dal lettore. Manzoni sfrutta tutte le possibilità, nell'alternanza di esposizioni dettagliate e digressioni incerte, fonti lacunose e dubbi dichiarati<sup>6</sup>.

Accanto agli aspetti strutturali, la voce narrante è stata associata allo sguardo di Dio anche, e almeno, per altre due ragioni. Innanzitutto, essa si accompagna a una costante tendenza valutativa: l'equivoco tra la competenza assoluta, ma tecnica, del narratore e una presunta responsabilità teologica dell'autore come parziale controfigura di un Dio creatore nasce proprio dal carattere eticamente orientato dell'onniscienza manzoniana. Nei *Promessi Sposi*, infatti, ogni snodo narrativo, anche il più minuto, è accompagnato da un commento che ne chiarisce o problematizza il retroscena morale<sup>7</sup>. In questa sovrapposizione tra racconto e giudizio il narratore assume, per il lettore, un'aura di superiorità che lo avvicina simbolicamente al divino, pur senza pervenire a una coincidenza integrale.

Il giudizio morale del narratore, in secondo luogo, non si limita alle vicende oggetto di racconto né alla presentazione dei personaggi osservati esternamente: attraversa infatti l'interiorità di questi ultimi, scrutandone pensieri, sentimenti, travagli. Sebbene non

---

realtà è un problema inesauribile, con gli strumenti rappresentativi di cui disponiamo: a Colui che l'ha originata vanno offerti i nostri tentativi sempre inadeguati di ricrearne le parvenze» (ivi: 266).

<sup>6</sup> Sull'«onniscienza potenziale» del narratore manzoniano, è intervenuto anche Michael Olsen: «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*» (OLSEN 2010: 17).

<sup>7</sup> In proposito, Marchese osserva: «non c'è, si può dire, foglia che cada che non provochi il commento di colui che l'ha fatta, narrativamente, cadere» (MARCHESE 1987: 124). Da simili considerazioni viene la proposta avanzata da Paola Pugliatti di parlare, nel caso del narratore dei *Promessi Sposi*, di *narratore "sogettivo"*, distinguendolo così dal *narratore "obiettivo"*, che non proietta la propria ideologia nel testo, o almeno si sforza di non farlo (cfr. PUGLIATTI 1985: 205-209). D'altra parte, il desiderio di certa soggettività narrativa è già in Manzoni, che nel *Fermo e Lucia* esplicita il proprio atteggiamento – e la conseguente decisione finale – nei confronti delle riflessioni che il manoscritto formula intorno ai fatti narrati: «L'autore di questa storia è andato frammischiando alla narrazione ogni sorta di riflessioni sue proprie; a me rileggendo il manoscritto ne venivano altre e diverse; paragonando imparzialmente le sue e le mie, io veniva sempre a trovare queste ultime molto più sensate, e per amore del vero ho preferito lo scrivere le mie a copiare le altrui; stimando anche che chi ha una occasione per dire il suo parere sopra che sia non debba lasciarsela sfuggire» (*FL Prima Introduzione* 11).

aderisca a un'onniscienza assoluta e totalizzante, Manzoni è consapevole di doversi riconoscere, in qualità di narratore, almeno una forma di prescienza psicologica, vale a dire quella facoltà propria dello scrittore (e, più in generale, del poeta) di concepire, conoscere e articolare la vita nascosta dei propri personaggi prima ancora di trasmetterla ai lettori, sui quali questo privilegio di conoscenza, come vuole sottolineare lo stesso scrittore, si riverbera: «I lettori d'una storia hanno il privilegio di conoscere i personaggi prima di vederli operare, di sentirli parlare; ed è questa una delle ragioni per cui la lettura d'una storia è molte volte più chiara e meno difficoltosa che la condotta negli affari della vita»<sup>8</sup>. A questa consapevolezza narrativa si deve non solo il largo spazio riservato alle dimensioni della “mente” dei personaggi, ma anche l'assunzione, da parte del narratore, di punti di vista molteplici, interni alla vicenda e talvolta persino distanti dalla posizione autoriale<sup>9</sup>. Ne risulta una narrazione che, pur restando sorvegliata e ideologicamente orientata, e rispondendo a un criterio di omologia funzionale, sa farsi porosa nei confronti delle coscienze altrui.

Nel ridimensionamento dell'onniscienza narratoriale, si comprende meglio l'alternanza fra una voce formalmente esterna al racconto, che si esprime in terza persona o in modo a-personale, e una voce che, pur collocandosi sempre al di fuori della diegesi, rende manifesta la soggettività della propria *origo*<sup>10</sup> testuale (il centro deittico enunciazionale da cui prende avvio il discorso e che ne orienta tutti i riferimenti)<sup>11</sup>. Quest'ultima è resa evidente soprattutto dall'impiego del repertorio di espressioni deittiche che fanno riferimento alla prima persona singolare o plurale, iscritte tanto nei

---

<sup>8</sup> *FL* II IV 38; sul rapporto tra prescienza psicologica e monologazione, cfr. anche ILLIANO 1993: 30-47); sul rapporto tra prescienza psicologica e tipologia di personaggi (interamente finzionalizzati o storico-finzionalizzati), cfr. CASTELLANA 2020.

<sup>9</sup> Per i punti di vista di cui il narratore si fa portavoce nel romanzo manzoniano, cfr. ancora FRARE 2016: 139-142, che sottolinea come «il ricorso a queste scelte di tecnica narrativa non deriva, ovviamente, da una professione di relativismo, ma dalla consapevolezza che gli uomini, sulla terra, posseggono un punto di vista limitato e parziale, e che il miglior modo per conoscere un avvenimento è quello di ascoltare più voci possibili» (ivi: 142). Il procedimento non è, naturalmente, privo di conseguenze per il destinatario dell'opera, che non potendo identificarsi fino in fondo in alcuno dei protagonisti, è rinviato «costantemente alle singole figure narrative dell'io narrante, che con la sua presenza esplicita gli fornisce la [...] chiave di lettura adeguata del testo; cioè gli permette di riportare ogni aspetto di un panorama accidentatissimo a un orizzonte di totalità» (SPINAZZOLA 1983: 65). Sull'emergere di diversi punti di vista nella narrazione manzoniana e sulle conseguenze per il lettore, cfr. anche GROSSER 1981: 413-422, che osserva come il procedimento, «lungi dall'essere unidirezionale, man mano che si passa dalla visione d'insieme all'analisi minuta della pagina», si mostri «complesso, poliedrico, non schematizzabile» e costituisca «in ultima analisi [...] una sorta di invito dell'autore al lettore affinché compia un processo di immedesimazione» (ivi: 422).

<sup>10</sup> A partire da BÜHLER 1983 [1934]: 102 e sgg., il termine indica il centro deittico dell'enunciazione, che è in genere il parlante (o lo scrivente), in un “qui e ora” definiti.

<sup>11</sup> In questa alternanza, meglio si comprende la basilica ma fondamentale distinzione semiotica, accennata in precedenza, fra *narratore cognitivo* e *narratore metanarrativo* proposta da AGOSTI 1989b. De Robertis ha inoltre sottolineato come le interferenze personali del narratore entro l'azione (le incursioni, dunque, del “narratore metanarrativo”) coincidano con i momenti in cui la funzione del raccontare acquisisce un'importanza superiore al racconto medesimo (cfr. DE ROBERTIS 1976: 47).

pronomi personali liberi e clitici, quanto nei possessivi e nelle forme verbali corrispondenti, che segnalano la presenza del narratore in quanto locutore situato, retoricamente oltre che comunicativamente, nel testo<sup>12</sup>. Egli diviene, in tal modo, un referente testuale, vale a dire una «rappresentazione concettuale di un'entità – persona, oggetto, evento ecc. – del mondo extralinguistico, reale o immaginaria, evocata nel testo», entrando così «a far parte della memoria testuale degli interlocutori»<sup>13</sup>.

Chiaramente resta una mera simulazione: il narratore, per quanto si identifichi con un *io* o con un *noi*, rimane extradiegetico, ed extradiegetiche sono anche le sue intrusioni. Queste ultime, collocate a un livello enunciativo ben diverso da quello che sorregge i dialoghi fra personaggi, possono avere fondamentalmente tre interlocutori: i personaggi stessi (ma il caso è tanto sporadico da limitarsi a tre soli esempi<sup>14</sup>); il narratore (in una forma di monologo sostenuto da segnali auto-dialogici quali, per esempio, le domande retoriche); oppure – nella maggior parte dei casi – il lettore (nella figura del narratario)<sup>15</sup>, che resta, naturalmente, l'unico destinatario di ogni scambio.

---

<sup>12</sup> Sulla deissi personale, cfr. almeno VANELLI 2022 [2001], DE CESARE 2010, e FERRARI 2014: 249-259; sui particolari usi della deissi – anche personale – entro i testi narrativi, cfr. DUCHAN-BRUDER-HEWITT 1995.

<sup>13</sup> FERRARI 2024: 84.

<sup>14</sup> Si riportano a seguire gli unici esempi – peraltro piuttosto noti – in cui il narratore si rivolge direttamente a un proprio personaggio. Si tratta di un'esortazione ironica diretta al Griso: «**Va a dormire, povero Griso, che tu ne devi aver bisogno. Povero Griso!** In faccende tutto il giorno, in faccende mezza la notte, senza contare il pericolo di cader sotto l'unghie de' villani, o di **buscarti una taglia per rapto di donna honesta**, per giunta di quelle che **hai già addosso**; e poi esser ricevuto in quella maniera! Ma! così pagano spesso gli uomini. **Tu hai però potuto vedere**, in questa circostanza, che qualche volta la giustizia, se non arriva alla prima, arriva, o presto o tardi anche in questo mondo. **Va a dormire per ora**: che un giorno avrai forse a somministrarcene un'altra prova, e più notevole di questa» (Q XI 2); di un'apostrofe ammiccante rivolta ad Agnese: «Trovò però il verso d'accomodarla con un piccolo stralcio: raccontò del matrimonio concertato, del rifiuto di don Abbondio, non lasciò fuori il pretesto de' superiori che lui aveva messo in campo (**ah, Agnese!**); e saltò all'attentato di don Rodrigo, e come, essendo stati avvertiti, avevano potuto scappare». (Q XXIV 72); di un vocativo affettuoso e beneaugurante per Renzo: «Giova sperare, **caro il mio Renzo**» (Q XXXIII 34). I grassetti sono di chi scrive; salvo diversa indicazione, la medesima precisazione vale per il seguito, in riferimento a tutte le citazioni tratte dal romanzo.

<sup>15</sup> In proposito, ancora Olsen: «Quando Manzoni parla in prima persona può fare richiami o rimproveri ai personaggi o al lettore [...]; si ha l'impressione che incominci un dialogo» (OLSEN 2010: 20).

## 1.2 Segnali autobiografici

La movimentata dinamica fra distanza e coinvolgimento, fra un'*origo* enunciazionale stabilmente esterna e una voce che, nel restare extradiegetica, simula però una soggettività interna al testo, si manifesta anzitutto in una forma particolarmente marcata: quella dell'autobiografismo.

Per meglio definire tale forma, è utile prendere avvio, ancora una volta, dal *Fermo e Lucia*, dove essa è limitata ad alcuni selezionati passaggi in cui l'*io* o il *noi* del narratore (o, ancora, un'espressione alternativa e spesso perifrastica dello stesso) riflette in trasparenza una presenza autoriale ben riconoscibile, riferita per tramite di interventi e formulazioni fortemente sbilanciati verso l'esperienza personale. In questi casi la voce narrante, pur nella sua finzione narrativa, frange temporaneamente i confini tra autore implicito e autore reale; d'altra parte, come sottolinea ancora Illiano, in generale «nella prassi manzoniana, l'autore-scrittore, non si occulta né si maschera, non si fossilizza nell'irriducibilità del binomio *chi scrive-chi è* opinabile o formulabile nelle sfere dell'astrazione teorizzante»<sup>16</sup>.

Tre, nello specifico, sono i luoghi del *Fermo e Lucia* in cui lo scrittore lascia trapelare tracce di immagini provenienti da un vissuto riconoscibile, e intimamente condiviso, per brevi scorci, con il lettore<sup>17</sup>.

Il primo esempio si incontra nell'*ouverture* del romanzo, nel capitolo I del primo tomo, dove, com'è noto, è posta la lunga e dettagliata descrizione del paesaggio lecchese, che funge da ambientazione e sfondo del racconto. Giunto a tratteggiare la conformazione del Monte Barro, il dettato descrittivo cede il passo a un commento personale, in cui l'*io* dello scrittore-narratore si dichiara esplicitamente:

La giacitura della riviera, i contorni, e le viste lontane tutto concurr<e> a renderlo un paese che **chiamerei uno dei più belli del mondo, se avendovi passata una gran parte della infanzia e della puerizia, e le vacanze autunnali della prima giovinezza, non riflettessi che è | impossibile dare un giudizio spassionato dei paesi a cui sono associate le memorie** di quegli anni.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> ILLIANO 1993: 23; ma sulle presenze autobiografiche della prima stesura in generale, cfr. anche ivi: 8, 12 e 21-24.

<sup>17</sup> In proposito, Meier-Brügger parla di «funzione testimoniale» del narratore (MEIER-BRÜGGER 1987: 41).

<sup>18</sup> *FL* I I 17. Come sottolinea Nigro, infatti, il «ricordo nostalgico evoca il Caleotto: la villa paterna a Lecco, venduta nel 1818» (MANZONI/NIGRO 2002: 913).

La presenza dell'*io* è sancita anzitutto da un verbo al condizionale in prima persona singolare, «chiamerei», a cui segue un giudizio («uno dei più belli del mondo»), un innesto di motivazione<sup>19</sup> legato al ricordo dell'età immatura («avendovi passata una gran parte della infanzia e della puerizia, e le vacanze autunnali della prima giovinezza»), e una concessione dal tono giustificativo («non riflettesi che è impossibile dare un giudizio spassionato dei paesi a cui sono associate le memorie di quegli anni»). Il paesaggio rivela così il proprio osservatore narrante, il quale, malcelato dietro la descrizione, vi proietta invece la propria memoria emotiva e biografica; il riferimento all'infanzia e giovinezza del narratore sospende inoltre, momentaneamente, il patto finzionale con il lettore e apre una finestra sull'identità dell'autore reale, laddove la riflessione finale evidenzia la consapevolezza di un coinvolgimento personale irriducibile.

Significativamente, il medesimo sdoppiamento tra sguardo narrativo e sguardo autobiografico sembra rispecchiarsi, in chiave più lirica, nella prima formulazione dell'*Addio ai monti*:

Addio, monti posati sugli abissi dell'acque ed elevati al cielo; cime ineguali, conosciute a colui | che fissò sopra di voi i primi suoi sguardi, e che visse fra voi, come egli distingue all'aspetto l'uno dall'altro i suoi famigliari, valloni segreti, ville sparse e biancheggianti sul pendio come branco disperso di pecore pascenti, addio! Quanto è tristo il lasciarvi a chi vi conosce dall'infanzia!<sup>20</sup>

L'identità del soggetto elegiaco (già ampiamente discussa dalla critica) appare, alla luce del passo citato dal capitolo I, ancora più ambigua: nonostante l'uso della terza persona e della formale associazione del punto di vista a Lucia, l'ipotesi di una parziale sovrapposizione con quello del narratore, lasciandosi pervadere ancora una volta dalla nostalgia per i luoghi nati, è più che verosimile. A rafforzare tale impressione contribuisce soprattutto il riverbero lessicale nell'esclamazione finale («a chi vi conosce dall'infanzia!»)<sup>21</sup>, che nuovamente richiama la dimensione biografica e la vicinanza tra l'autore reale e quel paesaggio d'ambientazione che così bene conosce, stabilendo un

---

<sup>19</sup> Per le relazioni logico-argomentative tra enunciati e una loro catalogazione, cfr. FERRARI 2014: 131-177.

<sup>20</sup> *FL I VIII 53*.

<sup>21</sup> Più avanti, nella prosecuzione della medesima versione dell'*Addio*, ricorre anche il termine *puerizia*: «Addio chiesa dove nella prima puerizia si stette in silenzio e con adulta gravità, dove si cantarono colle compagne le lodi del Signore, dove ognuno esponeva tacitamente le sue preghiere a Colui che tutte le intende e le può tutte esaudire, | Chiesa, dove era preparato un rito, dove l'approvazione e la benedizione di Dio doveva aggiungere all'ebbrezza della gioja il gaudio tranquillo e solenne della santità» (*FL I VIII 59*). Entrambi i termini sono espunti nella redazione finale.

ponte tra le due voci; come se la perdita dei luoghi fosse vissuta e narrata, simultaneamente, da entrambi.

Il secondo passo in cui la voce narrante in prima persona, segnalata dal «noi crediamo», si apre a un dettaglio dichiaratamente autobiografico si colloca decisamente più avanti nel testo e riguarda un'aggiunta apparentemente marginale: l'offerta dei dolci da parte delle monache durante la visita di Geltrude al monastero di Monza. Il brano è breve, ma si distingue per il tono familiare e quasi domestico con cui vengono evocati i particolari dell'episodio, nonché per l'aperta ammissione del narratore, che interrompe momentaneamente il racconto per riferire di aver personalmente gustato quei dolci, a dispetto della proibizione vigente:

Due secoli e più sono passati dopo quel giorno memorabile: così che noi crediamo di potere ormai senza indiscrezione manifestare che la ruota, rivolgendosi, offerse agli sguardi, ed alle mani degli ospiti un gran bacile di dolci squisiti, fabbricati di propria mano dalle suore, malgrado gli ordini ecclesiastici, in allora recenti, che proibivano loro assolutamente un tale esercizio. È da credersi che questi ordini non ottenessero un più grande effetto in progresso di tempo, giacchè questa fabbricazione durò fino ai nostri giorni; | il che non si accenna qui per censurare con indiscreta severità tutte le monache che si succedettero in questi due secoli; una tale censura sarebbe anzi a dir vero non solo indiscreta, ma perfidamente ipocrita, perchè **chi scrive ha mangiato egli stesso i dolci squisiti di fabbrica monastica, quando ha potuto averne**. Si parla soltanto di questo fatto, perchè può dar luogo ad una osservazione piccante: che vi ha talvolta delle leggi che non sono eseguite.<sup>22</sup>

L'identità dell'autore reale si schiude dietro alla formula «chi scrive», che non è tanto dichiarazione metanarrativa, quanto il traslucido – questa volta in terza persona – di un *io* empirico che ha vissuto quell'esperienza, e che non rinuncia a esprimere in coda un giudizio «piccante» sull'insecuzione delle leggi, giocando abilmente sull'ambiguità morale e, soprattutto, sull'ipocrisia: tema, quest'ultimo, che costituisce il filo conduttore dell'intero capitolo.

Più esplicitamente metanarrativo è invece il terzo e ultimo passo della serie autobiografica del *Fermo*, in cui l'innesto fortemente personale, in prima persona singolare («Ho visto», posto peraltro in apertura del capitolo), congiunge un aneddoto

---

<sup>22</sup> FL II III 75-76.

familiare ricorrente<sup>23</sup> («più volte») alle modalità adottate nella gestione della materia narrativa, verso la quale si scivola anche tramite il passaggio alla prima persona plurale («Così pure | abbiamo dovuto fare noi coi nostri personaggi»):

**Ho visto più volte un caro fanciullo**, (vispo a dir vero più del bisogno, ma che a tutti i segnali promette d'essere un galantuomo) **l'ho visto** affaccendato sulla sera, a cacciare al coperto un suo gregge di porcellini d'India che egli aveva lasciato spaziare il giorno in un giardinetto. Il fancicino avrebbe voluto farli andar tutti di brigata al covile, ma era fatica perduta; uno si sbandava a destra, e mentre il picciolo pastore correva per raggiungerlo, un altro, due tre, uscivano dalla frotta a sinistra; dopo qualche impazienza egli si persuadeva che non sarebbe riuscito a quel modo; spingeva dentro prima i più vicini, e poi tornava a pigliar gli altri, ad uno a due a tre, come gli veniva fatto. **Così pure | abbiamo dovuto far noi coi nostri personaggi** = per seguire Lucia nelle sue dolorose vicende, ci è stato forza perder di vista Fermo: ora che Lucia è uscita dal pericolo, e posta in sicuro, e gli altri tutti qual più qual meno allogati noi torneremo indietro sulle tracce del suo promesso sposo.<sup>24</sup>

La similitudine pastorale suona tenera e ironica, e tende a umanizzare la figura dell'autore-narratore, che conferma la propria presenza non come un demiurgo, ma come un artigiano costretto a faticare per organizzare adeguatamente il proprio racconto.

Nel riassetto dei materiali eterogeneamente allocati nel *Fermo e Lucia*, una significativa risistemazione si aggiudica proprio la componente autobiografica<sup>25</sup>: dei tre passi citati, infatti, soltanto l'ultimo rimane nella Quarantana (solo, non più in apertura di capitolo<sup>26</sup>). A ricalibrare l'equilibrio è però un'aggiunta estemporanea, sempre legata all'*io* narrante, che a partire dagli *Sposi promessi*<sup>27</sup> viene collocata nel momento in cui il Griso, dopo aver esitato per paura delle taglie che gravano su di lui, viene svergognato da don Rodrigo e forzato a partire per Monza alla ricerca di notizie intorno a Lucia; qui Manzoni introduce una similitudine tra il bravo e un lupo affamato e diffidente, allegandovi un verso isolato («Leva il muso, adorando il vento infido»), di cui si affretta a precisare l'origine:

---

<sup>23</sup> L'aneddoto allude infatti ai divertimenti puerili del figlio di Manzoni, Enrico, che a questa altezza della composizione del *Fermo e Lucia* ha circa quattro anni (cfr. MANZONI/NIGRO 2002: 1085).

<sup>24</sup> *FL* III V 1-3. In sede di tecnica, impostazione e prospettiva, infatti, «la confabulazione autobiografica interviene a coadiuvare i processi di simbiosi che s'innestano *ab ovo* tra esperienza umana, attività creativa e principio onnisciente» (ILLIANO 1993: 23).

<sup>25</sup> Sulla sistemazione dei materiali del *Fermo e Lucia* in generale, cfr. almeno BRANCA 1980; sugli inserti "metatestuali" e "narrativi" aggiunti e/o eliminati dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi*, cfr. anche BROGI 2005: 45-92.

<sup>26</sup> Q XI 49.

<sup>27</sup> *Sp* I XI 45-46.

Del rimanente, quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una diavoleria inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita, e farà un bel rumore; e **io l'ho preso**, perchè **mi veniva in taglio; e dico dove, per non farmi bello** della roba altrui: che qualcheduno non pensasse che sia una **mia astuzia** per far sapere che **l'autore di quella diavoleria ed io siamo** come fratelli, e **ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti**.<sup>28</sup>

L'opera in questione, infatti, è *I Lombardi alla prima crociata* di Tommaso Grossi, e all'altezza della stesura – della prima, almeno<sup>29</sup> – del passo, il poema è ancora inedito: insistendo ironicamente sulla propria trasparenza come autore («per non farmi bello della roba altrui»), Manzoni coglie l'occasione per alludere anche alla profonda complicità intellettuale e personale che lo lega all'amico. Pretesto del chiarimento è, in realtà, quello di prevenire una duplice obiezione del lettore, anticipando prima il sospetto di un'autocitazione mascherata («chi volesse saper donde venga») e poi quello di una vanteria puramente amicale («qualcheduno non pensasse»).

A questo episodio di esposizione vigilante e autoironica si affiancano inoltre, nel testo definitivo, altre spie di natura pseudo-autobiografica, più sottili e meno marcate dal punto di vista enunciativo, ma segnalate, piuttosto, da opposizioni di natura temporale, che si concentrano soprattutto nella rappresentazione dei luoghi. Un esempio è nella descrizione dell'area di Milano in cui Renzo si trova nel recarsi al convento dei cappuccini:

Dove ora sorge quel bel palazzo, con quell'alto loggiato, **c'era allora, e c'era** ancora non son molt'anni, una piazzetta, e in fondo a quella la chiesa e il convento de' cappuccini, con quattro grand'olmi davanti. **Noi ci rallegriamo**, non senza invidia, **con que' nostri lettori che non han visto le cose in quello stato**: ciò vuol dire che son molto giovani, e non hanno avuto tempo di far molte corbellerie.<sup>30</sup>

Il tempo della storia («c'era allora») è combinato con una memoria recente («c'era ancora non son molt'anni»), chiaramente correlata al presente enunciazionale. L'informazione, poco rilevante ai fini dell'intreccio, si colloca in una dimensione temporale vicina al lettore, utile a orientarlo nella topografia milanese, e lascia inoltre trasparire una familiarità reale con i luoghi narrati: chi scrive non ne ha solo sentito parlare, ma li ha verosimilmente visti e frequentati “non son molt'anni” prima. Il tono,

---

<sup>28</sup> Q XI 46.

<sup>29</sup> Sull'anacronismo conservato in Quarantana, quando il riferimento alla pubblicazione non ancora avvenuta dell'amico Grossi avrebbe potuto essere espunta, cfr. VIOLA 2015: 64-65.

<sup>30</sup> Q XI 71.

subito dopo, si colora infatti di un'ironia paternalistica, nel momento in cui il narratore (che qui si esprime con il *noi*) si contrappone esplicitamente, in una distanza insieme anagrafica ed esperienziale, ai lettori più giovani, «che non han visto le cose in quello stato» e «non hanno avuto tempo di far molte corbellerie».

Ben più oltre, quando Lucia è persuasa con un pretesto da Gertrude a lasciare il monastero per portare un messaggio al padre guardiano dei cappuccini (e viene quindi avvicinata con l'inganno dai bravi dell'innominato, che la caricano a forza su una carrozza), si incontra un'aggiunta simile, che interrompe brevemente la narrazione:

Passò inosservata la porta del chiostro, prese la strada, con gli occhi bassi, rasente al muro; trovò, con l'indicazioni avute e con le proprie rimembranze, la porta del borgo, n'uscì, andò tutta raccolta e un po' tremante, per la strada maestra, arrivò in pochi momenti a quella che conduceva al convento; e la riconobbe. Quella strada **era, ed è tutt'ora**, affondata, a guisa d'un letto di fiume, tra due alte rive orlate di macchie, che vi forman sopra una specie di volta.<sup>31</sup>

Anche in questo caso, la combinazione dei tempi verbali («era, ed è tutt'ora») inserisce nel racconto un deittico temporale<sup>32</sup> che, riferendosi al presente dell'enunciazione, presuppone pure una conoscenza attuale, verificabile, dei luoghi descritti. Qui, tuttavia, il dato paesaggistico non è secondario rispetto all'azione, perché condiziona direttamente l'emozione del personaggio: poco dopo infatti Lucia, entrando nella strada e vedendola affatto solitaria, «sentì crescere la paura, e allungava il passo».

Meccanismi analoghi si ritrovano anche altrove, per esempio nell'introduzione al forno delle grucce («c'era, e c'è tuttavia»):

Nella strada chiamata la Corsia de' Servi, **c'era, e c'è tuttavia** un forno, che conserva lo stesso nome; nome che in toscano viene a dire il forno delle grucce, e in milanese è composto di parole così eteroclite, così bisbetiche, così salvatiche, che l'alfabeto della lingua non ha i segni per indicarne il suono.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Q XX 29. Cfr. anche il commento di Poggi Salani: «Qui [...] si fa senz'altro riferimento a un'immagine presente nella memoria (“ed è tutt'ora”)» (MANZONI/POGGI SALANI 2013: 604); d'altra parte, come postulato già da Genette, anche la dovizia di particolari – ed è il caso delle descrizioni sopra riportate – contribuisce a diminuire la distanza fra il narratore, il mondo narrato e il destinatario (cfr. GENETTE 1972: 20-25).

<sup>32</sup> Sulla deissi temporale, cfr. ancora VANELLI 2022 [2001], DE CESARE 2010 e FERRARI 2014: 251.

<sup>33</sup> Q XII 21.

o nella descrizione del lazzeretto («c'era, e c'è tutt'ora»), dove la presenza autoriale è marcata pure dalla presenza duplicata dell'aggettivo possessivo plurale («a' nostri giorni», «Al tempo della nostra storia»):

Le stanzine eran dugent'ottantotto, o giù di lì: **a' nostri giorni**, una grande apertura fatta nel mezzo, e una piccola, in un canto della facciata del lato che costeggia la strada maestra, ne hanno portate via non so quante. **Al tempo della nostra storia**, non c'eran che due entrate; una nel mezzo del lato che guarda le mura della città, l'altra di rimpetto, nell'opposto. Nel centro dello spazio interno, **c'era, e c'è tutt'ora**, una piccola chiesa ottangolare.<sup>34</sup>

La combinazione ricorrente tra passato narrato e presente enunciazionale, dunque, oltre a collocare temporalmente l'enunciazione, introduce nel racconto una forma di prossimità autobiografica indiretta, che, pur senza fondarsi su dichiarazioni esplicite, si rifà a un sapere legato alla conoscenza concreta del territorio: dietro il narratore si intravede un autore che parla di (e in) un tempo e di uno spazio riconoscibili, i quali, riemergendo in dettagli apparentemente marginali, restituiscono alla narrazione una significativa densità di esperienza.

---

<sup>34</sup> Q XXVIII 49.

### 1.3 Luoghi e funzioni dell'*io*

Nel tandem *noi-io* che caratterizza la voce narrante del romanzo, non è sempre semplice distinguere nettamente le funzioni specifiche di ciascun deittico personale, né, di conseguenza, è possibile formulare generalizzazioni assolute. Anzitutto, perché – come si è potuto già osservare nel caso degli accenni all'autobiografismo, e come si osserverà nell'incedere di questo capitolo – le due forme tendono spesso a scivolare l'una nell'altra, risultando compresenti nei medesimi passaggi. In secondo luogo, perché diverse funzioni si sovrappongono o si distribuiscono in modo flessibile tra le due istanze. È tuttavia possibile riconoscere alcune ricorrenze funzionali prevalenti.

Nel caso dell'*io*, le competenze specifiche si fondano per lo più sulla responsabilità dell'onniscienza, intesa, naturalmente, nei termini già indicati: non come sapere assoluto, ma come capacità di delimitare e gestire i confini della finzione. Più nel dettaglio, l'*io* si attiva soprattutto in due domini principali: quello del *dire* (o del *non dire*) e quello del *sapere* (o del *non sapere*)<sup>35</sup>.

#### 1.3.1 Il dominio del *dire* (e del *non dire*)

Appena oltre l'*Introduzione* – dove la forma prevalente dell'*io* narrante si qualifica nel rapporto con il manoscritto anonimo e, passando attraverso riflessioni incerte, decide di procedere alla riscrittura dell'intera storia ritrovata – il primo vero intervento dell'*io* si incontra già nel capitolo I. Il momento coincide con l'uscita di scena dei bravi in seguito all'incontro con don Abbondio:

Don Abbondio, che, pochi momenti prima, avrebbe dato un occhio per iscarsarli, allora avrebbe voluto prolungar la conversazione e le trattative. «Signori...» cominciò, chiudendo il libro con le due mani; ma quelli, senza più dargli udienza, presero la strada dond'era lui venuto, e s'allontanarono, cantando una canzonaccia che **non voglio trascrivere**.<sup>36</sup>

Tramite l'occorrenza della prima persona singolare verbale («non voglio»), il narratore interviene direttamente sulla materia narrata, rivendicando – tramite omissione deliberata – la propria responsabilità selettiva e prendendo le distanze dalla sua fonte originaria<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> In merito, cfr. anche Meier-Brügger, che definisce l'*io* narrante dei *Promessi Sposi* «narratore come locutore e narratore come in cerca di documentazione» (MEIER-BRÜGGER 1987: 28).

<sup>36</sup> Q I 38.

<sup>37</sup> Mentre altrove si attiene a riportare le sue informazioni, non di rado – come si sa – lacunose: «Il padre Cristoforo non era sempre stato così, nè sempre era stato Cristoforo: il suo nome di battesimo era Lodovico. Era figliuolo d'un mercante di \*\*\* (questi asterischi vengono tutti dalla circospezione del mio anonimo) che, ne' suoi ultim'anni, trovandosi assai fornito di beni, e con quell'unico figliuolo, aveva rinunciato al traffico, e s'era dato a viver da signore» (Q IV 8).

La dichiarazione apre una serie di ulteriori interventi dell'*io* narrante all'interno della sfera del *non dire* (ed eventuali varianti sinonimiche)<sup>38</sup>, che riaffiorano ogni volta in cui viene esercitata una funzione di controllo limitante sulla narrazione. Tale funzione con cui la voce narrante riassume o glissa contenuti, per poi affermarli per via di preterizione, può sostanziarsi tanto nei confronti dei dialoghi o dei pensieri dei personaggi quanto in riferimento agli eventi della narrazione, ed è in genere coadiuvata dagli espedienti del compendio:

Era una guerra, anzi cinque guerre, coperte, gentili, fino a un certo segno, ma vive e senza tregua: era in tutti que' luoghi un'attenzione continua a scansare la sua premura, a chiuder l'adito a' suoi pareri, a eludere le sue richieste, a far che fosse al buio, più che si poteva, d'ogni affare. **Non parlo de' contrasti, delle difficoltà** che incontrava nel maneggio d'altri affari anche più estranei: si sa che agli uomini il bene bisogna, le più volte, farlo per forza.<sup>39</sup>

Nel ritorno non ci fu altro inconveniente, se non che Renzo era un po' incomodato dal peso de' quattrini che portava via. Ma l'uomo, come sapete, aveva fatto ben altre vite. **Non parlo del lavoro della mente**, che non era piccolo, a pensare alla miglior maniera di farli fruttare.<sup>40</sup>

e della remissione al lettore<sup>41</sup>, in base alla quale la voce narrativa dichiaratamente abdica al proprio ruolo per lasciare spazio all'immaginazione o alle congetture formulate da chi legge:

Affannato e balordo, si ripose sul suo seggiolone, cominciò a sentirsi qualche brivido nell'ossa, si guardava le unghie sospirando, e chiamava di tempo in tempo, con voce tremolante e stizzosa: «Perpetua!» La venne finalmente, con un gran cavolo sotto il braccio, e con la faccia tosta, come se nulla fosse stato. **Risparmio al lettore** i lamenti, le condoglianze, le accuse, le difese, i «voi sola potete aver parlato», e i «non ho parlato», tutti i pasticci in somma di quel colloquio.<sup>42</sup>

Così, attraversando i campi o, come dicon colà, i luoghi, se n'andò per viottole, fremendo, ripensando alla sua disgrazia, e ruminando il discorso da fare al dottor Azecca-garbugli.

---

<sup>38</sup> Il non detto e il silenzio (eloquente) sono tratti tipici della tradizione letteraria, tuttavia declinati, a seconda dell'autore, dell'epoca in cui egli si trova a scrivere e del tipo di opera, secondo forme differenti; per una rassegna sui "silenzi d'autore", cfr. MORTARA GARAVELLI 2015.

<sup>39</sup> Q XXVII 38.

<sup>40</sup> Q XXXVIII 49.

<sup>41</sup> Per l'espediente, cfr. almeno NENCIONI 1993: 29 e sgg., e TESTA 1997: 151.

<sup>42</sup> Q II 46.

**Lascio poi pensare al lettore**, come dovessero stare in viaggio quelle povere bestie, così legate e tenute per le zampe, a capo all'in giù, nella mano d'un uomo il quale, agitato da tante passioni, accompagnava col gesto i pensieri che gli passavan a tumulto per la mente.<sup>43</sup>

La generale tendenza alla selezione è controbilanciata da quei movimenti logico-argomentativi, in genere di natura oppositiva o concessiva, in cui l'*io* narrante, nel dichiarare di non voler riferire qualcosa, afferma invece ciò che desidera raccontare. Il rifiuto di un contenuto non coincide infatti, in questi casi, con il silenzio o con la sua affermazione, ma con uno spostamento intenzionale del focus enunciativo. Emblematico, in tal senso, è il passaggio che segue, tratto dal capitolo XXXIII. L'*io* narrante, astenendosi ironicamente – per il bene del preoccupato lettore – dall'addentrarsi in una nuova trattazione storica della peste (che si aggiungerebbe alle precedenti), e rimandando chi lo desidera a una fonte più completa (benché rara e sconosciuta), impiega poi un'espressione cataforica<sup>44</sup> per ottenere l'effetto di rimarcare l'aspetto su cui realmente intende soffermarsi, cioè lo stato di salute di Renzo:

Scoppiata poi la peste nel milanese, e appunto, come abbiám detto, sul confine del bergamasco, non tardò molto a passarlo; e... non vi sgomentate, **ch'io non vi voglio raccontar la storia anche di questa**: chi la volesse, la c'è, scritta per ordine pubblico da un certo Lorenzo Ghirardelli: libro raro però e sconosciuto, quantunque contenga forse più roba che tutte insieme le descrizioni più celebri di pestilenze: da tante cose dipende la celebrità de' libri! **Quel ch'io volevo dire** è che Renzo prese anche lui la peste, si curò da sè, cioè non fece nulla; ne fu in fin di morte, ma la sua buona complessione vinse la forza del male: in pochi giorni, si trovò fuor di pericolo.<sup>45</sup>

Un meccanismo affine (anche se non più marcatamente cataforico) si ritrova nell'ultimo capitolo; quello in cui è maggiormente fitta, peraltro, la presenza dell'*io*<sup>46</sup>. Alla rinuncia di riferire dettagliatamente i dialoghi e gli stati d'animo che accompagnano i personaggi

---

<sup>43</sup> Q III 12-13.

<sup>44</sup> Con *espressione cataforica* si intende riferirsi all'accezione di *catafora* in linguistica del testo: «il fenomeno che mette in relazione due espressioni linguistiche di modo che, per comprendere il riferimento della prima, l'espressione cataforica, si rende necessario il rinvio alla seconda, che occorre solo nel cotesto successivo e che per questo è definita susseguente»; dal punto di vista semantico, «è da considerarsi più marcata dal punto di vista interpretativo: la sua interpretazione resta infatti sospesa fino al momento in cui il referente è instaurato dal susseguente, e presenta quindi una maggiore complessità cognitiva» (FERRARI 2024: 49; ma cfr. anche FERRARI 2010b e FERRARI 2010c).

<sup>45</sup> Q XXXIII 31-32.

<sup>46</sup> Per alcune considerazioni sulla differente presenza dell'*io* nei diversi capitoli del romanzo, cfr. anche MEIER-BRÜGGER 1987: 29.

a quello che fu il palazzotto di don Rodrigo – ora del buon marchese, corrisponde una concessione limitativa riguardante il commosso ricordo di fra Cristoforo:

Un altro trionfo, e ben più singolare, fu l'andare a quel palazzotto; **e vi lascio pensare che cose dovessero passar loro per la mente**, in far quella salita, all'entrare in quella porta; e che discorsi dovessero fare, ognuno secondo il suo naturale. **Accennerò soltanto** che, in mezzo all'allegria, ora l'uno, ora l'altro motivò più d'una volta, che, per compir la festa, ci mancava il povero padre Cristoforo. «Ma per lui», dicevan poi, «sta meglio di noi sicuramente».<sup>47</sup>

Accanto alla strategia del *non dire* o del *dire* selettivamente, emergono inoltre diverse attestazioni in cui l'*io* narrante richiama esplicitamente il *dire* in quanto atto enunciativo. In alcuni interventi, spiccatamente metanarrativi, la voce del narratore non solo informa e aggiunge un nuovo contenuto, ma rende visibile la propria funzione discorsiva tematizzandola, e rivendicando una responsabilità enunciativa diretta:

Ma Renzo n'usciva come poteva, senz'atti d'impazienza, senza parolacce, senza pentimenti; pensando che ogni passo, per quanto costasse, lo conduceva avanti, e che l'acqua cesserebbe quando a Dio piacesse, e che, a suo tempo, spunterebbe il giorno, e che la strada che faceva intanto, allora sarebbe fatta.

**E dirò anche** che non ci pensava se non proprio quando non poteva far di meno.<sup>48</sup>

Altrove, la funzione è più propriamente metalinguistica<sup>49</sup>, poiché l'*io* narrante interviene per modulare, sovente attenuandola, l'espressione di una parola o di un'espressione ritenuta non del tutto propria:

L'uffiziale che li comandava, non sapeva che partito prendere. Lì non era altro che una, **lasciatemi dire**, accozzaglia di gente varia d'età e di sesso, che stava a vedere.<sup>50</sup>

Cosa strana! quell'uomo, che aveva disposto a sangue freddo di tante vite, che in tanti suoi fatti non aveva contato per nulla i dolori da lui cagionati, se non qualche volta per

---

<sup>47</sup> Q XXXVIII 45.

<sup>48</sup> Q XXXVII 9-10.

<sup>49</sup> Tali usi dell'*io* narrante prendono parte al più ampio complesso delle notazioni metalinguistiche dei *Promessi Sposi*, per cui cfr. ANTONELLI 2008.

<sup>50</sup> Q XIII 10.

assaporare in essi una selvaggia voluttà di vendetta, ora, nel metter le mani addosso a questa sconosciuta, a questa povera contadina, sentiva come un ribrezzo, **direi quasi** un terrore.<sup>51</sup>

Però, alzando gli occhi in viso a quell'uomo, si sentiva sempre più penetrare da un sentimento di venerazione imperioso insieme e soave, che, aumentando la fiducia, mitigava il dispetto, e senza prender l'orgoglio di fronte, l'abbatteva, e, **dirò così**, gl'imponeva silenzio.<sup>52</sup>

Diverse ma complementari – poiché anch'esse tematizzano l'atto del *dire*, spesso attraverso brevi incisi parentetici – sono infine le numerose occorrenze in cui la prima persona singolare compare per riprendere il filo del discorso, recuperando o un concetto solo nominale o, più frequentemente, un'intera frase, per guidarne lo sviluppo logico successivo:

**Renzo**, dopo essere stato qualche momento a vagheggiare quella decorosa vecchiezza, conturbata un po' dall'angustia, aggravata dalla fatica, ma animata dalla sollecitudine, abbellita, per dir così, dalla speranza di togliere un uomo all'angosce mortali, **Renzo, dico**, mise da parte ogni pensiero d'andarsene; e si risolvette d'aiutare Ferrer, e di non abbandonarlo, fin che non fosse ottenuto l'intento.<sup>53</sup>

Perché la così pronta e discreta cortesia di costui verso uno sconosciuto non faccia troppo maravigliare il lettore, dobbiamo informarlo che quell'uomo, pregato spesso d'un simile servizio da contrabbandieri e da banditi, **era avvezzo a farlo**; non tanto per amore del poco e incerto guadagno che gliene poteva venire, quanto per non farsi de' nemici in quelle classi. **Lo faceva, dico**, ogni volta che potesse esser sicuro che non lo vedessero nè gabellieri, nè birri, nè esploratori.<sup>54</sup>

Tra gli agi e le pompe, **badò fin dalla puerizia** a quelle parole d'annegazione e d'umiltà, a quelle massime intorno alla vanità de' piaceri, all'ingiustizia dell'orgoglio, alla vera dignità e a' veri beni, che, sentite o non sentite ne' cuori, vengono trasmesse da una generazione all'altra, nel più elementare insegnamento della religione. **Badò, dico**, a quelle parole, a quelle massime, le prese sul serio, le gustò, le trovò vere; vide che non potevan dunque esser vere altre parole e altre massime opposte, che pure si trasmettono di

---

<sup>51</sup> Q XX 43.

<sup>52</sup> Q XXIII 8.

<sup>53</sup> Q XIII 41.

<sup>54</sup> Q XVII 30.

generazione in generazione, con la stessa sicurezza, e talora dalle stesse labbra; e propose di prender per norma dell'azioni e de' pensieri quelle che erano il vero.<sup>55</sup>

L'impiego di queste formule fortemente discorsive, che producono l'effetto di una  *fictio*  narrativa in presa diretta e che sono, infatti, condivise dalla voce narrante con quella di alcuni dei suoi personaggi (quelli più usi ai lunghi discorsi, nello specifico)<sup>56</sup>, è certamente incentivato dalla struttura stessa degli enunciati, spesso lunghi e articolati, segnati dalla giustapposizione di coordinate o da complessi incastri subordinanti.

A conclusione di questa rassegna della sfera del  *dire*  relata all' *io*  narrante, si aggiunga che a essa appartengono anche numerosi interventi con funzione pienamente connettiva: casi, cioè, in cui la prima persona è chiamata a gestire i rapporti logici tra gli enunciati, guidando il lettore nella progressione del testo. Sebbene spesso introdotti da una medesima formula ( *voglio dire* ), tali interventi non innestano però sempre la stessa relazione logica con il cotesto successivo.

Non particolarmente assidue, ma pur presenti, sono le occorrenze in cui  *voglio dire*  istituisce una relazione di riformulazione<sup>57</sup>, consentendo al narratore di intervenire per chiarire il senso di quanto appena detto, utilizzando però parole diverse:

La corte non l'aiutava a seconda de' suoi desidèri, anzi gli lasciava mancare i mezzi più necessari; l'alleato l'aiutava troppo:  **voglio dire**  che, dopo aver presa la sua porzione, andava spilluzzicando quella assegnata al re di Spagna.<sup>58</sup>

Era una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne, di farinelli, d'avena salvatiche, d'amaranti verdi, di radicchielle, d'acetoselle, di panicastrelle e d'altrettali piante; di quelle,  **voglio dire** , di cui il contadino d'ogni paese ha fatto una gran classe a modo suo, denominandole erbacce, o qualcosa di simile.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Q XXII 14-15.

<sup>56</sup> Si tratta, in dettaglio, di Agnese, del podestà, del sarto e, naturalmente, del cardinal Federigo. A scopo esemplificativo, si riporta un esempio tratto dal dialogo fra quest'ultimo e don Abbondio: «“Non hanno sbagliato,” rispose Federigo: “ho una buona nuova da darvi, e un consolante, un soavissimo incarico. Una vostra parrocchiana, che avrete pianta per ismarrita, Lucia Mondella, è ritrovata, è qui vicino, in casa di questo mio caro amico; e  **voi anderete ora con lui** , e con una donna che il signor curato di qui è andato a cercare,  **anderete, dico** , a prendere quella vostra creatura, e l'accompagnerete qui”» (Q XXIII 34).

<sup>57</sup> Sulla semantica di questo tipo di parafrasi, cfr. MANZOTTI 1999;  *voglio dire* , in particolare, è definito come caso «'letterario' di registro parlato» (ivi: 5).

<sup>58</sup> Q XXVII 7.

<sup>59</sup> Q XXXIII 62.

Ben più frequenti sono gli interventi di specificazione, che puntualizzano o restringono semanticamente un elemento generico proposto in precedenza, contribuendo all'enfasi connotativa o alla costruzione relativa con valore pseudo-gnomico:

Si disse allora, come troviamo nelle memorie, che il pane del lazzeretto fosse alterato con sostanze pesanti e non nutrienti: ed è pur troppo credibile che non fosse uno di que' lamenti in aria. D'acqua perfino c'era scarsità; d'acqua, **voglio dire**, viva e salubre: il pozzo comune, doveva esser la gora che gira le mura del recinto, bassa, lenta, dove anche motosa, e divenuta poi quale poteva renderla l'uso e la vicinanza d'una tanta e tal moltitudine.<sup>60</sup>

Ma ciò che, lasciando intero il biasimo, scema la meraviglia di quella sua condotta, ciò che fa nascere un'altra e più forte meraviglia, è la condotta della popolazione medesima, di quella, **voglio dire**, che, non tocca ancora dal contagio, aveva tanta ragion di temerlo.<sup>61</sup>

Uno spazio affatto irrilevante, infine, è occupato dagli interventi di rettifica, tramite i quali l'*io* narrante parzialmente corregge un'affermazione appena formulata. Il caso più emblematico si trova nel capitolo VIII, quando, nel pieno della concitazione prodotta dal matrimonio a sorpresa, il narratore si concede una pausa riflessiva – culminante in una celebre sentenza dal tono sardonico – per ragionare sull'esito paradossale delle vicende appena intercorse, riflesso nelle figure di Renzo e don Abbondio:

Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo... **voglio dire**, così andava nel secolo decimo settimo.<sup>62</sup>

Il correttivo, in prima persona, introduce un evidente scarto tra la massima generalizzante e l'ironia del narratore, che, nell'affrettarsi a ridimensionare la massima stessa riconducendola al tempo del racconto, ne accentua al contrario la portata. Ma si veda anche il passaggio seguente, in cui *voglio dire* consente di conservare il medesimo tono giocoso:

---

<sup>60</sup> Q XXVIII 57.

<sup>61</sup> Q XXXI 19.

<sup>62</sup> Q VIII 26.

Dopo i due pranzi, fu steso il contratto per mano d'un dottore, il quale non fu l'Azzeccagarbugli. **Questo, voglio dire la sua spoglia, era ed è tuttavia a Canterelli.** E per chi non è di quelle parti, capisco anch'io che qui ci vuole una spiegazione.<sup>63</sup>

In questo caso, *voglio dire* non serve a emendare una massima dal contenuto problematico, bensì a riformulare con ironica minuzia un'informazione secondaria relativa a «questo», cioè all'Azzeccagarbugli, non più menzionato come personaggio ma nella sua corporeità di defunto. Il narratore, con evidente compiacimento, si diverte a precisare ciò che non ha bisogno di alcuna vera precisazione (il luogo di sepoltura di un personaggio immaginario); da qui nasce la spontanea, disinvolta dichiarazione del toponimo – «Canterelli» – che, data la sua opacità per il lettore medio, innesca subito dopo il sorriso indulgente del narratore stesso («capisco anch'io che qui ci vuole una spiegazione»). Il correttivo non attenua ma anzi accentua la singolarità della voce narrante, sottolineandone l'identità viva e partecipe, capace di oscillare tra finzione e realtà con consapevole leggerezza.

Se è vero, come si è già accennato, che la formula prediletta per innestare tali tipi di intervento è il *voglio dire*, lo è altrettanto il fatto che questa non è l'unica formula che attesta l'incidenza delle locuzioni *dicendi* nel riprendere e sviluppare l'espressività fatica dell'interpolazione soggettiva del *dire*. Il medesimo effetto – stando entro le relazioni rettificanti – è ottenuto quando la correzione si esprime tramite interpellazione auto-interrogativa, cioè di domanda che l'*io* narrante rivolge a sé stesso. È quanto accade, per esempio, nella descrizione della reazione di don Abbondio alla notizia, riferitagli dal cardinal Federigo, che Lucia è stata finalmente ritrovata al castello dell'Innominato:

Don Abbondio fece di tutto per nascondere la noia, **che dico?** l'affanno e l'amaritudine che gli dava una tale proposta, o comando che fosse; e non essendo più a tempo a sciogliere e a scomporre un versaccio già formato sulla sua faccia, lo nascose, chinando profondamente la testa, in segno d'ubbidienza.<sup>64</sup>

In tutte queste occorrenze, in ogni caso, la prima persona non svolge una funzione narrativa in senso stretto, ma agisce, piuttosto, come operatore testuale: marca transizioni logiche, introduce aggiustamenti semantici, e regola localmente la coesione del discorso, rafforzando l'impressione di un'enunciazione guidata in tempo reale.

---

<sup>63</sup> Q XXXVII 47.

<sup>64</sup> Q XXIII 35.

### 1.3.2 Il dominio del sapere (e del non sapere)

Accanto al dominio del *dire*, l'*io* narrante esercita la propria funzione anche nell'area del *sapere* e del *non sapere*, che riguarda tanto l'accreditamento quanto la limitazione della propria competenza informativa<sup>65</sup>. Segnalando spesso i limiti della propria conoscenza, tematizzando dubbi, lacune, sospensioni di giudizio, il narratore attualizza infatti una strategia che contribuisce a costruire un'etica della narrazione fondata non sull'autorità assoluta, ma su un equilibrio fra il sapere documentato e l'opinione, in un'ottica di cautela conoscitiva.

Le occorrenze riconducibili a questo dominio sono sensibilmente meno numerose rispetto a quelle afferenti al dominio dei *verba dicendi*. La prima attestazione significativa, ancora una volta, è collegata al manoscritto; il che non sorprende, poiché nell'ambito del *sapere* il rapporto con le fonti risulta centrale. Il passo si colloca nel capitolo VII – dunque in una fase avanzata del testo rispetto alla prima manifestazione del *dire* – e presenta un'interruzione del racconto in favore di una riflessione, questa volta formulata in forma interrogativa:

In mezzo a quella sua gran collera, aveva Renzo pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Lucia? E non aveva adoperato un po' d'artificio a farlo crescere, per farlo fruttare? Il **nostro autore** protesta di non ne saper nulla; e **io credo** che nemmeno Renzo non lo sapesse bene. **Il fatto sta** ch'era realmente infuriato contro don Rodrigo, e che bramava ardentemente il consenso di Lucia; e quando due forti passioni schiamazzano insieme nel cuor d'un uomo, nessuno, neppure il paziente, può sempre distinguer chiaramente una voce dall'altra, e dir con sicurezza qual sia quella che predomini.<sup>66</sup>

Il *non sapere* dell'Anonimo, dichiaratamente ignaro dei pensieri di Renzo («Il nostro autore protesta di non ne saper nulla»), corrisponde al *credere* dell'*io* narrante («e io credo che nemmeno Renzo non lo sapesse bene»); in assenza di altre certezze, infatti, quest'ultimo avanza una forma di sapere ipotetica, marcata sul piano della soggettività e della prudenza epistemica<sup>67</sup>. Non pretendendo di stabilire una verità definitiva – e

---

<sup>65</sup> Sul *non sapere* del narratore manzoniano, cfr. anche AGOSTI 1989b: 147-151.

<sup>66</sup> Q VII 19.

<sup>67</sup> Simile nella funzione, ma non riconducibile alla voce dell'autore del manoscritto, è l'uso di *credere* in forma di commento ipotetico da parte dell'*io* narrante. Un esempio si trova nel capitolo XXX, alla partenza degli sfollati dal castello, in una congettura aggiuntiva che riguarda Agnese, Perpetua e don Abbondio: «Già quelli delle terre invase e sgombrate le prime, eran partiti dal castello; e ogni giorno ne partiva: come, dopo un temporale d'autunno, si vede dai palchi fronzuti d'un grand'albero uscire da ogni parte gli uccelli che ci s'erano riparati. **Credo** che i nostri tre fossero gli ultimi ad andarsene; e ciò per volere di don Abbondio, il quale temeva, se si tornasse subito a casa, di trovare ancora in giro lanzichenecchi rimasti indietro sbrancati, in coda all'esercito» (Q XXX 35-36). Si tratta, in effetti, di esempi verbali di modalizzazione assertiva; per una panoramica sul tema, cfr. VENIER 1991. Sugli interventi di

accogliendo invece la complessità dell'esperienza umana, nella quale le intenzioni non sono sempre pienamente accessibili nemmeno ai soggetti che le vivono – il passaggio si chiude con una delle espressioni più ricorrenti nel romanzo, «Il fatto sta ch[e]»<sup>68</sup>, che segna la traslazione netta dal piano dell'incertezza soggettiva a quello della constatazione oggettiva: se non è possibile delineare e riferire con precisione i pensieri di Renzo, restano però dei dati indiscutibili: la sua collera verso don Rodrigo e il desiderio impellente di ottenere il consenso di Lucia.

L'espressione dubitativa della conoscenza da parte dell'*io* narrante ricorre anche altrove in relazione all'interiorità dei personaggi, e di Renzo in particolare, evidenziando una correlazione inevitabile con il dominio del *dire*. Un esempio significativo si trova nel momento in cui quest'ultimo, nel pieno del tumulto milanese, giunge davanti al forno devastato; il narratore, pur accompagnandolo nel suo percorso percettivo, dichiara apertamente la propria incertezza circa lo stato d'animo del personaggio di fronte alle proteste popolari, e introduce una doppia possibilità interpretativa («più informato o sbalordito»), che rimane tuttavia aperta:

Tra questi discorsi, dai quali **non saprei dire** se fosse più informato o sbalordito, e tra gli urtoni, arrivò Renzo finalmente davanti a quel forno. La gente era già molto diradata, dimodoché poté contemplare il brutto e recente soqquadro. Le mura scalciate e ammaccate da sassi, da mattoni, le finestre sgangherate, diroccata la porta.<sup>69</sup>

Simile incertezza si ritrova anche nella scena della notte insonne di Renzo, impegnato nel viaggio verso Bergamo; qui il narratore tematizza esplicitamente, tramite inciso

---

modalizzazione del narratore manzoniano in senso ampio, che possono coinvolgere non solo la voce verbale isolata ma anche una serie piuttosto affollata di aggettivi e avverbi, cfr. anche AGOSTI 1989b: 120-125, il quale distingue le possibilità di “manipolazione” del narrato in tre macro-ambiti: quello della connotazione positiva di realtà positive; quello della “compensazione metafisica” (da una definizione di Giorgio Barberi Squarotti); quello della deformazione grottesca e parodica.

<sup>68</sup> Sovente l'indeterminazione, i tentativi di interpretazione e la conseguente focalizzazione sui “fatti” muovono dalla lacunosità delle informazioni dell'Anonimo o delle fonti storiche: «Il **nostro autore non ha potuto accertarsi per quante bocche fosse passato il segreto** che il Griso aveva ordine di scovare: **il fatto sta che** il buon uomo da cui erano state scortate le donne a Monza, tornando, verso le ventitre, col suo baroccio, a Pescarenico, s'abbattè, prima d'arrivare a casa, in un amico fidato, al quale raccontò, in gran confidenza, l'opera buona che aveva fatta, e il rimanente; **e il fatto sta che** il Griso poté, due ore dopo, correre al palazzotto, a riferire a don Rodrigo che Lucia e sua madre s'eran ricoverate in un convento di Monza, e che Renzo aveva seguitata la sua strada fino a Milano» (Q XI 39); «**O che ognuno di loro aspettasse di veder gli altri andarsene, e di rimanere in pochi a goder l'elemosine della città, o fosse quella natural ripugnanza alla clausura, o quella diffidenza de' poveri per tutto ciò che vien loro proposto da chi possiede le ricchezze e il potere (diffidenza sempre proporzionata all'ignoranza comune di chi la sente e di chi l'ispira, al numero de' poveri, e al poco giudizio delle leggi), o il saper di fatto quale fosse in realtà il beneficio offerto, o fosse tutto questo insieme, o che altro, il fatto sta che** la più parte, non facendo conto dell'invito, continuavano a strascicarsi stentando per le strade» (Q XXVIII 52).

<sup>69</sup> Q XII 41.

parentetico, l'indeterminazione del "luogo" in cui si generano le immagini mentali del protagonista («nella sua memoria o nella sua fantasia»), insistendo non solo sui propri limiti gnoseologici ma anche, e soprattutto, sulle dinamiche implicite della mente umana, che sfuggono a una categorizzazione netta, per esempio, fra ricordo e immaginazione:

Ma appena ebbe chiusi gli occhi, cominciò nella sua memoria o nella sua fantasia (il luogo preciso **non ve lo saprei dire**), cominciò, dico, un andare e venire di gente, così affollato, così incessante, che addio sonno.<sup>70</sup>

La dinamica si replica, se possibile con maggior intensità, nel capitolo XXXVII, che mette in scena il ritorno di Renzo al paese natale. L'atmosfera è costruita con cura sensoriale e visiva – la trasformazione della pioggia in acquerugiola, il velo diafano delle nuvole, la luce tenue del crepuscolo – ma, nel momento in cui l'attenzione si sposta sui pensieri del personaggio, il narratore si ritrae:

Non era mai spiovuto; ma, a un certo tempo, da diluvio era diventata pioggia, e poi un'acquerugiola fine fine, cheta cheta, ugual uguale: i nuvoli alti e radi stendevano un velo non interrotto, ma leggero e diafano; e il lume del crepuscolo fece vedere a Renzo il paese d'intorno. C'era dentro il suo; e quel che sentì, a quella vista, **non si saprebbe spiegare. Altro non vi so dire**, se non che que' monti, quel Resegone vicino, il territorio di Lecco, era diventato tutto come roba sua.<sup>71</sup>

Il «non si saprebbe spiegare», dislocato sulla destra per concedere salienza informativa a «quel che sentì, a quella vista», sancisce una reticenza sostanziale: l'esperienza di Renzo non viene interpretata, né tradotta in un contenuto preciso. L'emozione resta senza nome, inafferrabile, forse irriducibile alle categorie del linguaggio. Il narratore non forza la narrazione oltre questa soglia, ma si arresta, e ammette – in prima persona – di non saper dire altro: «altro non vi so dire».

Altra manifestazione significativa del *non sapere* è costituita, invece, da una costellazione di formule espressive generiche e cristallizzate, centrate sull'uso di *non so che/quale/quanto*. Si tratta di costruzioni che, pur introducendo elementi descrittivi o narrativi, lo fanno mantenendo un margine di vaghezza, come se la voce narrante non volesse o non potesse precisare del tutto ciò che sta affermando, limitandosi ad evocarlo.

---

<sup>70</sup> Q XVII 23. Cfr., in merito, anche Poggi Salani, che sottolinea: «l'espressione briosa [*il luogo preciso non ve lo saprei dire*] allude al probabile mischiarsi di veri ricordi, di ricordi nebulosi, di elementi interpretativi sovrapposti» (MANZONI/POGGI SALANI 2013: 521).

<sup>71</sup> Q XXXVII 12.

Queste espressioni producono un effetto retorico simile a quello delle dichiarazioni esplicite di non conoscenza (*non saprei dire, non si saprebbe spiegare*), ma la loro sfumatura è decisamente più tenue e sottile, meno dichiarativa:

Ma la rimembranza di tali imprese, non che gli ridonasse la fermezza, che già gli mancava, di compir questa; non che spegnesse nell'animo quella molesta pietà; vi destava invece una specie di terrore, **una non so qual** rabbia di pentimento.<sup>72</sup>

Nella chiesa di sant'Antonio, un giorno di **non so quale** solennità, un vecchio più che ottuagenario, dopo aver pregato alquanto inginocchiato, volle mettersi a sedere; e prima, con la cappa, spolverò la panca.<sup>73</sup>

Ci andò; la chiamò dalla strada: a una tal voce, essa s'affacciò di corsa alla finestra; e, mentre stava a bocca aperta per mandar fuori **non so che** parola, **non so che** suono, Renzo la prevenne dicendo: «Lucia è guarita: l'ho veduta ierlaltro; vi saluta; verrà presto. E poi ne ho, ne ho delle cose da dirvi».<sup>74</sup>

Tre giovani compagni francesi, un letterato, un pittore, un meccanico, venuti per veder l'Italia, per istudiarvi le antichità, e per cercarvi occasione di guadagno, s'erano accostati a **non so qual** parte esterna del duomo, e stavan lì guardando attentamente.<sup>75</sup>

Dopo **non so quanti** giorni, ritornò al paese nativo, che trovò ancor più notabilmente cambiato in bene. Trottò subito a Pasturo; trovò Agnese rincoraggita affatto, e disposta a ritornare a casa quando si fosse; di maniera che ce la condusse lui: nè diremo quali fossero i loro sentimenti, quali le parole, al rivedere insieme que' luoghi.<sup>76</sup>

Per accrescere e convalidare la propria conoscenza – e, indirettamente, quella del lettore – il narratore ricorre tuttavia a un sistema complesso di fonti, con cui integra e talvolta supplisce ai lacerti frammentari del manoscritto. L'*io* narrante veste i panni, in questi casi, di un ricercatore documentario, impegnato in un lavoro di raccolta, verifica e interpretazione dei materiali storici. Questo atteggiamento si traduce in dichiarazioni che tematizzano apertamente l'atto stesso del reperire – talora citandole direttamente, talaltra riformulandole – le informazioni:

---

<sup>72</sup> Q XXI 43.

<sup>73</sup> Q XXXII 10.

<sup>74</sup> Q XXXVII 22.

<sup>75</sup> Q XXXII 11.

<sup>76</sup> Q XXXVII 32.

«Quella casa,» **cito** ancora il Ripamonti, «era come un'officina di mandati sanguinosi: servitori la cui testa era messa a taglia, e che avevan per mestiere di troncar teste: né cuoco, né sguattero dispensati dall'omicidio: le mani de' ragazzi insanguinate». <sup>77</sup>

**Trovo** che il cardinal Federigo, appena si riseppe i primi casi di mal contagioso, prescrisse, con lettera pastorale a' parrochi, tra le altre cose, che ammonissero più e più volte i popoli dell'importanza e dell'obbligo stretto di rivelare ogni simile accidente, e di consegnar le robe infette o sospette\*: e anche questa può essere contata tra le sue lodevoli singolarità. <sup>78</sup>

Da quel giorno, la furia del contagio andò sempre crescendo: in poco tempo, non ci fu quasi più casa che non fosse toccata: in poco tempo la popolazione del lazzeretto, al dir del Somaglia citato di sopra, montò da duemila a dodici mila: più tardi, al dir di quasi tutti, arrivò fino a sedici mila. Il 4 di luglio, come **trovo** in un'altra lettera de' conservatori della sanità al governatore, la mortalità giornaliera oltrepassava i cinquecento. <sup>79</sup>

La linea della trasparenza filologica, che riferisce di uno stato di sapere che non è stabilito in quanto tale ma indagato, rinvenuto e attestato, non coincide d'altra parte con una fiducia totale nei confronti del dato reperito. Laddove sia possibile, il narratore dimostra di cercare conferme o informazioni mancanti altrove, muovendosi su più fronti testimoniali; laddove, invece, nemmeno questo tentativo riesca a colmare le carenze documentarie, l'*io* narrante adotta, schematizzando, almeno due atteggiamenti distinti.

Il primo è relativo a una forma di cautela epistemica, che si attiva in assenza di conferme: il narratore segnala ciò che ha cercato ma non ha trovato, trasformando la lacuna archivistica in informazione metanarrativa. Di seguito alcuni esempi:

In quanto alle richieste espresse, *proueeré en el mejor modo que el tiempo y necesidades presentes permitieren*. E sotto, un girigogolo, che voleva dire Ambrogio Spinola, chiaro come le sue promesse. Il gran cancelliere Ferrer gli scrisse che quella risposta era stata letta dai decurioni, *con gran desconsuelo*; ci furono altre andate e venute, domande e risposte; ma **non trovo** che se ne venisse a più strette conclusioni. <sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Q XIX 44.

<sup>78</sup> Q XXXI 21.

<sup>79</sup> Q XXXII 26.

<sup>80</sup> Q XXXII 2-3; il corsivo è dell'originale.

Al replicar dell'istanze, cedette egli dunque, acconsentì che si facesse la processione, acconsentì di più al desiderio, alla premura generale, che la cassa dov'eran rinchiusa le reliquie di san Carlo, rimanesse dopo esposta, per otto giorni, sull'altar maggiore del duomo. **Non trovo** che il tribunale della sanità, nè altri, facessero rimostranza nè opposizione di sorte alcuna.<sup>81</sup>

Il *non trovare*, in questi casi, è indicativo del mancato riscontro tra le fonti, i fatti e gli eventuali dubbi o domande che emergono nel narratore-storiografo impegnato nella ricerca; è una forma di conoscenza *ex negativo*, che segnala i limiti dell'archivio (inteso nel suo senso più ampio) e, insieme, la diligenza di chi ha cercato di scandagliarlo: l'*io* narrante si dichiara, così, consapevole dell'incompletezza delle memorie del passato, e fonda la propria autorità non sulla presunzione di aver trovato – e dunque di sapere – tutto, ma sull'onestà metodologica, che talora implica, di necessità, anche il *non sapere*.

Il secondo atteggiamento si correla al primo, ma è maggiormente riflessivo e interpretativo; episodicamente, infatti, l'*io* narrante (talvolta combinato con il *noi*) espone il procedimento attraverso cui, partendo da indizi sparsi nelle sue fonti, giunge a un'inferenza<sup>82</sup> che ritiene plausibile:

Uno storico milanese\* che ha avuto a far menzione di quella persona medesima, non nomina, è vero, nè lei, nè il paese; ma di questo dice ch'era un borgo antico e nobile, a cui di città non mancava altro che il nome; dice altrove, che ci passa il Lambro; altrove, che c'è un arciprete. Dal riscontro di questi dati **noi deduciamo** che fosse Monza senz'altro. Nel vasto tesoro dell'induzioni erudite, ce ne potrà ben essere delle più fine, ma delle più sicure, **non crederei**.<sup>83</sup>

La chiusa del ragionamento («Nel vasto tesoro dell'induzioni erudite, ce ne potrà ben essere delle più fine, ma delle più sicure, non crederei») oppone alla sottigliezza delle ipotesi altrui la solidità argomentativa di quella dell'*io* narrante, che ancora ricorre al

---

<sup>81</sup> Q XXXII 14-15.

<sup>82</sup> Sul concetto di *inferenza*, cfr. almeno Prandi: «l'inferenza è una forma di ragionamento naturale che, da una costellazione di premesse ritenute vere, conduce verso una conseguenza a sua volta ritenuta vera o probabile. L'inferenza non è una strategia linguistica [...], bensì una strategia cognitiva più generale» (PRANDI 2006: 223); sul rapporto fra decodifica e inferenza nell'interpretazione di un testo, cfr. FERRARI 2014: 38-39. Sulla scorta di Sorin Stati, si sottolinea soltanto che le inferenze possono avere una parte anche nell'ambito dell'interazione dialogica; in questo caso, nello specifico, si attivano quando il contenuto di alcuni enunciati «è dedotto dal comportamento verbale o non verbale dell'allocutore»; nel primo caso, «l'enunciato è una replica» e ha forma «dichiarativa, il che spiega eventuali confusioni o intrecci con le Asserzioni» (STATI 1982: 167; ma per la funzione pragmatica dell'inferenza si veda l'intero capitolo, per cui cfr. 167-169).

<sup>83</sup> Q IX 5-6.

verbo *credere* per introdurre un margine di riserva sull'informazione nel momento stesso in cui l'afferma. Il «non crederei», infatti, non annulla la sicurezza del risultato, la tempera bensì: non si tratta infatti di un'esitazione titubante, ma di una modalità obliqua per affermare con misura, evitando ogni tono dogmatico.

La medesima postura narrativa, infine, si estende anche alla motivazione che giustifica l'inclusione di certi materiali documentari, come nel celebre caso delle allucinazioni collettive prodotte dall'angosciante paura degli untori:

L'altre memorie contemporanee, raccontando la cosa, accennano anche, essere stata, sulle prime, opinione di molti, che fosse fatta per burla, per bizzarria; nessuna parla di nessuno che la negasse; e n'avrebbero parlato certamente, se ce ne fosse stati; se non altro, per chiamarli stravaganti. **Ho creduto** che non fosse fuor di proposito il riferire e il mettere insieme questi particolari, in parte poco noti, in parte affatto ignorati, d'un celebre delirio; perché, negli errori e massime negli errori di molti, ciò che è più interessante e più utile a osservarsi, **mi pare** che sia appunto la strada che hanno fatta, l'apparenze, i modi con cui hanno potuto entrar nelle menti, e dominarle.<sup>84</sup>

Il *sapere* che il narratore persegue non è mai neutro e non è mai immotivato: è orientato, piuttosto, da un'etica della comprensione che dà valore alla «strada» – cioè al processo – più che alla semplice registrazione del fatto. La narrazione storica e quella letteraria si incontrano, così, nel terreno comune di una conoscenza in parte sempre congetturale, da cercare, dedurre, proporre, costruire o (come accade soprattutto nell'ultimo caso presentato) ricostruire, e che non si impone mai come aprioristica né assoluta.

---

<sup>84</sup> Q XXXI 63-64.

#### 1.4 Gli usi del *noi*

Alla voce singolare dell'*io* narrante, i *Promessi Sposi* affiancano anche una voce plurale, espressa attraverso l'uso del *noi*. Se l'*io*, nella sua dimensione primariamente soggettiva, costituisce una delle cifre più evidenti dei domini del *dire* e del *sapere*, è tuttavia il *noi* a configurarsi come la forma deittica più ricorrente e determinante nel metadiscorso narratorio, non solo per la sua capacità corale, ma soprattutto per la varietà di funzioni che è in grado di assolvere.

Dal punto di vista prettamente grammaticale, infatti, la definizione canonica del *noi*, in quanto pronome personale di prima persona plurale, gli assegna il ruolo di indicare «un insieme di persone (a partire da un minimo di due) che include il parlante»<sup>85</sup>. La sua apparente semplicità referenziale cela tuttavia una struttura assai più articolata, che prende anzitutto avvio dall'inevitabile osservazione secondo cui esso «può essere inteso come plurale di *io* solo nel caso del tutto eccezionale in cui sia pronunciato all'unisono da un gruppo di persone»<sup>86</sup>.

A differenza della prima persona singolare, che ha una referenza univoca e stabilmente ancorata al responsabile dell'enunciazione, *noi* si colloca dunque, dal punto di vista comunicativo, in un'area intermedia tra quelle che Giovanni Manetti definisce «espressioni deittiche pure» ed «espressioni intenzionali pure», intendendo con le prime quelle che «hanno un riferimento [...] unico e [...] determinato», mentre con le seconde quelle per cui «non c'è una regola che stabilisca qual è la loro referenza in un contesto dato»<sup>87</sup>, poiché essa può dipendere, oltre che dal contesto pragmatico di riferimento, anche dall'intenzione con cui il parlante (o lo scrivente) usa di volta in volta l'espressione deittica. Stante questa bipartizione, l'intermedialità del *noi* è conseguenza del fatto che, sebbene esso implichi generalmente la presenza del parlante nel gruppo enunciante, non è invece sempre possibile identificare con certezza tutti gli altri membri coinvolti, né stabilire automaticamente la loro posizione rispetto all'interlocutore: da qui derivano i concetti, ormai consolidati, di *noi* inclusivo e *noi* esclusivo, intendendo con il primo un uso del *noi* che include l'interlocutore, mentre con il secondo un uso del *noi* che lo esclude<sup>88</sup>. A queste due macro-categorie si affiancano ulteriori sfumature funzionali. Tra queste, merita una breve menzione almeno il *noi* cosiddetto *affettivo*, che si caratterizza per la presenza di una sfumatura semantica emotiva, empatica o solidaristica, volta a

---

<sup>85</sup> VANELLI 2022 [2001]: 267.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> MANETTI 2015: 32; ma si veda, per ulteriori specifiche, l'intero saggio.

<sup>88</sup> Su questa distinzione, cfr. al meno CORDIN 2022 [2001]: 556-557; sull'uso di *noi* deittico, invece, cfr. RENZI 2022 [2001]: 360-361.

costruire o rafforzare un patto comunicativo tra il parlante e il destinatario<sup>89</sup>, svolgendo una funzione, oltre che referenziale, anche marcatamente relazionale.

Nei *Promessi Sposi*, Manzoni sfrutta appieno la complessità del *noi*. In base ai contesti d'impiego, infatti, la prima persona plurale può assumere sfumature di significato piuttosto diverse fra loro: dalla segnalazione di un'autorità narrante condivisa, riconducibile – almeno – all'Anonimo e al suo rifacitore (il *noi* narratoriale), al coinvolgimento diretto del lettore nel processo interpretativo (il *noi* inclusivo), fino all'espressione, all'interno di quest'ultima categoria, di una partecipazione sentimentale verso i personaggi o le loro vicende (il *noi* affettivo).

#### 1.4.1 Noi narratore

La presenza del *noi* narratoriale nei *Promessi sposi* è chiaramente riconducibile, in primo luogo, alla struttura bifronte che fonda l'intero impianto narrativo: lo sdoppiamento tra l'anonimo autore del manoscritto e il suo rifacitore implica infatti una messa in scena dell'autorialità come costruzione fondamentalmente bina. Tuttavia, se al primo – costruzione finzionale piuttosto trasparente – è attribuita la responsabilità primitiva dei contenuti riferiti nel corso della storia, al secondo è invece assegnata la competenza suprema nella gestione di un'opera che abbatte deliberatamente le barriere tra finzione e realtà. I *Promessi Sposi* divengono, così, «il romanzo d'un romanzo: un libro *in fieri* che viene costruito davanti ai nostri occhi, di cui possiamo scorgere non solo la facciata ma le impalcature, poiché l'artefice ci fa assistere al suo lavoro senza celarcene alcuna modalità»<sup>90</sup>. In questa dinamica base del romanzo manzoniano si inserisce anzitutto il *noi*, cui è deputata la funzione di rendere esplicito l'artefatto, facendo emergere i meccanismi di costruzione narrativa; di qui, anche la definizione che ne dà Meier-Brügger di *noi* come «organizzatore-compositore»<sup>91</sup>.

Volendo presentare alcuni esempi essenziali tratti dalle sue funzioni principali, si dovrà dunque osservare come, in quanto “organizzatore-compositore”, il *noi* narrante compaia in primo luogo entro quelle porzioni di testo che, tematizzando esplicitamente il processo narrativo, definiscono al contempo la distanza fra l'atto del narrare e i fatti narrati. Si tratta, in altre parole, di segmenti esplicativi, tendenzialmente introdotti da *verba dicendi*, tramite i quali il narratore definisce la propria posizione di controllo sul materiale diegetico, marcando in modo particolare la temporalità del racconto. I primi riscontri si

---

<sup>89</sup> Cfr. anche CALARESU 2002: 106.

<sup>90</sup> SPINAZZOLA 1983: 84.

<sup>91</sup> MEIER-BRÜGGER 1987: 28.

trovano, com'è naturale, già entro il I capitolo (si vedano i primi due esempi riportati), ma le attestazioni corrono poi per l'intera lunghezza del testo (si vedano gli ultimi due):

**Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare**, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia.<sup>92</sup>

Ne accenneremo soltanto una del 13 febbraio dell'anno 1632, nella quale l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, *el Duque de Feria*, per la seconda volta governatore, ci avvisa che le maggiori sceleraggini procedono da quelli che chiamano bravi. Questo basta ad assicurarci che, **nel tempo di cui noi trattiamo**, c'era de' bravi tuttavia.<sup>93</sup>

**Circa cento settant'anni dopo quello che stiam raccontando**, un giorno le fu cambiata la testa, le fu levato di mano lo scettro, e sostituito a questo un pugnale; e alla statua fu messo nome Marco Bruto. Così accomodata stette forse un par d'anni; ma, una mattina, certuni che non avevan simpatia con Marco Bruto, anzi dovevano avere con lui una ruggine segreta, gettarono una fune intorno alla statua, la tirarono giù, le fecero cento angherie; e, mutilata e ridotta a un torso informe, la strascinarono, con gli occhi in fuori, e con le lingue fuori, per le strade, e, quando furon stracchi bene, la ruzzolarono non so dove.<sup>94</sup>

La prima destinazione di tutto l'edificio, cominciato nell'anno 1489, co' danari d'un lascito privato, continuato poi con quelli del pubblico e d'altri testatori e donatori, fu, come l'accenna il nome stesso, di ricoverarvi, all'occorrenza, gli ammalati di peste; la quale, già molto prima di quell'epoca, era solita, e lo fu per molto tempo dopo, a comparire quelle due, quattro, sei, otto volte per secolo, ora in questo, ora in quel paese d'Europa, prendendone talvolta una gran parte, o anche scorrendola tutta, per il lungo e per il largo. **Nel momento di cui parliamo**, il lazzeretto non serviva che per deposito delle mercanzie soggette a contumacia.<sup>95</sup>

Entro l'ambito temporale, si colloca anche la funzione di raccordo fra i tempi della storia (gli eventi come si sono svolti nella finzione diegetica) e i tempi del racconto (il modo e

---

<sup>92</sup> Q I 4.

<sup>93</sup> Q I 25.

<sup>94</sup> Q XII 50.

<sup>95</sup> Q XXVIII 50.

il ritmo con cui il narratore li dispone e li racconta). Il *noi* narrante può infatti intervenire per segnalare la naturale distanza tra la durata degli avvenimenti e quella della loro esposizione narrativa, segnalando, per esempio, la compressione prodotta nel racconto di episodi che, nel mondo della finzione, hanno richiesto invece un tempo nettamente più lungo (oltre che uno svolgimento meno regolare):

Agnese trotto a Maggianico, se la fece leggere e spiegare da quell'Alessio suo cugino: concertò con lui una risposta, che questo mise in carta; si trovò il mezzo di mandarla ad Antonio Rivolta nel luogo del suo domicilio: **tutto questo però non così presto come noi lo raccontiamo**. Renzo ebbe la risposta, e fece riscrivere. In somma, s'avviò tra le due parti un carteggio, né rapido né regolare, ma pure, a balzi e ad intervalli, continuato.<sup>96</sup>

Al lettore **noi lo faremo passare in un momento tutto quel tempo**, dicendo in compendio che, qualche giorno dopo la visita di Renzo al lazzeretto, Lucia n'uscì con la buona vedova; che, essendo stata ordinata una quarantina generale, la fecero insieme, rinchiuse nella casa di quest'ultima; che una parte del tempo fu spesa in allestire il corredo di Lucia, al quale, dopo aver fatto un po' di cerimonie, dovette lavorare anche lei; e che, terminata che fu la quarantina, la vedova lasciò in consegna il fondaco e la casa a quel suo fratello commissario; e si fecero i preparativi per il viaggio.<sup>97</sup>

Più in generale, alla voce del *noi* è affidato il controllo dell'intreccio narrativo, che si esplica nella gestione della struttura non solo temporale, ma anche spaziale del racconto. Il *noi* interviene per orientare il lettore nei cambi di linea narrativa, rendendo espliciti gli scarti cronologici, i collegamenti tra scene e i passaggi di prospettiva. In questa funzione, può operare in due direzioni distinte ma complementari. Da un lato, mediante un'azione di compendio retrospettivo, il *noi* richiama episodi già narrati e li salda al presente della narrazione; dall'altro, agisce come guida proiettiva, annunciando eventi o personaggi che stanno per tornare in scena e che saranno oggetto di esposizione successiva. Nel primo caso, come mostra il seguente esempio, il *noi* può riprendere o richiamare un episodio antecedente (la separazione di Renzo e Lucia a Monza) per stabilire continuità e coerenza narrativa (il viaggio di Renzo da Monza a Milano):

**Dopo la separazione dolorosa che abbiam raccontata**, camminava Renzo da Monza verso Milano, in quello stato d'animo che ognuno può immaginarsi facilmente.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Q XXVII 16.

<sup>97</sup> Q XXXVII 42.

<sup>98</sup> Q XI 50.

Nel secondo, invece, esso può indirizzare programmaticamente il lettore verso il contenuto narrativo imminente, impostando, talora, persino l'ordine dell'esposizione (prima il ritorno di Agnese a casa, che va in cerca di fra Cristoforo; poi le motivazioni sottese alla di lui partenza):

Tali pensieri tennero per più giorni don Rodrigo tra un sì e un no, l'uno e l'altro più che noiosi. Venne intanto una lettera del cugino, la quale diceva che la trama era ben avviata. Poco dopo il baleno, scoppiò il tuono; vale a dire che, una bella mattina, si sentì che il padre Cristoforo era partito dal convento di Pescarenico. Questo buon successo così pronto, la lettera d'Attilio che faceva un gran coraggio, e minacciava di gran canzonature, fecero inclinar sempre più don Rodrigo al partito rischioso: ciò che gli diede l'ultima spinta, fu la notizia inaspettata che Agnese era tornata a casa sua: un impedimento di meno vicino a Lucia. **Rendiam conto di questi due avvenimenti**, cominciando dall'ultimo.<sup>99</sup>

Laddove non segnali un'azione di recupero o una progressione narrativa, il *noi* può estendere il proprio controllo a movimenti sincronici, che si svolgono cioè sullo stesso piano temporale, ma su un diverso piano spaziale: in questi casi, il racconto deve momentaneamente abbandonare una scena per completarne un'altra, svoltasi nel medesimo frangente temporale. È quanto accade, significativamente, nel capitolo XXIV. Qui, dopo aver raccontato della liberazione di Lucia, del suo ricongiungimento con la madre e del successivo incontro con il cardinal Federigo, il narratore interviene per sottolineare l'impossibilità di concludere la narrazione «di quella giornata» senza riferire ciò che, contemporaneamente, è accaduto all'innominato, rientrato frattanto nel suo castello:

**Non vogliam però chiudere la storia di quella giornata, senza raccontar brevemente** come la terminasse l'innominato.<sup>100</sup>

Più marginale, ma ugualmente significativa, è infine la relazione che il *noi* instaura con le fonti, in una zona di sovrapposizione e condivisione con l'*io*. In questa prospettiva, le due voci sembrano spartirsi – almeno in parte – alcune dinamiche legate all'opposizione tra *sapere e non sapere*, come la possibilità di accedere a informazioni, verificarle, o, al contrario, dichiararne l'assenza. Il *noi* può infatti partecipare direttamente di questa

---

<sup>99</sup> Q XVIII 14.

<sup>100</sup> Q XXIV 83.

oscillazione, segnalando l'origine incerta o frammentaria dei dati, e richiamando, con toni dichiaratamente metadiscorsivi, la dimensione primariamente documentaria del racconto:

Abbiamo detto che don Rodrigo, intestato più che mai di venire a fine della sua bella impresa, s'era risoluto di cercare il soccorso d'un terribile uomo. Di costui **non possiam dare nè il nome, nè il cognome, nè un titolo, e nemmeno una congettura sopra nulla di tutto ciò**: cosa tanto più strana, che **del personaggio troviamo memoria in più d'un libro** (libri stampati, dico) di quel tempo.<sup>101</sup>

Allo stesso modo, il narratore impiega ugualmente il *noi* (sebbene in quantità minore rispetto all'*io*) per attestare la propria attività di selezione («dalla quale l'abbiamo cavata»); per attribuire la responsabilità di una citazione indiretta, menzionando la sua origine («da cui principalmente prendiamo questa descrizione»); o per sottolineare i limiti strutturali delle memorie consultate («non ci si trova», «Troviamo bensì»):

Nè si disse soltanto allora: tutte le memorie de' contemporanei che parlano di quel fatto (alcune scritte molt'anni dopo), ne parlano con ugual sicurezza: e la storia sincera di esso, bisognerebbe indovinarla, se non si trovasse in una lettera del tribunale della sanità al governatore, che si conserva nell'archivio detto di san Fedele; **dalla quale l'abbiamo cavata, e della quale sono le parole che abbiám messe in corsivo.**<sup>102</sup>

Dietro la spoglia del morto pastore (dice il Ripamonti, **da cui principalmente prendiamo questa descrizione**), e vicino a lui, come di meriti e di sangue e di dignità, così ora anche di persona, veniva l'arcivescovo Federigo.<sup>103</sup>

Del resto, le relazioni storiche di que' tempi son fatte così a caso, che non ci si trova neppur la notizia del come e del quando cessasse quella tariffa violenta. [...] **Troviamo bensì nelle relazioni di più d'uno storico** (inclinati, com'erano, più a descriver grand'avvenimenti, che a notarne le cagioni e il progresso) il ritratto del paese, e della città principalmente, nell'inverno avanzato e nella primavera, quando la cagion del male, la sproporzione cioè tra i viveri e il bisogno, non distrutta, anzi accresciuta da' rimedi che ne sospesero temporariamente gli effetti, e neppure da un'introduzione sufficiente di granaglie estere, alla quale ostavano l'insufficienza de' mezzi pubblici e privati, la penuria de' paesi circonvicini, la scarsezza, la lentezza e i vincoli del commercio, e le leggi stesse tendenti a

---

<sup>101</sup> Q XIX 37.

<sup>102</sup> Q XXXI 59.

<sup>103</sup> Q XXXII 18.

produrre e mantenere il prezzo basso, quando, dico, la cagion vera della carestia, o per dir meglio, la carestia stessa operava senza ritegno, e con tutta la sua forza.<sup>104</sup>

Questi casi si inseriscono coerentemente nella più ampia e variegata gamma di occorrenze in cui il *noi* adempie alla sua funzione compositiva e organizzativa, poiché contribuiscono a configurarlo come un'istanza narrativa che prende forma nella pluralità dei materiali, o meglio, nell'atto stesso del reperire, vagliare, rielaborare e citare; e dunque comporre e organizzare.

La fonte con cui il *noi* intrattiene il rapporto più diretto e ricorrente è, tuttavia, il manoscritto, il quale, oltre a costituire il doppio retrostante la voce narrante, rappresenta anche la fonte primaria del racconto:

Il **nostro autore non descrive** quel viaggio notturno, tace il nome del paese dove fra Cristoforo aveva indirizzate le due donne; anzi protesta espressamente di non lo voler dire. [...] Ma ciò che la circospezione del pover'uomo **ci ha voluto sottrarre**, le **nostre diligenze ce l'hanno fatto trovare in altra parte**.<sup>105</sup>

Que' pochi bicchieri che aveva buttati giù da principio, l'uno dietro l'altro, contro il suo solito, parte per quell'arsione che si sentiva, parte per una certa alterazione d'animo, che non gli lasciava far nulla con misura, gli diedero subito alla testa: a un bevitore un po' esercitato non avrebbero fatto altro che levargli la sete. Su questo il **nostro anonimo fa una osservazione, che noi ripeteremo**: e conti quel che può contare.<sup>106</sup>

Al proposito, sembra significativo osservare almeno l'uso degli aggettivi possessivi che, come si può osservare, spesso vi si riferiscono: nel corso del romanzo, il manoscritto è infatti qualificato come *mio* soltanto una volta (al passaggio, già menzionato, del capitolo IV, relativo all'uso degli asterischi), mentre è definito *nostro* in ben 18 occorrenze. Le varianti denominative associate a questa fonte sono diverse, e nello specifico, in ordine di presenza numerica: *autore* (9 volte), *anonimo* (5 volte), *manoscritto* (2 volte), *storico* (1 volta), *storia* (1 volta)<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> Q XXVIII 14.

<sup>105</sup> Q IX 4.

<sup>106</sup> Q XIV 52.

<sup>107</sup> Sulle occorrenze di *nostro* in relazione al manoscritto, cfr. anche MEIER-BRÜGGER 1987: 31-32, che osserva inoltre come, dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi*, si registri una sensibile diminuzione del possessivo (da centodue occorrenze generali a sole cinquantadue). La restrizione coinvolge anche *nostro* in riferimento all'anonimo manoscritto, che registra nel *Fermo* ventisei occorrenze, compresa quella di *racconto*.

#### 1.4.2 Noi *inclusivo*

Accanto agli usi prevalentemente narratoriali, emerge dal romanzo anche l'impiego di un *noi* inclusivo: quest'ultimo prevede il coinvolgimento, almeno, del narratore e del suo lettore; ma non si limita necessariamente a questi due soli referenti. L'uso inclusivo del *noi*, infatti, si distingue in due accezioni: da un lato, un *noi* che include l'intera collettività umana (*noi uomini*), entro la quale narratore e lettore risultano naturalmente compresi; dall'altro, un *noi* che favorisce il patto di complicità tra narratore e lettore, inglobando entrambi nel medesimo orizzonte interpretativo del testo. In ciascuno dei due casi, il deittico assume una funzione relazionale, ma con orientamenti diversi: il primo guarda infatti all'universalità dell'esperienza umana, e si associa dichiaratamente a formule generalizzanti; il secondo si fonda invece su una dinamica interlocutoria che interessa il testo, e che si associa, talvolta senza rendere possibile una distinzione troppo netta, al *noi* narratoriale.

I passaggi che comprendono il *noi* inclusivo del primo tipo, cioè quello che si riferisce alla collettività umana in generale (ivi compresi il narratore, quale uomo fra gli uomini, e il suo lettore), contengono talora formulazioni tanto esplicite da non lasciare spiragli aperti all'interpretazione:

Ma parlare, questa cosa così sola, è talmente più facile di tutte quell'altre insieme, che **anche noi, dico noi uomini in generale, siamo un po' da compatire.**<sup>108</sup>

È cosa notevole che, in un tanto eccesso di stenti, in una tanta varietà di querele, non si vedesse mai un tentativo, non iscappasse mai un grido di sommossa: almeno non se ne trova il minimo cenno. Eppure, tra coloro che vivevano e morivano in quella maniera, c'era un buon numero d'uomini educati a tutt'altro che a tollerare; c'erano a centinaia, di que' medesimi che, il giorno di san Martino, s'erano tanto fatti sentire. Nè si può pensare che l'esempio de' quattro disgraziati che n'avevan portata la pena per tutti, fosse quello che ora li tenesse tutti a freno: qual forza poteva avere, non la presenza, ma la memoria de' supplizi sugli animi d'una moltitudine vagabonda e riunita, che si vedeva come condannata a un

---

<sup>108</sup> Q XXXI 74-75. Il passaggio si trova a fine capitolo – Poggi Salani parla, infatti, di «conclusione meditazione» – e sostituisce una lunga riflessione di *FL* IV III 63-83, in cui il narratore ragiona sulla natura storica delle idee dominanti, mostrando come molte opinioni, un tempo universalmente accettate, si siano rivelate in seguito errori evidenti. Analizzando i meccanismi con cui queste idee si sono affermate, difese e poi cadute – tra pregiudizi, autorità, resistenze al cambiamento e repressione del dissenso – egli propone una sorta di “storia delle idee erronee” come strumento utile per riconoscere analoghe storture nel presente; la consapevolezza di questi processi dovrebbe indurre a una maggiore vigilanza critica sulle credenze attuali, smascherando i segnali di ideologie dominanti che potrebbero rivelarsi, un giorno, altrettanto infondate (cfr. MANZONI/POGGI SALANI 2013: 960). Non manca, anche nel passaggio della prima versione, il riferimento al *noi* inclusivo; in ragione dell'argomento della meditazione, tuttavia, è qui ristretto dal narratore agli uomini del proprio tempo («noi ora viventi»; *FL* IV III 64).

lento supplizio, che già lo pativa? **Ma noi uomini siam in generale fatti così: ci rivoltiamo sdegnati e furiosi contro i mali mezzani, e ci curviamo in silenzio sotto gli estremi; sopportiamo, non rassegnati ma stupidi, il colmo di ciò che da principio avevamo chiamato insopportabile.**<sup>109</sup>

Altrove, il *noi* può richiamare l'universalità per tramite di formule indirette, ma non meno evidenti, che alludono chiaramente a tratti comuni dell'esperienza umana. È il caso della scena in cui l'oste, dopo aver condotto a letto Renzo ubriaco, si sofferma a guardarlo, mosso da un impulso che il narratore presenta come condivisibile e generalmente condiviso, se non da tutti, almeno dai più:

L'oste gli diede l'aiuto richiesto; gli stese per di più la coperta addosso, e gli disse sgarbatamente «buona notte,» che già quello russava. Poi, **per quella specie d'attraiva, che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari che un oggetto d'amore, e che forse non è altro che il desiderio di conoscere ciò che opera fortemente sull'animo nostro**, si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stesa, ribatter sopra la luce; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto.<sup>110</sup>

o dell'inserzione parentetica del narratore biasimante entro il pensiero di Renzo che, con l'arrivo della peste, riflette su quest'ultima come fosse una “bella occasione” per ricongiungersi a Lucia, a dispetto del bando di cattura che pende ancora su di lui:

Se lascio scappare una occasion così bella, – (La peste! Vedete un poco come **ci fa qualche volta adoprar** le parole quel benedetto istinto di riferire e di subordinar tutto a **noi medesimi!**) – non ne ritorna più una simile!<sup>111</sup>

Il pensiero di Renzo è, in realtà, più che scusabile. Se infatti immorale è, per Manzoni, tutto ciò che negli ordinamenti giuridici e nei conformismi correnti ostacola o fuorvia la libera assunzione delle proprie responsabilità nei confronti dei propri simili, la vera radice delle difficoltà si situa nella perenne difficoltà di affermare i valori morali all'interno dell'*io*<sup>112</sup>. Un ultimo esempio è tratto dal commento sentenzioso introdotto *a latere* della

---

<sup>109</sup> Q XXVIII 36-37.

<sup>110</sup> Q XIV 11.

<sup>111</sup> Q XXXIII 34.

<sup>112</sup> Cfr., su questo punto, anche SPINAZZOLA 1983: 257.

presentazione di donna Prassede, la quale, pur molto «inclinata a far del bene», pratica un mestiere che «pur troppo può anche guastare»:

Per fare il bene, bisogna conoscerlo; e, al pari d'ogni altra cosa, **non possiamo conoscerlo** che in mezzo alle **nostre passioni**, per mezzo de' **nostri giudizi**, con le **nostre idee**; le quali bene spesso stanno come possono.<sup>113</sup>

L'errore morale non sta, dunque, soltanto nell'intento palese di dolo; può celarsi dietro a forme più subdole, come il compiacimento di sé. In questi passi non v'è traccia d'ironia: l'impostazione narrativa, piuttosto, è improntata su una tendenza moralizzante che nel testo manzoniano compare – come si sa – molto spesso, anche senza l'intervento del *noi* collettivo. Si pensi a massime quali le seguenti:

I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi.<sup>114</sup>

Gli uomini, generalmente parlando, quando l'indegnazione non si possa sfogare senza grave pericolo, non solo dimostrar meno, o tengono affatto in sé quella che sentono, ma ne sentono meno in effetto.<sup>115</sup>

Tanto par bella la lode del vincere, indipendentemente dalla cagione, dallo scopo per cui si combatte!<sup>116</sup>

Tutti questi interventi narratoriali si inseriscono in una logica del commento che, in forme molto diverse fra loro, permea l'intera opera. Se nei casi sinora citati la funzione inclusiva del *noi* si espleta nella condivisione di tratti generali della natura umana – e quindi accomuna narratore, lettore e personaggi in una prospettiva universale – altrove il *noi* inclusivo è impiegato per segnalare una comunanza più circoscritta, che riguarda esclusivamente il narratore e il lettore. Si tratta per lo più di formule pseudo-esortative, attraverso le quali il narratore invita il lettore a seguirlo nei movimenti della narrazione. Tali espressioni si innestano sul piano dell'organizzazione dell'intreccio e, proprio per questo, rientrano al tempo stesso nell'ambito del *noi* narrativo – che gestisce e

---

<sup>113</sup> Q XXV 23.

<sup>114</sup> Q II 47.

<sup>115</sup> Q XXV 2.

<sup>116</sup> Q XXXII 33.

orchestra, come detto, la materia narrativa – e del *noi* inclusivo<sup>117</sup>, in quanto richiamano esplicitamente la partecipazione del lettore a questi movimenti (è il narratore che si sposta entro la narrazione, ma il lettore è con lui, lo accompagna: il gesto, seppur fittizio, è dunque tecnicamente condiviso). Alcuni esempi emblematici si leggono nei seguenti passaggi, ove il lettore è chiamato ad agire sul racconto insieme al *noi* narrante (pienamente riconoscibile nella sua funzione primaria, e non inclusiva, in espressioni quali «come abbiám detto» o «non ci regge il cuore a descriverle più a lungo»):

La casa, come abbiám detto, era in fondo al villaggio; il Griso prese la strada che metteva fuori, e tutti gli andarón dietro in buon ordine.

Lasciamoli andare, e **torniamo un passo indietro a prendere** Agnese e Perpetua, che **abbiám lasciate** in una certa stradetta.<sup>118</sup>

Ma ormai non ci regge il cuore a descriverle più a lungo: una pietá troppo dolorosa ci affretta al termine di quel viaggio, che durò più di quattr'ore; e dopo il quale **avremo altre ore angosciose da passare. Trasportiamoci al castello dove l'infelice era aspettata.**<sup>119</sup>

Una manifestazione affine di questo *noi* inclusivo, che coinvolge unicamente il narratore e il lettore, si riconosce anche in passaggi in cui la comunanza non riguarda un'azione da compiere insieme, bensì una condivisione esperienziale generata dal percorso narrativo già compiuto. È il caso, ad esempio, della seguente notazione, che si trova all'altezza del capitolo XXIX, appena prima di reintrodurre al lettore la figura di don Abbondio dopo la lunga digressione relativa agli accadimenti del post tumulto, alla fame, alla vicenda del lazzaretto, all'arrivo dell'esercito imperiale:

Qui, tra i poveri spaventati **troviamo persone di nostra conoscenza.**<sup>120</sup>

Il possessivo *nostra* indica – ammicca quasi a – una familiarità condivisa: il narratore si rivolge al lettore riconoscendogli la medesima capacità di identificazione dei personaggi.

---

<sup>117</sup> Sul *noi* narratoriale che può condividere caratteristiche con quello inclusivo, si vedano anche le osservazioni di Luca Serianni, che parla di «*plurale narrativo*» usato per «affermazione d'umiltà, come se non volesse far pesare la sua presenza»; per «indicare una sorta di solidarietà col lettore o l'ascoltatore a proposito di un giudizio o della valutazione – perlopiù critica – di un avvenimento»; per «scandire le varie fasi di una trama narrativa»; e infine per «introdurre il lettore nel mondo ideale di una rappresentazione letteraria». Uno degli esempi proposti è tratto specificamente dai *Promessi Sposi* (SERIANNI 1988: 210-211; il corsivo è dell'originale).

<sup>118</sup> Q VIII 46-47.

<sup>119</sup> Q XX 42.

<sup>120</sup> Q XXIX 1.

La memoria narrativa è dunque presentata, al pari di quella extra-finzionale, come una memoria comune, che rafforza la complicità tra chi racconta e chi ascolta, e sancisce una temporanea convergenza dei loro punti di vista. Anche qui, il *noi* agisce in modo bifronte: è narratore che orienta e recupera, ma è anche lettore che accompagna e ricorda.

#### 1.4.2.1 *Noi* affettivo

Entro gli impieghi inclusivi del *noi*, è possibile individuare una particolare declinazione affettiva, marcata da un coinvolgimento partecipe del narratore nei confronti dei personaggi. Si tratta di un uso che, come osserva Giovanna Rosa, si manifesta per lo più in alcuni aggettivi possessivi «ricchi di sfumature fraternamente paritarie»<sup>121</sup>.

Le occorrenze del possessivo *nostro* in relazione ai personaggi sono numerose, e si distribuiscono con variazioni interessanti lungo tutto il romanzo: il possessivo può accompagnare direttamente un nome proprio (fenomeno più frequente nei capitoli iniziali) oppure qualificare un nome comune che funge da sostituto anaforico<sup>122</sup> di un singolo o di un piccolo gruppo di personaggi (uso più esteso dopo la prima decina di capitoli); ancora, può comparire in funzione pronominale, sostituendosi del tutto ai nomi dei coinvolti. Si citano di seguito alcune occorrenze significative, selezionate in ordine di apparizione, con l'intento di fornire una panoramica delle diverse tipologie riscontrabili:

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.<sup>123</sup>

Contenta la famiglia, che ne usciva con onore; contenti i frati, che salvavano un uomo e i loro privilegi, senza farsi alcun nemico; contenti i dilettanti di cavalleria, che vedevano un affare terminarsi lodevolmente; contento il popolo, che vedeva fuor d'impiccio un uomo ben voluto, e che, nello stesso tempo, ammirava una conversione; contento finalmente, e più di tutti, in mezzo al dolore, il **nostro Lodovico**, il quale cominciava una vita d'espiazione e di servizio, che potesse, se non riparare, pagare almeno il mal fatto, e rintuzzare il pungolo intollerabile del rimorso.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> ROSA 2004: 100.

<sup>122</sup> Si richiama, in questo caso, il concetto di *anafora testuale*, con cui si intende «un'espressione linguistica [che] dipende per la sua interpretazione dal rinvio a un'espressione del cotesto precedente» (FERRARI 2024: 45). Nomi comuni quali – traendoli dai soli esempi a testo – *frate*, *viaggiatori*, *povero montanaro*, *giovine*, *buona gente* richiedono al lettore, per poter essere correttamente interpretati, di conoscere i personaggi, le loro essenziali caratteristiche e, in qualche caso come *buona gente*, di condividere la medesima opinione che il narratore ha su di loro.

<sup>123</sup> Q I 52.

<sup>124</sup> Q IV 44.

Al moversi di don Rodrigo, il **nostro frate** gli s'era messo davanti, ma con gran rispetto; e, alzate le mani, come per supplicare e per trattenerlo ad un punto, rispose ancora: «la mi preme, è vero, ma non più di lei; son due anime che, l'una e l'altra, mi premon più del mio sangue [...]».<sup>125</sup>

I **nostri viaggiatori** arrivaron dunque a Monza, poco dopo il levar del sole: il conduttore entrò in un'osteria, e lì, come pratico del luogo, e conoscente del padrone, fece assegnar loro una stanza, e ve gli accompagnò.<sup>126</sup>

Per quanto noi desideriamo di far fare buona figura al **nostro povero montanaro**, la sincerità storica ci obbliga a dire che il suo primo sentimento fu di piacere.<sup>127</sup>

Il **nostro giovine**, dopo avere aiutato il passaggio della carrozza, finché c'era stato bisogno d'aiuto, e esser passato anche lui dietro a quella, tra le file de' soldati, come in trionfo, si rallegrò quando la vide correr liberamente, e fuor di pericolo; fece un po' di strada con la folla, e n'uscì, alla prima cantonata, per respirare anche lui un po' liberamente.<sup>128</sup>

Per i **nostri** fu una nuova cuccagna.<sup>129</sup>

Per altro, prosegue, dolori e imbrogli della qualità e della forza di quelli che abbiám raccontati, non ce ne furon più per la **nostra buona gente**: fu, da quel punto in poi, una vita delle più tranquille, delle più felici, delle più invidiabili; di maniera che, se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe a morte.<sup>130</sup>

L'interpretazione di tali possessivi non è naturalmente univoca. Joanna Richardson osserva che nel romanzo manzoniano *nostro* può essere ricondotto ad almeno tre possibili referenti: un *noi* che coincide con il narratore (o con i narratori, Anonimo compreso); un *noi* inclusivo che comprende narratore e lettore; oppure un *noi* inclusivamente esteso, che

---

<sup>125</sup> Q VI 11.

<sup>126</sup> Q IX 7.

<sup>127</sup> Q XI 69. Su *povero* in riferimento ai personaggi, cfr. anche le riflessioni di MEIER-BRÜGGER 1987: 33, che correlano l'uso a evidenze riscontrate sulla versione del *Fermo e Lucia*.

<sup>128</sup> Q XIV 5.

<sup>129</sup> Q XXXVIII 64.

<sup>130</sup> Q XXXVIII 63.

ingloba narratore, personaggi, lettore e qualsiasi altro soggetto eventualmente implicabile nel discorso romanzesco<sup>131</sup>.

Una determinazione referenziale certa è, in definitiva, impossibile; si possono, piuttosto, avanzare delle considerazioni che consentono di propendere verso una delle tre interpretazioni.

In primo luogo, si dovrà notare che l'affezione provata dal narratore nei confronti dei propri personaggi – e di alcuni in particolare – è resa manifesta, nel testo, da alcune dichiarazioni esplicite. Se ne riporta una fra le più celebri, riferita a Lucia, o meglio al suo nome, nei confronti del quale il *noi* narratore dichiara di provare «un po' d'affetto e di riverenza»:

Renzo, ora dava segno d'avverselo per male, ora prendeva la cosa in ischerzo, ora, senza badare a tutte quelle voci, parlava di tutt'altro, ora rispondeva, ora interrogava; sempre a salti, e fuor di proposito. Per buona sorte, in quel vaneggiamento, gli era però rimasta come un'attenzione istintiva a scansare i nomi delle persone; dimodochè anche quello che doveva esser più altamente fitto nella sua memoria, non fu proferito: chè **troppo ci dispiacerebbe se quel nome, per il quale anche noi sentiamo un po' d'affetto e di riverenza**, fosse stato strascinato per quelle boccacce, fosse divenuto trastullo di quelle lingue sciagurate.<sup>132</sup>

Tali manifestazioni d'affetto sono riferibili, si è detto, ad alcuni personaggi in particolare: con ciò si intende evidenziare, in secondo luogo, che *nostro* non compare mai in relazione a quelli che, nel romanzo, si profilano come personaggi pienamente negativi, i quali cioè non conoscono – almeno in vita – alcuna redenzione; è piuttosto riservato alle sole figure verso cui il narratore disvela, più o meno esplicitamente, una simpatia morale, una partecipazione affettiva o una qualche forma di indulgenza. Si tratta, nello specifico, oltre che dei già palesati don Abbondio e fra Cristoforo, di Renzo, di Agnese e di Lucia; un'attestazione, pur isolata, riguarda infine l'innominato.

L'ultima considerazione si conduce, invece, sulla scorta delle osservazioni già avanzate a proposito del *noi* inclusivo. Il narratore non si limita infatti a orchestrare le azioni dei personaggi, ma gestisce anche – e in maniera sapiente – le reazioni emotive del lettore nei loro confronti, considerandoli parte di una collettività umana che vede tutti direttamente coinvolti; in tal modo, predispone una forma di affiliazione affettiva

---

<sup>131</sup> «*Nostro* creates three distinct possible relationships: it may refer “royally” to the narrator; it may mean, exclusively, “you, the narratee” and “I, the narrator”; or, inclusively, “not only we two but every other ‘reasonable’ person in the world”» (RICHARDSON 2005: 217).

<sup>132</sup> Q XIV 60.

condivisa che proprio nell'uso dei possessivi affettivi potrebbe facilmente riflettersi<sup>133</sup>. Pare dunque ragionevole ritenere che in casi come questi, di *noi* affettivo s'intende, il coinvolgimento del lettore sia effettivamente previsto.

---

<sup>133</sup> «The *personaggi* are *nostri* because the narrator carefully orchestrates our/the narratee's reaction to them; they are also ostensibly a joint creation of both the seventeenth and nineteenth-century narrators, both of whom have, in turn, been created by the implied author» (RICHARDSON 2005: 218).

**CAPITOLO II.**  
**Le convocazioni del lettore**

## 2.1 Voi lettori e il lettore “in terzo”

Se la narrazione è ancorata alla figura del narratore e alle sue modulazioni deittiche, essa ha però come interlocutore privilegiato il lettore: di conseguenza – come si è già avuto modo parzialmente di osservare negli esempi proposti al Capitolo I – nei passaggi testuali dove compare il narratore in prima persona (singolare o plurale), non di rado emerge anche il lettore; in altre parole, laddove si affaccino nel testo l'*io* o il *noi* quali segnali della presenza locutiva della voce narrante, si incontra in prossimità anche una forma, più o meno esplicita, di interpellazione del lettore. Il dato certo non sorprende: si tratta, infatti, dei passaggi in cui più esplicitamente si concreta il dialogo *in absentia* tra il locutore e il suo interlocutore; dialogo che presuppone, anzitutto, la presenza (almeno referenziale, poiché fisica non può chiaramente essere) dell'uno e dell'altro nell'enunciazione in corso.

Del lettore è già stata ricordata l'importanza e la centralità, sia nel quadro teorico della poetica manzoniana sia nel contesto più specifico dei *Promessi Sposi*. Sintetizzando, la presenza testuale del lettore è il riflesso della precisa volontà manzoniana di rompere le barriere della letterarietà tradizionale per instaurare una relazione dichiarata e visibile tra l'autore e il destinatario della sua opera, che consenta al primo di educare il secondo (alla lettura, alla moralità, al vero storico), di persuaderlo dell'interesse insito nella verità, di fornirgli un modello di lingua nazionale; e al secondo di accedere a una dimensione intellettuale che fino a quel momento gli era preclusa.

Alcuni di questi presupposti (e conseguenti realizzazioni), considerati singolarmente, trovano naturalmente degli antecedenti nella tradizione letteraria. La narrativa europea coeva – si pensi, in particolare, al grande modello manzoniano, Walter Scott – abbonda, per esempio, di richiami rivolti direttamente al lettore<sup>1</sup>; e anche nella letteratura italiana, sin dal Settecento, si rinvengono segnali di una poetica di tipo persuasivo (come dimostra il caso foscoliano, già orientato verso un impegno letterario capace di parlare a un pubblico ampio, pur senza una piena consapevolezza del valore artistico dell'opera come veicolo di espressione collettiva e moderna<sup>2</sup>). Nei *Promessi Sposi*, tuttavia, il lettore non si limita a ereditare funzioni retoriche e ideologiche già esistenti, né fa loro da semplice eco; al contrario, assume un profilo nuovo, più articolato, ambiguo e dinamico, che riflette

---

<sup>1</sup> Sul lettore romantico europeo in generale, cfr. PICKETT 2020; sugli indirizzi al lettore scottiani nello specifico, cfr. almeno i brevi cenni che ne dà ILLIANO 1993: 98n, e le osservazioni di SARNI 2013: 45-50.

<sup>2</sup> Sul tema, cfr. le osservazioni di CADIOLI 2001: 65-77. A proposito del romanzo settecentesco in genere (non solo italiano), Franco Fido osserva come esso, pur caratterizzato dalle «forme della pseudoautobiografia e dello scambio epistolare», contenga alcuni «capolavori narrativi settecenteschi alla terza persona», quali *Tom Jones* di Henry Fielding, in cui il narratore «non rinuncia a un proprio ruolo di personaggio, a una sua inconfondibile voce», la quale fa sì che i dialoghi fra quest'ultimo e il narratorio corrano «letteralmente paralleli a quelli dei personaggi tra di loro, o se vogliamo sopra la testa di questi» (FIDO 2002: 264-265, ma cfr. l'intero paragrafo, per cui ivi: 264-267; il corsivo è dell'originale).

– e insieme problematizza – la struttura e i fini dell’opera stessa. Il lettore manzoniano, infatti, amalgama in sé caratteristiche non di rado speculari: l’indulgenza e la suscettibilità, l’empatia e la diffidenza, la curiosità e lo scetticismo, la conoscenza e l’ignoranza, la leggerezza distratta e l’ostinazione capziosa. È, in altre parole, un interlocutore decisamente composito, costruito su una gamma variabile di atteggiamenti ipotetici, che il narratore talvolta asseconda, talaltra anticipa o canzona.

Come viene convocato, dunque, il lettore dei *Promessi Sposi*?<sup>3</sup> Può essere utile prendere avvio dalle possibilità che Manzoni esclude. Anzitutto, l’autore evita l’uso della seconda persona singolare (*tu*), che sarebbe la forma più diretta e colloquiale di allocuzione<sup>4</sup>. In secondo luogo, elude l’impiego della forma vocativa esplicita, pure presente in – rare – attestazioni nella prima redazione del romanzo («Lettori miei»<sup>5</sup>, «mio giovane lettore»<sup>6</sup>, «Signori miei»<sup>7</sup>).

In vece loro, nell’edizione definitiva Manzoni predilige due strategie principali: da un lato, l’uso del deittico di seconda persona plurale (*voi*)<sup>8</sup>, che si rinviene tanto negli

---

<sup>3</sup> Per una tipologia degli indirizzi al lettore manzoniani, cfr. almeno NEGRI 1965, che – primo a dedicarsi analiticamente all’argomento, ispirato dall’antecedente e molto noto saggio di Leo Spitzer sugli appelli al lettore in Dante (per cui cfr. Spitzer 1976 [1942]) – ne individua cinque tipologie, non ulteriormente specificate (il saggio consta infatti di poche pagine): I) parole suasorie, II) inviti a immaginare i sentimenti di qualche personaggio, III) inviti a rammentare qualche dato storico, IV) inviti a considerare l’aspetto morale di qualche vicenda, V) integrazioni di linee narrative; SPINAZZOLA 1983: 272-276, che osserva come, nei *Promessi Sposi*, il metodo degli appelli al lettore si espliciti «con diverse gradazioni d’impegno», distinguendo su questa base tre casi: I) i luoghi in cui il narratore chiama il lettore a condividere le sue reazioni di fronte a fatti privi di sensatezza o mostra di problematizzare un giudizio morale in realtà inequivocabile, II) i luoghi in cui l’io narrante invita il lettore a integrare la rappresentazione di stati d’animo perturbati, immedesimandosi nel protagonista, e III) i luoghi in cui il narratore si rifiuta di entrare nei particolari di un episodio, affidandosi alla preterizione; MEIER-BRÜGGER 1987: 93-100, che distingue modi di appelli diretti (appelli all’immaginazione, alla facoltà mnemonica, alla critica positiva; introduzione del lettore nella scena paesaggistica; stile diretto del narratore al lettore; domande dirette e indirette del lettore al narratore; riferimenti al lettore per dire o non dire qualcosa) e modi di appelli indiretti (fra cui individua la spiegazione, il commento, la similitudine e i raccordi testuali); infine ILLIANO 1992 e ILLIANO 1993: 98-107, che include nell’analisi – estesa all’*Appendice su la Colonna Infame* – alcune parentetiche, colloquialismi ed esclamazioni. A tali studi ci si richiama, al bisogno, nel corso dell’analisi.

<sup>4</sup> Un esempio isolato si trova nel *Fermo e Lucia* (I, I 12-16), sebbene in quel caso il *tu* presenti caratteristiche peculiari che saranno brevemente discusse nel capitolo III di questo lavoro. A partire da tali dati si può dedurre – ma in via soltanto ipotetica – anche una sottile indicazione di fruizione: Calaresu, infatti, nota come, «laddove gli appelli al lettore appaiono sempre costantemente al singolare, le pratiche di lettura immediatamente evocate siano quelle di tipo solitario e silenzioso più che quelle pubbliche ad alta voce» (CALARESU 2022: 28).

<sup>5</sup> *FL Prima Introduzione* 28.

<sup>6</sup> *FL* II, IV 7.

<sup>7</sup> *FL* III, IX 48.

<sup>8</sup> L’uso del *tu* e del *voi* conosce una codificazione descrittivo-normativa, sulla scia del modello manzoniano, nella grammatica di Giulio Cappuccini e Luigi Morandi. Qui si rileva infatti che, sebbene talvolta gli scrittori si rivolgano al lettore con il *tu*, la tendenza prevalente resta quella di adottare il *voi*: «Si dà del *tu* a persona intima e della più gran confidenza. — Danno spesso del *tu* al lettore anche gli scrittori ne’ loro libri, per fuggire le frequenti ambiguità del *lei*. Oggi però, salvo il caso di *Vedi* (V.), *Confronta* (Cfr.), e simili, in cui il *tu* è obbligatorio, e salvo altri casi analoghi (*Avverti però ecc.*; *Ma bada ecc.*; *Prudenza?! Leggi vigliaccheria*), il più delle volte si usa il *voi*, rivolgendosi *ai lettori*, non *al lettore*» (CAPPUCCHINI-MORANDI 1895: 123). Sulle differenze nell’uso degli allocutivi in generale, cfr. almeno MOLINELLI 2011.

enunciati dichiarativi quanto in quelli non dichiarativi, dunque nelle interrogative dirette e, in quantità decisamente maggiore, nelle esortazioni; dall'altro, il ricorso all'allocuzione indiretta, in terza persona, del lettore. L'analisi proposta in questo capitolo segue tale distinzione, con l'avvertimento che, dal punto di vista semantico, alcune funzioni rivestite dalle allocuzioni dirette e da quelle indirette tendono com'è naturale a sovrapporsi.

Va inoltre preliminarmente osservato che, nel romanzo, l'espedito del richiamo "in terzo" è il più frequente, e può realizzarsi attraverso una serie di modalità differenti, che vanno da forme nominali esplicite a costruzioni impersonali o perifrastiche.

Il richiamo in terza persona più basilare e numericamente rilevante – registra infatti un totale di cinquanta occorrenze – è costituito dall'uso del nome pieno del lettore, al singolare o al plurale (*lettore, lettori*). Sporadicamente, quest'ultimo è accompagnato, oltre che da aggettivi possessivi, anche da restrizioni relate alla provenienza («i nostri lettori milanesi»<sup>9</sup>) e alla quantità («i miei venticinque lettori»<sup>10</sup>, «dieci de' miei lettori»<sup>11</sup>), che introducono *en passant*, da un lato, una segmentazione del pubblico necessaria alla comprensione di alcuni contenuti narrativi e, dall'altro, una nota ironico-scongiurante sull'effettivo successo dell'opera. A tale modalità si affiancano le perifrasi condizionali verbali centrate sull'azione del leggere («chi duri la fatica di leggerla», «chi vorrà leggere»), che proiettano invece la figura del lettore in una dimensione ipotetica o potenziale, suggerendo un grado variabile di adesione al testo; e gli appelli neutri o impersonali, realizzati sia attraverso verbi propriamente impersonali (*bisogna sapere, bisogna rammentarsi*), sia tramite espressioni esortative costruite con il *si* passivante, in forma positiva (*si creda, si pensi*) o negativa (precedute quindi da *né, non* e simili), che funzionano in genere come inviti a condividere una prospettiva o, al contrario, a correggere un pregiudizio implicito. A queste espressioni si aggiungano le strutture costituite da *per* + infinito, che ricordano quelle della prosa normativa e moralmente orientata (*per intendere, per capire*). Infine, Manzoni ricorre a pronomi indefiniti quali *ognuno* o *nessuno*, che introducono un interlocutore in terza persona ancora più generico, ma sempre identificabile con il lettore implicito. La vasta gamma di segnali linguistici e retorici di interpellazione indiretta del lettore, naturalmente, consente all'autore di modularne di volta in volta il tipo e il grado di coinvolgimento.

La fisionomia del lettore implicito manzoniano emerge in filigrana dall'osservazione dell'insieme di questi segnali. In merito a tale fisionomia, va tuttavia avanzata almeno

---

<sup>9</sup> Q III 31.

<sup>10</sup> Q I 60.

<sup>11</sup> Q IX 17.

un'ulteriore precisazione, che deriva dal confronto tra i *Promessi Sposi* e il *Fermo e Lucia*. Si è già accennato al fatto che, nella prima redazione del romanzo, affiora una discriminazione piuttosto netta fra tipologie diverse di lettori, distinti fra loro per competenza o per attitudine; nello specifico, si è fatto cenno alla contrapposizione tra il lettore “dotto” e il lettore “ignaro” (quest'ultimo talvolta identificato con un lettore giovane, dunque ingenuo), nonché alla presenza, nella *Prima Introduzione*, di un riferimento esplicito alle lettrici donne, più compassionevoli e accondiscendenti dei loro pari maschili. A questo abbozzo vanno certamente aggiunte altre figure che risultano egualmente evocate nel *Fermo* quali ipotetici e prevedibili lettori: la «vergine non più acerba, più saggia che avvenente»<sup>12</sup>; il «giovane prete»<sup>13</sup>; il «lettore ignaro del linguaggio milanese»<sup>14</sup> (nelle cui mani il romanzo capita «per caso»); e ancora il «lettore ineducato al bello morale»<sup>15</sup>. Una simile distinzione tipologica, per quanto ampia e articolata, finisce inevitabilmente per provocare nel lettore una forma di autoriflessione sul proprio ruolo e sulla propria adeguatezza nei confronti di quanto sta leggendo: il lettore è indotto, cioè, a domandarsi a quale categoria appartenga, se possieda o meno i requisiti adeguati per accedere alla corretta decodifica del romanzo, e in che modo sia chiamato ad applicarli<sup>16</sup>.

Nei *Promessi Sposi*, al contrario, questa frammentazione interna sembra scomparire – sembra, poiché riemerge in realtà in altra forma, come si avrà modo di osservare nei capitoli a venire – e le figure precedentemente nominate sono riassorbite (così come la maggior parte delle dichiarazioni operative esplicite) in una costruzione testuale più omogenea, entro la quale – al netto di distinzioni pur sempre presenti – esse restano più generiche (è il caso dei lettori anziani o giovani, dei lettori milanesi, dei lettori che abbiano vissuto determinate esperienze). Così, mentre il lettore implicito non viene più dettagliato ma solo globalmente presupposto, il lettore reale può sentirsi chiamato in causa senza la mediazione rigida e predefinita di una cornice sociale o culturale entro la quale dover cercare o rinvenire a forza una designazione che, con l'identificazione, gli dia libero accesso al testo<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> *FL* II I 8.

<sup>13</sup> *FL* II I 9.

<sup>14</sup> *FL* II VIII 26.

<sup>15</sup> *FL* III IV 64.

<sup>16</sup> Cfr. anche MEIER-BRÜGGER 1987: 85-86.

<sup>17</sup> Nei *Promessi Sposi*, sottolinea Illiano, è «come se la storia fosse simultaneamente scritta e recitata a un gruppo di ascoltatori, un pubblico interno che può essere assunto a guida o modello da qualsiasi lettore reale» (ILLIANO 1993: 105).

## 2.2 Le allocuzioni dirette

Il richiamo al lettore in seconda persona plurale si realizza, nei *Promessi Sposi*, attraverso tre principali tipologie di enunciati: asserzioni allocutive, domande ed esortazioni.

Le prime consistono in enunciati dichiarativi rivolti direttamente al lettore, spesso con funzioni e forme eterogenee, tra cui si riconoscono, tuttavia, quella informativa, di gestione dell'intreccio, di incentivo all'immaginazione e di rimando a una memoria condivisa<sup>18</sup>.

Le seconde comprendono sia domande effettivamente rivolte all'interlocutore, sia interrogative retoriche sia, ancora, interrogative narrative; fra queste ultime, si riconoscono alcuni casi particolari di sdoppiamento finzionale in cui è la voce stessa del lettore a essere messa in scena; questo caso sarà tuttavia affrontato nel capitolo IV.

Le esortazioni, infine, si manifestano per lo più attraverso forme verbali all'imperativo, e corrispondono a inviti espliciti alla riflessione, alla valutazione o all'immaginazione.

### 2.2.1 Enunciati assertivo-allocutivi

Gli enunciati assertivi che impegnano la seconda persona plurale compaiono talora in prossimità dell'*io* narrante e, in tali casi, contribuiscono a delineare una relazione asimmetrica tra il *sapere* (e il *dire*) del narratore e quello del destinatario; la voce narrante, infatti, si pone come fonte privilegiata di conoscenza, anche ipotetica, e orienta l'interlocuzione in senso didattico o chiarificatore. Si tratta, in alcuni casi, di formule pienamente cristallizzate e performative, come *vi so dir io* o *vi dico*:

Nessuno concluda da ciò che il notaio fosse un furbo inesperto e novizio; perchè s'ingannerebbe. Era un furbo matricolato, dice il nostro storico, il quale pare che fosse nel numero de' suoi amici: ma, in quel momento, si trovava con l'animo agitato. A sangue freddo, **vi so dir io** come si sarebbe fatto beffe di chi, per indurre un altro a fare una cosa per sè sospetta, fosse andato suggerendogliela e inculcandogliela caldamente, con quella miserabile finta di dargli un parere disinteressato, da amico.<sup>19</sup>

Aveva un non so che di sardonico in ogni sua parola; in tutto trovava anche lui da criticare, a segno che, se faceva cattivo tempo due giorni di seguito, subito diceva: «eh già, in questo paese!» **Vi dico** che non eran pochi quelli che l'avevan già preso a noia, e anche persone

---

<sup>18</sup> Sulle funzioni della tipologia di enunciati assertivo-allocutiva nel dialogo, cfr. le osservazioni di Sorin Stati, in particolare STATI 1982: 135-156.

<sup>19</sup> Q XV 15.

che prima gli volevan bene; e col tempo, d'una cosa nell'altra, si sarebbe trovato, per dir così, in guerra con quasi tutta la popolazione, senza poter forse nè anche lui conoscer la prima cagione d'un così gran male.<sup>20</sup>

Altrove, la seconda persona plurale è impiegata non tanto per affermare un contenuto, quanto per gestire direttamente l'andamento del racconto. Il narratore infatti, attraverso il *voi*, stabilisce un contatto immediato con il lettore per giustificare scorciatoie, ellissi o tagli narrativi, spesso con tono complice o ammiccante:

E, **per non ve l'allungar più del bisogno**, col nome di Gorgonzola in bocca, di paese in paese, ci arrivò, un'ora circa prima di sera.<sup>21</sup>

E per questo, soggiunge l'anonimo, si dovrebbe pensare più a far bene, che a star bene: e così si finirebbe anche a star meglio. È tirata un po' con gli argani, e proprio da secentista; ma in fondo ha ragione. Per altro, prosegue, dolori e imbrogli della qualità e della forza di quelli che abbiam raccontati, non ce ne furon più per la nostra buona gente: fu, da quel punto in poi, una vita delle più tranquille, delle più felici, delle più invidiabili; di maniera che, **se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe** a morte.<sup>22</sup>

Il sapiente impiego della preterizione ravvisabile in queste allocuzioni scongiura la noia del lettore e al tempo stesso, come sottolinea Illiano, «consacra la legittimità e la funzionalità del discorso allocutivo nell'ambito del genere romanzesco»<sup>23</sup>. A ciò, però, l'allocuzione non si riduce: un altro gruppo, infatti, si distingue per la sollecitazione rivolta al lettore a condividere un processo immaginativo, presupponendo in lui la capacità di visualizzare mentalmente una scena sulla base delle informazioni fornite dal contesto:

Per la strada, don Abbondio, tutto gongolante, **come vi potete immaginare**, ne pensò e ne disse un'altra.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Q XXXVIII 58.

<sup>21</sup> Q XVI 24.

<sup>22</sup> Q XXXVIII 63.

<sup>23</sup> ILLIANO 1993: 107. Meier-Brügger osserva invece che «ci sono quattro caratteristiche che il lettore attribuisce ogni tanto al suo lettore: l'interesse, la noia, la critica e la fretta» (MEIER-BRÜGGER 1987: 89); costituendo dei comportamenti che l'istanza narrativa riconosce nell'istanza ricevente, da essi prendono avvio allocuzioni dalla forma anche molto diversa fra loro, come si osserverà meglio nel seguito.

<sup>24</sup> Q XXXVIII 39.

La formula, piuttosto frequente, conosce talora un rovesciamento in negativo dell'enunciato che funziona da procedura retorica; anziché delegare al lettore un compito interpretativo, formalmente lo esclude dalla possibilità di comprendere la scena, allo scopo di rafforzare preteritivamente la funzione narrativa:

Renzo si mosse anche lui, e, camminando, cercava di fare a se stesso una ripetizione dell'itinerario, per non esser da capo a dover domandare a ogni cantonata. Ma **non potreste immaginarvi come quell'operazione gli riuscisse penosa**, e non tanto per la difficoltà della cosa in sè, quanto per un nuovo turbamento che gli era nato nell'animo.<sup>25</sup>

Coinvolge infine più allocuzioni dirette di natura assertiva il riferimento a una memoria condivisa. Tale memoria può fare ricorso sia a un sapere extratestuale, di carattere culturale o storico, sia a conoscenze maturate internamente alla narrazione. Nel primo caso, si tratta in genere di un richiamo al patrimonio del sapere collettivo, vale a dire a un bacino di esperienza o di saggezza popolare da cui l'autore presume che il lettore possa facilmente attingere, e si fonda sulla presunzione di un consenso implicito:

La tradizione, per dir la verità, dice semplicemente i morti del contagio; ma dev'esser quello senz'altro, che fu l'ultimo, e il più micidiale di cui rimanga memoria. E **sapete che le tradizioni**, chi non le aiuta, da sè dicon sempre troppo poco.<sup>26</sup>

Nel secondo caso, la memoria attivata è invece interna al testo narrativo, e viene intesa come una conoscenza pregressa che il lettore dovrebbe aver già acquisito nel corso della lettura, e che quindi viene anaforicamente richiamata. Si consideri, ad esempio, il seguente passaggio, i cui protagonisti, Renzo e don Abbondio, si sono separati in modo conflittuale in occasione del tentato matrimonio a sorpresa (al capitolo VIII), e ora si incontrano di nuovo al momento del ritorno di Renzo al paese (capitolo XXXIII):

Renzo gli andò incontro, allungando il passo, e gli fece una riverenza; chè, sebbene **si fossero lasciati come sapete**, era però sempre il suo curato.<sup>27</sup>

L'uso di *come sapete* presuppone che il lettore riconosca autonomamente il riferimento, senza bisogno di ulteriori spiegazioni, e sia in grado di collocarlo nella progressione

---

<sup>25</sup> Q XXXIV 31.

<sup>26</sup> Q XXXVIII 48.

<sup>27</sup> Q XXXIII 48.

diegetica. L'effetto che ne deriva è duplice: se da un lato, infatti, rafforza la coerenza interna della narrazione, richiamando un evento già noto e stabilendo continuità tra le sequenze del racconto, dall'altro coinvolge il lettore come testimone consapevole delle vicende di personaggi, assegnandogli una posizione attiva nella costruzione del senso e nell'elaborazione del ricordo narrativo.

### 2.2.2 Il sistema delle domande

Gli enunciati interrogativi rappresentano una delle cifre stilistiche più riconoscibili del narratore manzoniano: la loro presenza è infatti continua e persistente lungo l'intero sviluppo del romanzo. Come si è già brevemente osservato, le domande di pertinenza narratoriale, nei *Promessi Sposi*, non appartengono tutte a un'unica tipologia<sup>28</sup>; non generano dunque lo stesso effetto sul lettore; e non sempre prevedono il suo coinvolgimento tramite allocuzione diretta. In questa sede, si è ritenuto opportuno riportarne una panoramica generale, tanto per fornire un quadro complessivo del fenomeno, quanto perché, anche quando non si rivolgono direttamente all'interlocutore, prevedono tuttavia una sua sollecitazione.

#### 2.2.2.1 Le domande retoriche

Una ricognizione sistematica del *corpus* rivela come la tipologia interrogativa manzoniana più consueta consista nella domanda retorica, la quale, non richiedendo risposta, ha per lo più lo scopo di rafforzare il contenuto di un enunciato (o di una sua parte), e di modularne eventualmente l'intento, inserendovi un'accezione ironica, valutativa o polemica<sup>29</sup>. Dal punto di vista formale, inoltre, le interrogative retoriche conoscono una notevole varietà: si va da enunciati pseudo-interiettivi (quali *Ma che?*<sup>30</sup>) a strutture verbali ancora sintetiche (quale il già incontrato *Che dico?*<sup>31</sup>) – che si

---

<sup>28</sup> Per una tipologia delle interrogative in italiano, cfr. almeno FAVA 2022 [2001] e PATOTA 2010.

<sup>29</sup> Sulle interrogative retoriche, cfr. FAVA 2022 [2001]: 113-116 e DA MILANO 2010.

<sup>30</sup> Se ne riporta un esempio, fra i molti presenti: «Non ci sarebbe mai stato autore che provasse così ad evidenza d'aver fatto bene. **Ma che?** quando siamo stati al punto di raccapezzar tutte le dette obiezioni e risposte, per disporle con qualche ordine, misericordia! venivano a fare un libro» (Q *Introduzione* 15). Come si può intuire, l'espressione è condivisa dal narratore con i personaggi, e spesso incorniciata nel discorso diretto o nel discorso indiretto libero: «Lì le donne venivan l'ultime; e il treno andava così adagio che Renzo poté ugualmente esaminarle tutte, senza che gliene sfuggisse una. **Ma che?** esamina il primo carro, il secondo, il terzo, e via discorrendo, sempre con la stessa riuscita, fino a uno, dietro al quale non veniva più che un altro cappuccino, con un aspetto serio, e con un bastone in mano, come regolatore della comitiva» (Q XXXVI 17).

<sup>31</sup> Un altro esempio è nel passaggio seguente, dove l'interrogativa interrompe l'enumerazione per accentuare la *climax*: «Pescavan ne' libri, e pur troppo ne trovavano in quantità, esempi di peste, come dicevano, manufatta: citavano Livio, Tacito, Dione, **che dico?** Omero e Ovidio, i molti altri antichi che hanno raccontati o accennati fatti somiglianti: di moderni ne avevano ancor più in abbondanza» (Q XXXII 54).

configurano quasi come segnali discorsivi – a riprese e tematizzazioni di un segmento precedente del discorso, spesso del verbo dell'enunciato reggente, che viene riformulato in tono ironico o enfatico.

Le retoriche di quest'ultimo tipo si inseriscono spesso in un procedimento enunciativo bifasico, che simula un'interruzione e un momentaneo sdoppiamento della voce narrante, che in un certo senso commenta il testo *in fieri*. Il narratore formula un primo enunciato assertivo, subito seguito da una domanda retorica che ne tematizza il contenuto, attivando una sorta di eco valutativa e di autoconferma simulata. È quanto avviene, ad esempio, nella descrizione dell'arrivo a Milano del cancelliere Ferrer, che – in assenza del governatore don Gonzalo Fernandez de Cordova – assume temporaneamente la reggenza del potere civile. Il narratore sottolinea quanto Ferrer fosse consapevole della bontà della decisione di mantenere il prezzo del pane a un livello accessibile, e subito dopo inserisce un inciso interrogativo che generalizza e rafforza la constatazione, elevando il giudizio soggettivo a verità condivisa, se non persino ovvia:

Nell'assenza del governatore don Gonzalo Fernandez de Cordova, che comandava l'assedio di Casale del Monferrato, faceva le sue veci in Milano il gran cancelliere Antonio Ferrer, pure spagnolo. Costui **vide, e chi non l'avrebbe veduto?** che l'essere il pane a un prezzo giusto, è per sè una cosa molto desiderabile; e pensò, e qui fu lo sbaglio, che un suo ordine potesse bastare a produrla.<sup>32</sup>

Poggiandosi sul medesimo espediente, il narratore può anche rendere dinamica l'interrogativa tramite una prosecuzione logica del discorso; per esempio, giungendo a formulare massime di validità generale. Così commenta, infatti, l'amicizia generatasi fra Lucia, Agnese e la famiglia del sarto che le ospita:

«Sai perché ti par così?» diceva Agnese: «perché hai tanto patito, e non ti par vero che la possa voltarsi in bene. Ma lascia fare al Signore; e se... Lascia che si veda un barlume, appena un barlume di speranza; e allora mi saprai dire se non pensi più a nulla.» Lucia baciava la madre, e piangeva.

Del resto, tra loro e i loro ospiti **era nata** subito una grand'amicizia: **e dove nascerebbe, se non tra beneficati e benefattori, quando gli uni e gli altri son buona gente?**<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Q XII 9.

<sup>33</sup> Q XXV 32.

Secondo un principio di verosimiglianza umana che il lettore è chiamato a riconoscere, il fatto specifico è trasformato in espressione di una verità morale, veicolata attraverso la forma interrogativa per rafforzarne l'evidenza e suscitare una forma di adesione implicita e spontanea. L'effetto retorico della domanda, tuttavia, non si affida sempre all'interpretazione autonoma del lettore, poiché talvolta è lo stesso narratore a intervenire per dissipare ogni possibile ambiguità e sciogliere eventuali esitazioni interpretative, anzi rimarcando il senso dell'interrogazione (che pure avrebbe già una risposta):

«In verità,» rispose il dottore, tenendo brandita in aria la forchetta, e rivolgendosi al padre, «in verità io non so intendere come il padre Cristoforo, il quale è insieme il perfetto religioso e l'uomo di mondo, non abbia pensato che la sua sentenza, buona, ottima e di giusto peso sul pulpito, non val niente, sia detto col dovuto rispetto, in una disputa cavalleresca. Ma il padre sa, meglio di me, che ogni cosa è buona a suo luogo; e io credo che, questa volta, abbia voluto cavarsi, con una celia, dall'impiccio di proferire una sentenza.»

**Che si poteva mai rispondere a ragionamenti dedotti da una sapienza così antica, e sempre nuova? Niente:** e così fece il nostro frate.<sup>34</sup>

V'è, poi, un'ulteriore manifestazione delle interrogative retoriche: quelle che, almeno dal punto di vista strutturale, sono separate dal contesto precedente mediante un segno interpuntivo più o meno forte, e che in genere introducono un commento metanarrativo. Molto spesso, in questi casi, la domanda retorica instaura un rapporto di motivazione con quanto precede, talora intervenendo a commentare la limitatezza o l'opacità della conoscenza narrativa in relazione agli stati interiori dei personaggi, che, come si è già potuto osservare, è un tratto tipico della narrazione manzoniana. E, sempre come si è già notato, a volte in assenza di risposte il narratore sposta l'attenzione sui fatti, che sono invece indubitabili, fornendo al contempo al lettore un'istruzione sui metodi della conoscenza:

O fosse veramente persuaso lui di queste ragioni che allegava agli altri, o che, anche conoscendo dagli effetti l'impossibilità di mantener quel suo editto, volesse lasciare agli altri l'odiosità di rivocarlo; **giacchè, chi può ora entrar nel cervello d'Antonio Ferrer? il fatto sta che** rimase fermo su ciò che aveva stabilito.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Q V 50.

<sup>35</sup> Q XII 14.

Talaltra, invece, la motivazione è legata a una riflessione di tipo storico-narrativo, volta a illustrare la distanza fra principi dichiarati e pratiche reali:

S'era ugualmente ordinato che il pane fosse di buona qualità: **giacchè, quale amministratore ha mai detto che si faccia e si dispensi roba cattiva? ma ciò che non si sarebbe ottenuto nelle circostanze solite, anche per un più ristretto servizio, come ottenerlo in quel caso, e per quella moltitudine?** Si disse allora, come troviamo nelle memorie, che il pane del lazzeretto fosse alterato con sostanze pesanti e non nutrienti: ed è pur troppo credibile che non fosse uno di que' lamenti in aria.<sup>36</sup>

La domanda retorica, in quest'ultimo esempio, finge di coinvolgere il lettore in una verità banale – tutti gli amministratori, naturalmente, dichiarano di volere il meglio – ma lo fa per affrontare criticamente tale principio, evidenziandone il carattere ironicamente rituale. Non segue, infatti, alcuna risposta, ma un'ulteriore domanda, questa volta di tipo didascalico<sup>37</sup>, che rilancia il discorso ponendo l'accento sull'impossibilità concreta di soddisfare gli ideali proclamati, seguita da una risposta che proviene dalla menzione di una fonte documentaria, e che, nel tentativo di rispondere, contribuisce a inserire nella finzione elementi di verità storica.

Un funzionamento similmente didascalico si osserva in un altro passo in cui il narratore riflette su un evento storico documentato, ma su cui la memoria collettiva tace, lasciando emergere un silenzio significativo. Si tratta infatti della vicenda del profisico Lodovico Settala, tra i primi a riconoscere la diffusione della peste, ignorato tuttavia dai suoi contemporanei:

E tra queste, come allora fu il più notato, così merita anche adesso un'espressa menzione il profisico Settala. **Avranno almen confessato che il povero vecchio aveva ragione? Chi lo sa?** Caddero infermi di peste, lui, la moglie, due figliuoli, sette persone di servizio. Lui e uno de' figliuoli n'usciron salvi; il resto morì.<sup>38</sup>

Le due domande seguono un andamento particolare: la prima pone il quesito su cui soffermarsi, la seconda, paradossalmente, risponde con il *non sapere*. La serie si pone come una riflessione aperta su ciò che la storia ha taciuto: il narratore non sa – o meglio,

---

<sup>36</sup> Q XXVIII 56.

<sup>37</sup> Con *domande didascaliche* si intende riferirsi a quei tipi interrogativi con i quali «chi sta trattando un certo argomento davanti a un uditorio, reale o immaginario, rivolge a sé stesso una domanda per vivacizzare l'esposizione, quasi fingendo che l'interrogazione proceda dal pubblico» (SERIANNI 1988: 438, ma cfr. anche PATOTA 2010: 677).

<sup>38</sup> Q XXXI 54.

non può effettivamente sapere – se vi sia stato un riconoscimento postumo della ragionevolezza di Settala. Ma la mancanza di tale attestazione, che si presenta come un semplice vuoto documentario, è in realtà altamente eloquente. La domanda riguarda infatti le opinioni, non i fatti: e sono proprio queste che, più facilmente dei dati oggettivi, vengono cancellate o omesse nella trasmissione storica, specie quando implicherebbero l'ammissione di errori e di responsabilità collettive. Non si fatica a leggere, in questo silenzio, una forma di rimozione morale: riconoscere in quel momento che Settala aveva ragione equivarrebbe ad ammettere che i suoi contemporanei si sbagliavano, e che i responsabili della salute pubblica, così come la cittadinanza, semplicemente non vollero ascoltare. L'interrogativa diventa così un atto di giustizia mancata, precorrendo, seppur in modo fugace, la *Storia della Colonna Infame*, che mira a restituire giustizia a coloro che ingiustamente furono accusati e condannati; come loro, nemmeno Settala fu ascoltato in vita, e come loro non gli fu probabilmente riconosciuta la ragione neppure dopo la morte. Il narratore, pur evitando di accusare apertamente, lascia emergere questa colpa storica attraverso la sospensione della risposta, e affida al lettore il compito di colmare quel vuoto etico. La domanda narrativa si trasforma così in uno strumento critico: non serve a proseguire la narrazione, ma a interrogarne i margini, a segnalare i limiti della memoria ufficiale e a restituire, almeno parzialmente, la dignità negata a chi fu ignorato o frainteso. In questo modo, Manzoni esercita una forma di storiografia morale, in cui l'omissione documentaria diventa essa stessa documento, e la domanda – pur senza risposta – acquista il valore di una denuncia civile.

Un caso peculiare di domanda retorico-didascalica si trova anche al capitolo XXXVII, nei pressi della rendicontazione della morte di Don Ferrante, pur'egli colpito dalla peste nonostante le sue dotte negazioni:

**E quella sua famosa libreria?** È forse ancora dispersa su per i muriccioli.<sup>39</sup>

L'interrogativa, non delimitata da lineette, sembra sollecitare la curiosità del lettore a proposito della fine di quella libreria di cui si è lungamente trattato; e la risposta – implicita e ironica – è una constatazione malinconica: la cultura libresca di Don Ferrante, tanto ostentata quanto inefficace di fronte alla realtà, non ha lasciato traccia, se non forse tra i muriccioli (dei navigli milanesi): come sentenzia Poggi Salani, il «tempo ha decretato la morte di un'inutile cultura»<sup>40</sup>. La sapienza fine a sé stessa, infatti, non salva, non resta,

---

<sup>39</sup> Q XXXVII 55.

<sup>40</sup> MANZONI/POGGI SALANI 2013: 1157.

non incide. Così, un dettaglio apparentemente minore viene trasformato, attraverso la domanda, nel simbolo dell'inutilità di una conoscenza priva di radicamento etico ed empirico.

Unico, infine, è il caso che riguarda le domande retoriche di tipo orientato – quelle, cioè, che «preannunciano una risposta positiva o negativa»<sup>41</sup>; si tratta, nello specifico, di un ammiccamento interiettivo, presente in un commento del narratore all'Anonimo:

Il nostro autore, osservando al diverso modo che teneva costui nel soddisfare alle domande, dice ch'era un uomo così fatto, che, in tutti i suoi discorsi, faceva professione d'esser molto amico de' galantuomini in generale; ma, in atto pratico, usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni. **Che carattere singolare! eh?**<sup>42</sup>

L'esclamazione finale si riverbera su un'interiezione in forma interrogativa («eh?») <sup>43</sup>, che suggerisce la risposta al lettore, e al tempo stesso gli chiede conferma dell'opinione espressa. L'intervento ha un tono colloquiale, ironico, familiare: non è tanto una domanda quanto un gesto comunicativo che mira a ottenere assenso, o almeno una reazione complice.

#### 2.2.2.2 Le domande narrative

Una tipologia interrogativa contigua ma distinta da quella finora esaminata è costituita dalle domande narrative, che si differenziano dalle interrogative retoriche propriamente dette per la loro funzione prevalentemente diegetica: esse, infatti, mirano a introdurre o a chiarire un elemento del racconto, che in seguito procede nel suo ordinamento logico. A rigore, rientrano a pieno titolo nel macro-dominio dell'interrogatività retorica, perché anche in questo caso non si attende una risposta effettiva da parte dell'interlocutore (che non può conoscerla): la risposta, infatti, è generalmente fornita dal locutore stesso, cioè il narratore. La loro funzione è prevalentemente informativa, esplicativa, con un marcato valore di focalizzazione e di sollecitazione per il lettore. Nella tradizione dei generi testuali, le interrogative narrative sono particolarmente frequenti nelle fiabe e nei testi destinati a lettori inesperti o molto giovani<sup>44</sup>, dove contribuiscono a creare un effetto di

---

<sup>41</sup> PATOTA 2010: 677, ma cfr. anche SERIANNI 1988: 439.

<sup>42</sup> Q VII 72.

<sup>43</sup> Il fenomeno interiettivo è molto frequente in Manzoni, ma appartiene per lo più alla parola di personaggi (cfr. TESTA 1997: 37-50). La forma assunta dalla retorica in questione rientra nell'ambito di quelli che Stati definisce enunciati con funzione pragmatica "tu-valutativa": essi, cioè, richiedono all'interlocutore un giudizio su chi parla o su un altro elemento del dialogo in corso (cfr. STATI 1982: 177-179).

<sup>44</sup> Cfr. SERIANNI 1988: 438.

oralità coinvolgente e a guidare la comprensione dell'ascoltatore-lettore. In questo senso, la loro presenza nei *Promessi Sposi* assume un valore peculiare, specie se posta in relazione con la distinzione funzionale, più volte tematizzata dallo stesso autore, tra lettori competenti e lettori meno (o null'affatto) competenti. Come osserva Patota, infatti, nel caso delle interrogative narrative, «l'emittente rivolge a sé stesso una finta domanda per catturare l'attenzione del destinatario»<sup>45</sup>: si tratta, cioè, di interrogative finzionali che mimano un processo cognitivo del narratore, ma in realtà hanno come obiettivo quello di attivare l'attenzione o la riflessione del lettore.

Manzoni ricorre a questo tipo di domande in discreta quantità, spesso per spiegare o esplicitare ciò che in precedenza era stato solo accennato o espresso in modo volutamente poco trasparente. È il caso, ad esempio, del seguente brano in cui Renzo, durante il tumulto di Milano, si trova minacciato dalla folla:

Renzo ammutolisce, diventa piccino piccino, vorrebbe sparire; alcuni suoi vicini lo prendono in mezzo; e con alte e diverse grida cercano di confondere quelle voci nemiche e omicide. Ma ciò che più di tutto lo servì fu un «largo, largo,» che si sentì gridar lì vicino: «largo! è qui l'aiuto: largo, ohe!»

**Cos'era?** Era una lunga scala a mano, che alcuni portavano, per appoggiarla alla casa, e entrarci da una finestra. Ma per buona sorte, quel mezzo, che avrebbe resa la cosa facile, non era facile esso a mettere in opera.<sup>46</sup>

La domanda, posta in forma isolata e per giunta all'inizio di un nuovo capoverso, non esige alcuna risposta da parte del lettore, ma introduce una precisazione necessaria per l'interpretazione dell'episodio: la scala, cioè, viene svelata dopo un momento di ambiguità descrittiva. Si tratta di una forma di narrazione simulata, che lascia momentaneamente in sospeso il senso di quanto accade per poi rivelarlo, creando un effetto di progressiva chiarificazione. La domanda finge di essere interna allo sguardo del narratore o del personaggio, ma in realtà serve a regolare l'accesso del lettore all'informazione, con una funzione fortemente orientativa.

Un procedimento analogo si ritrova nel seguente passo in cui, alla voce di Don Abbondio che si lamenta della propria solitudine e del pericolo, si contrappone quella del

---

<sup>45</sup> PATOTA 210: 678.

<sup>46</sup> Q XIII 17,

narratore, volta a chiarire retrospettivamente chi sia il destinatario del suo sfogo (e si noti anche in questo caso la collocazione a inizio di nuovo capoverso<sup>47</sup>):

Lasciato così solo, s'affacciava alla finestra, guardava, tendeva gli orecchi; e vedendo passar qualcheduno, gridava con una voce mezza di pianto e mezza di rimprovero: «fate questa carità al vostro povero curato di cercargli qualche cavallo, qualche mulo, qualche asino. Possibile che nessuno mi voglia aiutare! Oh che gente! Aspettatemi almeno, che possa venire anch'io con voi; aspettate d'esser quindici o venti, da condurmi via insieme, ch'io non sia abbandonato. Volete lasciarmi in man de' cani? Non sapete che sono luterani la più parte, che ammazzare un sacerdote l'hanno per opera meritoria? Volete lasciarmi qui a ricevere il martirio? Oh che gente! Oh che gente!»

**Ma a chi diceva queste cose?** Ad uomini che passavano curvi sotto il peso della loro povera roba, pensando a quella che lasciavano in casa, spingendo le loro vaccherelle, conducendosi dietro i figli, carichi anch'essi quanto potevano, e le donne con in collo quelli che non potevan camminare.<sup>48</sup>

Ancora una volta, il dispositivo simula un movimento interrogativo della voce narrante (che verosimilmente interpreta la curiosità di chi legge), e che in realtà assolve una funzione esplicativa e organizzativa; rispetto alla modalità retorica ironica o enfatica, qui l'interrogativa è strumento di ricordo e chiarimento.

Altrove, tuttavia, Manzoni lascia la risposta sospesa, impiegando la domanda narrativa come mezzo per attivare un dubbio interpretativo o per creare un effetto di immedesimazione. È il caso del seguente passo, che descrive la reazione della signora, cioè Gertrude, a una battuta della madre superiora:

«Oh certamente,» disse in fretta la signora, arrossendo alquanto. **Era verecondia? Chi avesse osservata** una rapida espressione di dispetto che accompagnava quel rossore, avrebbe potuto dubitarne; e tanto più se l'avesse paragonato con quello che di tanto in tanto si spandeva sulle gote di Lucia.<sup>49</sup>

La riflessione psicologica attivata dalla domanda non può (o non vuole) essere sciolta del tutto. La risposta non viene data esplicitamente, ma si suggerisce attraverso indizi e comparazioni che attivano la memoria narrativa del lettore, lasciandogli l'onere di

---

<sup>47</sup> Poggi Salani osserva come la domanda, in questo caso come altrove, introduca in effetti una svolta nel racconto (cfr. MANZONI/POGGI SALANI 2013: 882).

<sup>48</sup> Q XIX 7-9.

<sup>49</sup> Q IX 29.

completare l'interpretazione del rossore. In tal modo, l'interrogativa narrativa si carica di una funzione interpretativa, servendo – nuovamente – a modulare l'accesso alla coscienza del personaggio, senza mai dichiararla del tutto trasparente.

### 2.2.2.3 Le domande allocutive

Rientrano in ultimo nella categoria delle interrogative manzoniane anche quelle propriamente allocutive, che sono rivolte, almeno formalmente, in modo diretto al lettore, chiamandolo esplicitamente in causa mediante l'impiego del deittico di seconda persona plurale. Intese in senso stretto – come veri e propri atti di interlocuzione – tali domande sono molto rare nel *corpus* del romanzo: si contano appena tre esempi, ben distinti fra loro in base alla funzione svolta.

Il primo caso è quello in cui il narratore interrompe il proprio commento per rivolgere una domanda diretta al lettore, con tono apertamente retorico:

Per capire questa baggianata del povero Renzo, bisogna sapere che, presso il volgo di Milano, e del contado ancora più, poeta non significa già, come per tutti i galantuomini, un sacro ingegno, un abitator di Pindo, un allievo delle Muse; vuol dire un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole. Tanto quel guastamestieri del volgo è ardito a manomettere le parole, e a far dir loro le cose più lontane dal loro legittimo significato! **Perché, vi domando io, cosa ci ha che fare poeta con cervello balzano?**<sup>50</sup>

Il narratore non solo interpella direttamente il lettore, ma lo coinvolge in un giudizio che è già contenuto nella domanda stessa. Il *vi domando io* marca fortemente il tono polemico della domanda, rafforzando la distanza tra la voce narrante e quel "volgo" che distorce il significato delle parole. Essa non richiede in effetti alcuna risposta, e dunque appartiene, come si accennava, al modulo delle domande retoriche; serve piuttosto a indurre in tutti i lettori una riflessione di stampo linguistico, consolidando al contempo una complicità col lettore colto, con cui si dà per scontata una comune adesione al senso reale, e condiviso, delle parole.

La seconda occorrenza, invece, ha una funzione esplicitamente narrativa:

---

<sup>50</sup> Q XIV 40.

Tutt'a un tratto, a una cantonata, gli parve di riconoscere il luogo: guardò più attentamente, e ne fu sicuro. **Sapete dov'era? Sul corso di porta orientale**, in quella strada per cui era venuto adagio, e tornato via in fretta, circa venti mesi prima.<sup>51</sup>

In questo caso, l'interrogativa è una forma di sollecitazione amichevole, diretta all'interlocutore, che prepara la rivelazione di un dettaglio appartenente alla narrazione. Si tratta di un espediente di tipo quasi teatrale, che rompe in un frangente isolato la linearità del racconto e suggerisce l'adozione di una modalità affine a quella della narrazione orale, condivisa, direttamente partecipata (poiché *in praesentia* con l'uditorio). Pur rimanendo una domanda fittizia, essa mima un'effettiva interlocuzione, e contribuisce a rinforzare il legame dialogico tra narratore e lettore, sebbene quest'ultimo non possa, effettivamente, rispondere.

A queste due occorrenze si può affiancare un terzo esempio, riconducibile anch'esso all'ambito delle domande allocutive dirette, ma formulato in modo ancora diverso. Nel caso in questione, il narratore dà voce alla curiosità del lettore, ipotizzando (come si nota dall'uso del condizionale *direte* e dell'avverbio *forse*) che egli possa, a questo punto, formulare una domanda relativa a una questione ormai superata, e non più ripresa, nel corso della narrazione (cioè il bando che pende sul capo del promesso sposo):

Se i rimasti vivi erano, l'uno per l'altro, come morti resuscitati, Renzo, per quelli del suo paese, lo era, come a dire, due volte: ognuno gli faceva accoglienze e congratulazioni, ognuno voleva sentir da lui la sua storia. **Direte forse: come andava col bando? L'andava benone**: lui non ci pensava quasi più, supponendo che quelli i quali avrebbero potuto eseguirlo, non ci pensassero più neanche loro: e non s'ingannava.<sup>52</sup>

La domanda allocutiva è introdotta con una formula di riconoscimento diretto («direte forse»), che segnala chiaramente la presenza attiva di un interlocutore, identificabile nel lettore stesso. A differenza dei due casi precedenti, l'interrogativa non è tanto un artificio per introdurre un contenuto narrativo, ma una vera e propria risposta preventiva a un'obiezione possibile (di cui si vedranno altri esempi nei prossimi capitoli), in una forma che mima esplicitamente il botta e risposta orale.

La voce narrante si pone quindi in una posizione di anticipo critico, dando prova non solo di un controllo totale sul ritmo del racconto, ma anche di una consapevolezza vivissima delle attese del lettore – di quello vigile, s'intende – che vengono intercettate e

---

<sup>51</sup> Q XXXIV 78.

<sup>52</sup> Q XXXVII 37.

soddisfatte prima ancora che si formino compiutamente. Questa terza modalità, che potremmo definire allocutiva-dialogica, rafforza ulteriormente il carattere interattivo e argomentativo della narrazione manzoniana, in cui il lettore non è mai una presenza passiva, ma costantemente chiamato in causa: talvolta per condividere un giudizio, talvolta per seguire un chiarimento, talvolta per riconoscersi in una reazione plausibile, che il narratore – in alcuni casi – è disposto a considerare e ad accogliere entro il proprio discorso.

### 2.2.3 *Le esortazioni*

La terza forma allocutiva presente nel romanzo manzoniano è quella degli enunciati esortativi, riconoscibili formalmente per l'uso dell'imperativo, sempre alla seconda persona plurale. Si tratta, in genere, di inviti rivolti al lettore a osservare, notare o riflettere su un particolare specifico o sull'insieme dei particolari che compongono una scena descritta, a cui spesso è associato un tono ironico, commentativo o ammiccante. Tali esortazioni, pur avendo la forma di un comando, non presuppongono in realtà una vera obbedienza, ma piuttosto una complicità interpretativa: il narratore suggerisce un punto di vista da assumere o un dettaglio che il lettore non dovrebbe lasciarsi sfuggire.

Le esortative più numerose, infatti, sono quelle che accompagnano un invito all'osservazione attenta delle dinamiche descritte. I verbi più frequenti in questo caso sono *notare* e *vedere*, e l'enunciato si presenta spesso come un innesto parentetico, in cui la voce narrante si sdoppia fittiziamente per focalizzare, *a latere*, l'attenzione del lettore<sup>53</sup>. È quanto accade nel seguente passo, dove il narratore interviene sullo sfondo oggettivo del racconto con funzione prettamente commentativa, invitando il lettore a concentrarsi su un dettaglio che, nella dinamica della scena, potrebbe apparire marginale (la posizione reciproca dei due uomini), ma che assume rilievo in relazione a quanto avverrà di lì a poco (il delitto compiuto da Lodovico):

Tutt'e due camminavan rasente al muro; ma Lodovico (**notate bene**) lo strisciava col lato destro; e ciò, secondo una consuetudine, gli dava il diritto (dove mai si va a ficcare il diritto!) di non istaccarsi dal detto muro, per dar passo a chi si fosse; cosa della quale allora si faceva gran caso.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Sugli sdoppiamenti “virtuali” degli incisi parentetici, che possono lasciar emergere, isolandolo, il punto di vista soggettivo di chi parla o scrive, cfr. PECORARI 2018: 118.

<sup>54</sup> Q IV 21.

Un effetto analogo produce l'esempio che segue, in cui il narratore commenta il comportamento di don Gonzalo alludendo ironicamente ai mezzi della politica («quella vecchia fine») e lasciando emergere la distanza critica del narratore rispetto ai fatti narrati (distanza che dovrebbe toccare, a rigore, anche il lettore):

Un buon mezzo è di fare il disgustato, di querelarsi, di reclamare: e perciò, essendo venuto il residente di Venezia a fargli un complimento, e ad esplorare insieme, nella sua faccia e nel suo contegno, come stesse dentro di sé (**notate tutto; ché questa è politica di quella vecchia fine**), don Gonzalo, dopo aver parlato del tumulto, leggermente e da uomo che ha già messo riparo a tutto; fece quel fracasso.<sup>55</sup>

Il medesimo meccanismo, come s'è detto, può instaurarsi con il verbo *vedere*:

Era un'anima del purgatorio, comparsa per aiutar le donne; era un'anima dannata d'un pellegrino birbante e impostore, che veniva sempre di notte a unirsi con chi facesse di quelle che lui aveva fatte vivendo; era un pellegrino vivo e vero, che coloro avevan voluto ammazzare, per timor che gridasse, e destasse il paese; era (**vedete un po' cosa si va a pensare!**) uno di quegli stessi malandrini travestito da pellegrino...<sup>56</sup>

Qui, infatti, l'imperativo *vedete* ha una funzione insieme valutativa e polemica: invita il lettore a considerare il carattere assurdo o eccessivo delle dicerie popolari, smascherandone il contenuto sotto l'apparenza della verosimiglianza. Infine, un esempio di allocuzione dal tono più smaccatamente sarcastico, che accompagna la presentazione di alcuni personaggi minori, con particolare riferimento ai loro nomi parlanti:

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, e con quel ragazzo allevato alle forche, a giocare, a trincare, e a raccontarsi a vicenda le loro prodezze.<sup>57</sup>

Una secondo gruppo di allocuzioni esortative riguarda, invece, quelle che contengono inviti non a osservare o notare, ma a riflettere e a immaginare. Il verbo più usato in questo caso è *pensare*, che compare in contesti in cui il narratore propone una considerazione sul senso generale degli eventi narrati, o stimola il lettore a colmare una lacuna intenzionale

---

<sup>55</sup> Q XXVII 11.

<sup>56</sup> Q XI 32.

<sup>57</sup> Q XX 7.

del testo. Talvolta, l'invito alla riflessione riguarda uno scarto tra il tempo della storia e il tempo del racconto, e la focalizzazione sullo scarto temporale serve ad amplificare l'impatto degli avvenimenti:

Ma quando questo arriva a un certo segno, nasce sempre (**o almeno è sempre nata finora; e se ancora, dopo tanti scritti di valentuomini, pensate in quel tempo!**), nasce un'opinione ne' molti, che non ne sia cagione la scarsezza.

Più spesso, però, l'imperativo *pensate* introduce un vuoto nel racconto, una lacuna che il lettore è chiamato a colmare con la propria immaginazione o esperienza:

I portatori, all'una e all'altra cima, e di qua e di là della macchina, urtati, scompigliati, divisi dalla calca, andavano a onde: uno, con la testa tra due scalini, e gli staggi sulle spalle, oppresso come sotto un giogo scosso, mugghiava; un altro veniva staccato dal carico con una spinta; la scala abbandonata picchiava spalle, braccia, costole: **pensate** cosa dovevan dire coloro de' quali erano.<sup>58</sup>

Ma tutte le strade del contorno erano seminate di crocchi: dove c'eran due o tre persone ferme, se ne fermavano tre, quattro, venti altre: qui qualcheduno si staccava; là tutto un crocchio si muoveva insieme: era come quella nuvolaglia che talvolta rimane sparsa, e gira per l'azzurro del cielo, dopo una burrasca; e fa dire a chi guarda in su: questo tempo non è rimesso bene. **Pensate** poi che babilonia di discorsi.<sup>59</sup>

Ma Renzo, il quale, da quel poco che gli s'era fatto veder per aria, doveva supporre tutt'altro che una così benigna noncuranza, stette un pezzo senz'altro pensiero o, per dir meglio, senz'altro studio, che di viver nascosto. **Pensate** se si struggeva di mandar le sue nuove alle donne, e d'aver le loro; ma c'eran due gran difficoltà.<sup>60</sup>

L'imperativo introduce, quasi, una richiesta di completamento: il narratore si arresta un attimo prima di dire ciò che accade, e lascia che sia il lettore a colmare pienamente, tramite suggerimento, quella mancanza (che ne risulta fra l'altro esaltata). Si tratta di un meccanismo retorico sottile, che sfrutta nuovamente il meccanismo della preterizione per coinvolgere attivamente il lettore e trasformarlo, quasi, in co-autore del racconto, costringendolo a prendere posizione, a immaginare, a sentire.

---

<sup>58</sup> Q XII 5.

<sup>59</sup> Q XIII 17.

<sup>60</sup> Q XXVII 13.

Tra le allocuzioni esortative meritano, infine, un cenno quelle che hanno una funzione di *captatio benevolentiae*: esse non chiedono al lettore di osservare né di pensare, ma di concedere qualcosa, in genere indulgenza, simpatia o comprensione, spesso nei confronti del narratore (o meglio, dei narratori). È una forma particolare di allocuzione, che si colloca a margine della narrazione vera e propria e che riguarda, per lo più, il patto comunicativo tra chi racconta e chi legge. Nel primo esempio, il narratore si riferisce direttamente all'anonimo autore del manoscritto, chiedendo comprensione per l'ennesima similitudine un po' forzata (ennesima, poiché il lettore – siamo al capitolo XXXVII – vi è ormai uso):

L'uomo (**dice il nostro anonimo: e già sapete** per prova che aveva un gusto un po' strano in fatto di similitudini; ma **passategli anche questa**, che avrebbe a esser l'ultima), l'uomo, fin che sta in questo mondo, è un infermo che si trova sur un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sé altri letti, ben rifatti al di fuori, piani, a livello: e si figura che ci si deve star benone.<sup>61</sup>

Dopo un'allocuzione che fa appello alla memoria testuale del lettore («come sapete»), il narratore cerca un tono interlocutorio, familiare, e introduce un secondo appello alla sua tolleranza. Simile invito si trasforma però in invito all'affetto quando rivolto non solo all'Anonimo, ma anche al suo rifacitore, come nella nota conclusione del capitolo XXXVIII:

Questa conclusione, ben ché trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiam pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia.

La quale, se non v'è dispiaciuta affatto, **vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomandata**. Ma se in vece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta.<sup>62</sup>

Il narratore si pone in posizione di cortese dipendenza dal giudizio del lettore, ma lo fa con un tono sorridente, quasi confidenziale, che disinnesci ogni pretesa autoriale. Si tratta di una forma elegante di *captatio benevolentiae*, che chiude il capitolo – e l'intero libro – con una formula di modestia e al tempo stesso con un implicito invito alla comprensione, rivolto alla storia ma, soprattutto, a chi l'ha narrata. Queste allocuzioni, rare ma significative, mostrano un aspetto ulteriore della strategia dialogica manzoniana con il

---

<sup>61</sup> Q XXXVIII 62.

<sup>62</sup> Q XXXVIII 69.

suo lettore: quella di costruire con quest'ultimo una relazione non solo sul piano dell'attenzione o della riflessione, ma anche su quello dell'affetto, della fiducia reciproca, persino dell'ironia condivisa.

## 2.3 Le allocuzioni indirette

Nei *Promessi Sposi* le allocuzioni indirette, in cui il lettore è chiamato in causa per tramite di costruzioni in terza persona o di espressioni che presuppongono, in generale, un interlocutore attivo e coinvolto nel processo di comprensione, costituiscono una strategia pervasiva, tanto dal punto di vista quantitativo quanto dal punto di vista qualitativo. Proprio a causa della loro estensione e della notevole varietà formale e funzionale che presentano, esse non sono di semplice catalogazione.

Allo scopo di offrire una panoramica quanto più possibile ordinata del fenomeno, si è dunque stabilito di procedere secondo una suddivisione per sotto-sfere tematiche. Le allocuzioni indirette, infatti, sono per lo più relegate all'ambito della cognizione, mentre risultano assenti pressoché assenti le avocazioni strettamente relate alla sensorialità, e in modo specifico alla percezione audio-orale o grafico-visiva, aspetti sollecitati, nel romanzo manzoniano, tramite altri generi di espedienti. Quanto alle sotto-sfere della cognizione, si tratta, in dettaglio, della sfera mnemonico-cognitiva, che mobilita il lettore come soggetto di comprensione, deduzione o interpretazione, chiamandolo a conoscere elementi nuovi o a riconoscere elementi noti; e della sfera immaginativo-cognitiva, che sollecita il lettore a completare o rappresentarsi da sé ciò che il testo non comunica pienamente, producendo inferenze (in genere confermate dal narratore) o visualizzazioni mentali. Una sezione conclusiva è infine dedicata alle allocuzioni che si configurano come espedienti di *captatio benevolentiae*.

Naturalmente, quella proposta è una schematizzazione funzionale all'analisi, e non una griglia rigida: molte occorrenze si collocano infatti a cavallo tra le sotto-sfere tematiche, o attivano simultaneamente più livelli di coinvolgimento; va da sé, inoltre, che si osserva una sovrapposizione non infrequente con gli ambiti toccati dalle allocuzioni dirette. La distinzione, tuttavia, è parsa utile a rendere conto, almeno in via orientativa, della complessità retorica e pragmatica che caratterizza anche le forme indirette di convocazione del lettore nel testo manzoniano.

### 2.3.1 La sfera mnemonico-cognitiva

La sfera di attivazione mnemonico-cognitiva del lettore si colloca a cavaliere fra più possibilità: quella di attivarne le preconnoscenze, anzitutto; quella di aiutarlo a orientarsi in modo efficace entro il testo, in secondo luogo; quella di assicurarsi che gli strumenti che ha in dotazione siano adeguati per comprendere ciò sta per conoscere, in terzo luogo; infine, quella di focalizzare la sua attenzione e attivare la sua comprensione in merito a quanto si sta raccontando. Tale sfera comprende, come si vede, aspetti fondamentali per

la decodifica del testo, e i rischi prodotti da una sua non attivazione sono ben presenti in Manzoni: il lettore potrebbe diventare un novello Don Abbondio che, lettore del Panegirico di San Carlo, di fronte al nome di Carneade si trova «arrenato»<sup>63</sup>.

La sfera cognitiva, infatti, mobilita il lettore a com-prendere, dedurre, riconoscere o collegare elementi del discorso narrativo ed extra-narrativo. Si tratta di un tipo di coinvolgimento che interpella la memoria e le facoltà logiche del lettore, presupponendo una sua partecipazione attiva e un'attitudine a ricostruire o completare la coerenza interna del testo. Di conseguenza, prevede un movimento su due dimensioni. La prima è quella che si muove sulla linea temporale, e può dunque essere sia retrospettiva (orientata a recuperare anaforicamente informazioni già fornite – o in generale già note al lettore, a riconoscere un elemento precedentemente introdotto o a valutarne il cambiamento), sia contemporanea (cioè orientata alla comprensione dell'episodio oggetto di racconto al momento dell'enunciazione), sia prospettica (volta ad anticipare cataforicamente ciò che il lettore sta per conoscere). La seconda dimensione è invece quella spaziale, che può riguardare sia le relazioni interni al testo, vale a dire le connessioni tra le varie parti dell'opera, tra piani narrativi o tra livelli enunciativi, sia le relazioni esterne allo stesso, cioè quelle che si instaurano tra il testo e i referenti extratestuali, appartenenti al patrimonio enciclopedico, culturale o ideologico del lettore. Le due dimensioni, naturalmente, si combinano variamente tra loro; nello specifico, il lettore può essere chiamato a muoversi in avanti o indietro nel testo, oppure, generalmente, indietro, fra le sue conoscenze pregresse o, ancora, a fare prima l'una e poi l'altra cosa.

Il primo esempio di attivazione della sfera mnemonico-cognitiva si trova già nel capitolo iniziale, in prossimità dell'incontro tra Don Abbondio e i bravi: un incontro che è anche, significativamente, il primo incontro del lettore con la realtà concreta del Seicento lombardo. Il narratore, nell'introdurre la parola *ciuffo*, attiva una memoria linguistica localizzata, rivolta specificamente al lettore milanese, e lo invita a recuperare un sapere extra-testuale relativo alla propria esperienza idiomatica:

Questo termine è rimasto e vive tuttavia, con significazione più mitigata, nel dialetto: e **non ci sarà forse nessuno de' nostri lettori milanesi, che non si rammenti** d'aver sentito, nella sua fanciullezza, o i parenti, o il maestro, o qualche amico di casa, o qualche persona di servizio, dir di lui: è un ciuffo, è un ciuffetto.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Q VIII 3.

<sup>64</sup> Q I 31.

L'allocuzione qui si presenta in forma indiretta, ma il coinvolgimento del lettore è diretto e personale: «i nostri lettori milanesi» sono chiamati a riconoscere nel proprio passato linguistico un residuo di quella cultura che sta per essere rappresentata nel racconto. Si attiva dunque una forma di retrospettività extratestuale, in cui la memoria individuale del lettore si sovrappone e si salda alla narrazione, creando un effetto di complicità fondata sull'esperienza comune. La doppia negazione e il futuro condizionale («non ci sarà forse nessuno») rafforza l'idea di una condivisione generalizzata, almeno fra i lettori di provenienza milanese, e raffigura questi ultimi come già competenti, già in possesso di un sapere che il narratore soltanto rievoca.

Poco oltre, compare un secondo esempio di richiamo mnemonico-cognitivo extratestuale, questa volta però di tipo storico, e che coinvolge tutti i lettori, non solo quelli milanesi. Il narratore introduce il contesto politico della guerra per la successione al ducato di Mantova con una dichiarazione perentoria («il lettore sa»):

**Il lettore sa** che in quell'anno si combatteva per la successione al ducato di Mantova, del quale, alla morte di Vincenzo Gonzaga, che non aveva lasciata prole legittima, era entrato in possesso il duca di Nevers, suo parente più prossimo. Luigi XIII, ossia il cardinale di Richelieu, sosteneva quel principe, suo ben affetto, e naturalizzato francese: Filippo IV, ossia il conte d'Olivares, comunemente chiamato il conte duca, non lo voleva lì, per le stesse ragioni; e gli aveva mosso guerra.<sup>65</sup>

In questo caso, il narratore attribuisce al lettore una competenza storica pregressa, che non tutti possiedono effettivamente – anzi: che verosimilmente nessun lettore possiede, almeno non così nel dettaglio<sup>66</sup> – ma che viene presupposta in funzione solo retorico-argomentativa. Attribuendo al lettore un sapere che in realtà deve ancora acquisire, infatti, il narratore ne anticipa l'apprendimento, lo normalizza e lo integra nel flusso della narrazione. Il tono della spiegazione non è dunque scolastico o cattedratico, ma finge di essere un richiamo a un sapere condiviso, quasi ovvio, che il narratore non dovrebbe dunque spiegare: proprio mentre si appresta a farlo.

Ben più realisticamente, in altri punti del romanzo la memoria extra-testuale non viene attribuita all'intero pubblico, ma limitata a una cerchia numericamente ristretta di lettori. Si tratta di un aggiustamento retorico significativo: il narratore non presume più una competenza universale, ma si rivolge a chi forse possiede una conoscenza specifica,

---

<sup>65</sup> Q V 52.

<sup>66</sup> Cfr. anche MANZONI/POGGI SALANI 2013: 150, che sottolinea come la formula introduca notizie «verosimilmente dimenticate dai più».

marcando così una distanza ironica o affettiva rispetto al proprio lettore. È il caso, ad esempio, di questo riferimento di natura geografica:

Quando fu vicino alla porta del borgo, fiancheggiata allora da un antico torraccione mezzo rovinato, e da un pezzo di castellaccio, diroccato anch'esso, che **forse dieci de' miei lettori possono ancor rammentarsi d'aver veduto in piedi**, il guardiano si fermò, e si voltò a guardar se gli altri venivano; quindi entrò, e s'avviò al monastero; dove arrivato, si fermò di nuovo sulla soglia, aspettando la piccola brigata.<sup>67</sup>

Il narratore opta qui per una forma di interlocuzione più plausibile e selettiva: l'allocuzione non è costruita per attribuire al lettore un sapere generalizzato, ma per riconoscere la possibilità remota di un ricordo personale, legato a un tempo passato. Non solo: la precisazione *forse dieci de' miei lettori* introduce anche una caratterizzazione implicita dei destinatari in grado di ricordare, che appaiono pochi e anziani, testimoni di un paesaggio urbano ormai scomparso; in altre parole, l'intervento attiva una memoria generazionale e ne riconosce affettuosamente la marginalità, senza tuttavia escluderla. L'effetto è duplice: da un lato, mantiene aperto uno spazio di familiarità, rafforzando la verosimiglianza del racconto; dall'altro, legittima la necessità di procedere comunque alla descrizione con l'intento di rivolgersi alla maggioranza dei lettori, presumibilmente più giovani, che non hanno mai visto quel paesaggio, e che dunque non possono riconoscerlo. Anche in questo caso, l'allocuzione funge da strumento di mediazione retorica, che modula il sapere senza imporlo, e integra i lettori eterogenei in una narrazione comune, priva di rigide gerarchie.

Come si accennava, altrove il richiamo mnemonico è di tipo anaforico: non riguarda più, cioè, una conoscenza esterna, ma un contenuto pregresso e interno al testo, che il lettore è ora chiamato a ricordare come parte integrante dell'esperienza di lettura. A differenza dei casi precedenti, qui non compaiono né restrizioni né ipotesi selettive; il richiamo è rivolto a tutti i lettori, nella misura in cui tutti hanno condiviso fino a quel punto l'esperienza del racconto e costruito la propria conoscenza insieme al narratore:

Ma, **come il lettore sa**, ciò che la rendeva imbrogliata agli altri, era appunto il più chiaro per lui: servendosene di chiave per interpretare le altre notizie raccolte da lui immediatamente, o col mezzo degli esploratori subordinati, poté di tutto comporne per don Rodrigo una relazione bastantemente distinta.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Q XI 33.

<sup>68</sup> Q IX 17.

Ma, **come il lettore sa**, era una storia che nessuno la conosceva tutta; e per Lucia stessa c'erano delle parti oscure, inesplicabili affatto.<sup>69</sup>

Con una tale sicurezza, temperata però dall'inquietudine **che il lettore sa**, e contristata dallo spettacolo frequente, dal pensiero incessante della calamità comune, andava Renzo verso casa sua, sotto un bel cielo e per un bel paese, ma non incontrando, dopo lunghi tratti di tristissima solitudine, se non qualche ombra vagante piuttosto che persona viva, o cadaveri portati alla fossa, senza onore d'esequie, senza canto, senza accompagnamento.<sup>70</sup>

Nella direzione opposta rispetto ai richiami retrospettivi si collocano le sollecitazioni cataforiche: queste, infatti, anticipando parzialmente ciò che verrà, mirano a preparare il lettore ad accoglierlo cognitivamente, predisponendolo a un'acquisizione ordinata delle informazioni future. Anche in questi casi l'allocuzione si mantiene indiretta, ma il lettore è anticipato e coinvolto come soggetto raziocinante, chiamato non solo a seguire, ma a comprendere attivamente.

A volte il narratore introduce informazioni di raccordo tra sapere testuale e conoscenza extratestuale; il lettore è sollecitato, per lo più tramite formule generiche o impersonali («per chi non è di quelle parti», «bisogna sapere», «si vedrà»), a colmare una lacuna culturale (geografica o storica, per esempio) per poter proseguire nella comprensione del testo:

Questo, voglio dire la sua spoglia, era ed è tuttavia a Canterelli. E **per chi non è di quelle parti, capisco anch'io che qui ci vuole una spiegazione.**<sup>71</sup>

Ma per avere un'idea di quel carteggio, **bisogna sapere un poco come andassero allora tali cose**, anzi come vadano; perché, in questo particolare, credo che ci sia poco o nulla di cambiato.<sup>72</sup>

Ma Federigo teneva l'elemosina propriamente detta per un dovere principalissimo; e qui, come nel resto, i suoi fatti furono consentanei all'opinione. La sua vita fu un continuo profondere ai poveri; e **a proposito di questa stessa carestia** di cui ha già parlato la nostra

---

<sup>69</sup> Q XXIV 57.

<sup>70</sup> Q XXXII 40.

<sup>71</sup> Q XXXVIII 47.

<sup>72</sup> Q XXVII 17.

storia, **avremo tra poco occasione di riferire alcuni tratti, dai quali si vedrà che sapienza e che gentilezza abbia saputo mettere anche in questa liberalità.**<sup>73</sup>

In altri casi, la cognizione è attivata sul momento stesso in cui si racconta, per favorire una comprensione puntuale o per marcare un giudizio condiviso. Il lettore è chiamato a osservare ciò che il narratore ha già selezionato come evidente:

Il 23 di novembre, grida che sequestra, agli ordini del vicario e de' dodici di provvisione, la metà del riso vestito (risone lo dicevano qui, e lo dicono tuttora) che ognuno possedga; pena a chiunque ne disponga senza il permesso di que' signori, la perdita della derrata, e una multa di tre scudi per moggio. **È, come ognun vede, la più onesta.**<sup>74</sup>

O, ancora, è guidato in un processo graduale di comprensione, che parte da una constatazione attuale per poi aprirsi a una verifica futura. Il narratore si muove così su un doppio piano cognitivo, uno rivolto al presente e uno indirizzato all'imminente futuro della narrazione:

La moltitudine aveva voluto far nascere l'abbondanza col saccheggio e con l'incendio; il governo voleva mantenerla con la galera e con la corda. I mezzi erano convenienti tra loro; **ma cosa avessero a fare col fine, il lettore lo vede: come valessero in fatto ad ottenerlo, lo vedrà a momenti.**<sup>75</sup>

### 2.3.2 *La sfera immaginativo-cognitiva*

Alla sfera immaginativa appartengono tutte quelle occorrenze in cui il lettore è sollecitato non tanto a ricordare o comprendere, quanto a figurarsi una situazione, una scena o uno stato mentale sulla base di un'informazione parziale o allusiva; in quanto tali, simili occorrenze si configurano spesso in forma esortativa.

Questa forma di coinvolgimento si colloca prevalentemente lungo tre piani cognitivi, ciascuno riconoscibile per le modalità specifiche con cui viene attivata la fantasia o la proiezione del lettore. Il primo è legato all'immaginazione a partire da esperienze extratestuali, vale a dire situazioni che il lettore può visualizzare o comprendere attraverso analogie con la propria esperienza del mondo, anche in assenza di una descrizione narrativa esplicita. Il secondo è riconducibile all'ellissi narrativa, cioè a quei casi in cui

---

<sup>73</sup> Q XXII 33.

<sup>74</sup> Q XXVIII 5.

<sup>75</sup> Q XXVIII 9.

il narratore intenzionalmente omette una parte del racconto, lasciando che il lettore colmi il vuoto immaginando cosa sia avvenuto o come si siano svolti i fatti (si tratta del caso più frequente). Il terzo si fonda su un processo inferenziale, in cui il narratore conferma una deduzione che verosimilmente il lettore ha formulato sulla base degli indizi forniti all'interno del testo; in quest'ultimo caso, l'immaginazione non è puramente visuale, ma legata a una forma di ricostruzione attiva del non detto.

Quanto al primo piano richiamato, l'esempio forse più emblematico si colloca nel capitolo V, in occasione dell'arrivo di fra Cristoforo al palazzotto di don Rodrigo. Il frate entra nella sala da pranzo mentre il signorotto, suo cugino Attilio e gli altri commensali stanno consumando un pasto rumoroso e volgare, in cui la conversazione si configura più come un intreccio di voci dissonanti che come un dialogo ordinato. Il narratore non descrive direttamente la confusione della scena, ma la trasferisce piuttosto su un piano analogico, richiamando alla mente del lettore un'esperienza sensoriale ben distinta:

**Chi, passando per una fiera, s'è trovato a goder l'armonia che fa una compagnia di cantambanchi, quando, tra una sonata e l'altra, ognuno accorda il suo stromento, facendolo stridere quanto più può, affine di sentirlo distintamente, in mezzo al rumore degli altri, s'immagini che tale fosse la consonanza di quei, se si può dire, discorsi.**<sup>76</sup>

L'esperienza evocata – quella dei cantambanchi che accordano ciascuno il proprio strumento in mezzo al frastuono provocato dagli altri – è un'immagine acustica e visiva insieme, che non appartiene al mondo diegetico del romanzo, ma è tratta dalla vita reale, dalla quotidianità di chi ha assistito almeno una volta a simili scene. Il lettore è dunque chiamato a trasferire nella scena narrativa un'immagine che possiede già, per analogia, in forma di ricordo o di conoscenza socioculturale: l'immaginazione è attivata per somiglianza esperienziale, e l'adesione del lettore dipende dalla sua capacità di attingere al mondo reale per interpretare quello finzionale. Non a caso, il narratore premette all'analogia un filtro selettivo («Chi, passando per una fiera»), indicando con esso che non tutti potrebbero avere vissuto quell'esperienza, ma che chi l'ha vissuta può ora attivarla per entrare più vividamente nella scena.

La seconda modalità della sfera immaginativa riguarda i casi in cui il lettore è chiamato a colmare un vuoto lasciato dal narratore, a completare un gesto, uno stato d'animo o una scena sulla base di quanto già è stato detto. L'elemento comune di queste allocuzioni consiste nel fatto che il narratore si sottrae alla descrizione, lasciando invece spazio a

---

<sup>76</sup> Q V 65.

un'immaginazione che deve intervenire in sostituzione del racconto. Non di rado l'omissione riguarda la condizione psicologico-emotiva di un personaggio e presuppone un'adesione empatica nei suoi confronti; in particolare, come osserva Spinazzola, il narratore sembra in questi casi «prender le distanze dagli stati d'animo emotivamente aggrovigliati, ma per illuminarli meglio», e l'appello al lettore è giustificato dal desiderio di «dare evidenza riassuntiva alle impressioni che i personaggi provano»<sup>77</sup> .:

Uscito fuori, e voltate le spalle a quella casaccia, fra Cristoforo respirò più liberamente, e s'avviò in fretta per la scesa, tutto infocato in volto, commosso e sottosopra, **come ognuno può immaginarsi**, per quel che aveva sentito, e per quel che aveva detto.<sup>78</sup>

**Pensi il lettore che suono** facessero all'orecchio di Renzo tali parole. Ringraziò vivamente con gli occhi colui che le aveva proferite; e cercò subito, ma invano, quelli di Lucia.<sup>79</sup>

Dopo la separazione dolorosa che abbiam raccontata, camminava Renzo da Monza verso Milano, in quello stato d'animo che **ognuno può immaginarsi facilmente**.<sup>80</sup>

Pensando al buon frate, sentiva più vivamente la vergogna delle proprie scappate, della turpe intemperanza, del bel caso che aveva fatto de' paterni consigli di lui; e contemplando l'immagine di Lucia! non ci proveremo a dire ciò che sentisse: **il lettore conosce le circostanze; se lo figuri**.<sup>81</sup>

Correlandosi alla manifestazione di un "sentire", tale tipo di omissione può riguardare l'intero svolgimento di un'azione:

La mattina seguente, di buon'ora, capita Renzo che non sa nulla, e vien solamente per isfogarsi un po' con Agnese su quel gran tardare di Lucia. Gli atti che fece, e le cose che disse, al trovarsela davanti, **si rimettono anche quelli all'immaginazione del lettore**.<sup>82</sup>

Più complesso, ma esemplare, è invece il caso della grande visione del lazzaretto, di stampo prettamente descrittivo:

---

<sup>77</sup> SPINAZZOLA 1983: 273.

<sup>78</sup> Q VI 26.

<sup>79</sup> Q XXXVI 66.

<sup>80</sup> Q XI 50.

<sup>81</sup> Q XVII 25.

<sup>82</sup> Q XXXVIII 1.

**S'immagini il lettore** il recinto del lazzeretto, popolato di sedici mila appestati; quello spazio tutt'ingombro, dove di capanne e di baracche, dove di carri, dove di gente; quelle due interminate fughe di portici, a destra e a sinistra, piene, gremite di languenti o di cadaveri confusi, sopra sacconi, o sulla paglia; e su tutto quel quasi immenso covile, un brulichio, come un ondeggiamento; e qua e là, un andare e venire, un fermarsi, un correre, un chinarsi, un alzarsi, di convalescenti, di frenetici, di serventi.<sup>83</sup>

In questo caso l'allocuzione al lettore non introduce un'omissione – la descrizione è infatti sommariamente fornita nell'immediato seguito dell'esortazione; apre tuttavia una scena così vasta, caotica e inafferrabile che solo la forza immaginativa del lettore può completarla. La scrittura in quanto mezzo rappresentativo ha, infatti, i suoi limiti; ma la cooperazione di chi legge può contribuire ad attenuarli.

Alla medesima cooperazione, in effetti, il narratore sembra appellarsi anche quando, rinunciando a riportare un intero dialogo fra Renzo e Agnese, adduce come motivazione l'incapacità della scrittura di riprodurre fedelmente la controparte uditiva e visiva, ma anche emotiva, di «quella conversazione così animata» che «se il lettore [...] avesse potuto trovarsi lì in terzo [...] sarebbe stato l'ultimo a venir via»:

Renzo andò a mettersi a sedere sur una: un momento dopo, Agnese si trovò lì sull'altra: e son certo che, **se il lettore, informato come è delle cose antecedenti, avesse potuto trovarsi lì in terzo, a veder con gli occhi** quella conversazione così animata, **a sentir con gli orecchi** que' racconti, quelle domande, quelle spiegazioni, quell'esclamare, quel condolarsi, quel rallegrarsi, e don Rodrigo, e il padre Cristoforo, e tutto il resto, e quelle descrizioni dell'avvenire, chiare e positive come quelle del passato, **son certo, dico, che ci avrebbe preso gusto**, e sarebbe stato l'ultimo a venir via. **Ma d'averla sulla carta tutta quella conversazione, con parole mute, fatte d'inchiostro, e senza trovarci un solo fatto nuovo, son di parere che non se ne curi molto, e che gli piaccia più d'indovinarla da sè.**<sup>84</sup>

L'allusione a un ipotetico lettore che, potenziale spettatore del dialogo, ne avrebbe volentieri seguito lo svolgimento in diretta, e che invece, nel suo ruolo di puro lettore di un testo solo scritto, non se ne “cura” molto, sottende, in realtà, una rinuncia chiaramente

---

<sup>83</sup> Q XXV 1. Sulla sollecitazione visiva e uditiva di questa immagine, definita di grande «suggestione scenica», cfr. anche NEGRI 1965: 119. L'apertura prospettica sul lazzeretto segue il punto di vista di Renzo, protagonista dell'intera sequenza, con il quale il lettore è chiamato a immedesimarsi; per un commento sulla tecnica narrativa riscontrabile in questo passo, cfr. almeno GROSSER 1981: 431 e CHANDLER 1985: 131.

<sup>84</sup> Q XXXVII 27.

motivata da ragioni narrative; il gesto del narratore suona più come un «ironico e inattendibile deprezzamento»<sup>85</sup> della propria scrittura.

Pur ben diverso dai precedenti, è infine connesso alla dimensione immaginativa del lettore un terzo gruppo di allocuzioni, per la verità piuttosto ristretto dal punto di vista quantitativo, in cui il narratore si occupa di confermare un'inferenza che suppone sia già stata formulata in base agli indizi forniti, contestualmente o nelle sequenze immediatamente precedenti. Un esempio piuttosto noto si trova al capitolo I, quando il narratore si trova punto a descrivere l'indole di don Abbondio. Tale descrizione, che apre uno squarcio sulla vita antecedente del personaggio e sulle motivazioni che lo hanno condotto alla scelta della vita clericale, si innesta in un momento ben posteriore alla sua entrata in scena, coincidente con l'incontro con i bravi. Dalle reazioni del curato a quell'incontro – scomposte, timorose, riverenti – il lettore dovrebbe aver già acquisito elementi sufficienti per farsi un'idea su di lui:

Don Abbondio (**il lettore se n'è già avveduto**) non era nato con un cuor di leone.<sup>86</sup>

L'innesto parentetico, dalle note chiaramente ironiche, detiene una sfumatura di ammiccante conferma rispetto alla metafora («Don Abbondio [...] non era nato con un cuor di leone»), che traduce sinteticamente quanto il lettore ha già potuto constatare da sé e lo prepara a quanto sta per venire: una breve digressione, dello spazio di qualche capoverso, in cui la figura del curato è articolata più chiaramente, corredandosi di dettagli che giustificano – a posteriori – la sua reazione di fronte alle minacce dei bravi e rendono maggiormente prevedibili le sue decisioni susseguenti. Un caso analogo si trova poco dopo:

Era Perpetua, **come ognuno se n'avvede**, la serva di don Abbondio.<sup>87</sup>

Anche qui, l'informazione è già racchiusa nella dinamica della scena: di rientro a casa dal famigerato e spiacevole incontro, don Abbondio chiama immediatamente Perpetua, la quale vive con lui ed è intenta a preparare la cena; osservata nell'ottica della cultura comunitaria cristiana, è chiaro, dunque, che si tratti della donna di servizio del sacerdote. Il narratore attende tuttavia il momento opportuno per esplicitare il ruolo di lei,

---

<sup>85</sup> TESTA 1997: 35.

<sup>86</sup> Q I 40.

<sup>87</sup> Q I 65.

rivolgendosi al lettore come a qualcuno che, decifrando il testo contemporaneamente al rifacitore della storia, suppone sia giunto alle medesime conclusioni.

### 2.3.3 Captatio benevolentiae

Un gruppo piuttosto consistente di allocuzioni indirette al lettore si può, infine, includere nella categoria della *captatio benevolentiae*<sup>88</sup>. A differenza di quanto accade con gli appelli diretti, dove le occorrenze di questo tipo sono volte a sollecitare la partecipazione affettiva del lettore nei confronti del narratore e del suo “doppio”, le forme indirette di *captatio* si legano più strettamente al piano narrativo, ancorandosi all’interesse, reale o presunto, che il lettore prova (o, viceversa, non prova) nei confronti delle varie articolazioni del racconto – il “romanzo-romanzo” e il “romanzo-storia”. Si possono individuare, a questo proposito, alcune ricorrenze tematiche, che formano dei micro-gruppi captatori.

Il primo riguarda le occorrenze in cui il narratore dichiara di tralasciare parti della storia (quali ulteriori digressioni) o del racconto (come i dialoghi) per non annoiare il lettore. L’operazione, apparentemente disinteressata, sottende in realtà un preciso calcolo di gestione dell’attenzione in rapporto a quanto già detto e a quanto, ancora, resta da dire:

Noi tralasciamo di riferir que’ concerti, perché, **come il lettore vedrà**, non son necessari all’intelligenza della storia; e **siam contenti anche noi di non doverlo trattener più lungamente a sentir parlamentare que’ due fastidiosi ribaldi**.<sup>89</sup>

Tal era ciò che di meno deforme e di men compassionevole si faceva vedere intorno, i sani, gli agiati: chè, dopo tante immagini di miseria, e **pensando a quella ancor più grave, per mezzo alla quale dovrem condurre il lettore, non ci fermeremo ora a dir qual fosse lo spettacolo degli appestati** che si strascicavano o giacevano per le strade, de’ poveri, de’ fanciulli, delle donne.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Analizzando le allocuzioni di *captatio benevolentiae* come un gruppo autonomo di convocazioni del lettore nel testo (indifferentemente dirette e indirette), Negri vi include anche la risposta alle obiezioni del lettore; in base a questa scelta, l’autore giunge alla conclusione che non solo l’ultima, ma anche la prima convocazione del lettore rientrerebbero sotto la categoria della *captatio* (cfr. NEGRI 1965: 117-118). Nel presente lavoro, invece, la risposta alle obiezioni del lettore è trattata separatamente. Sulla *captatio* si veda anche Illiano: «Ma la *captatio benevolentiae*, mai scevra d’umiltà [...], riverbera sempre dell’ineffabile ironia del grande “garbo” che ci vuole con “questo signore svogliato, schizzinoso e impaziente, che si chiama il lettore” (*Dell’invenzione*) e del quale l’autore sa invocare la pazienza e il perdono senza peraltro rinunciare all’obbligo d’istruire dilettaando e all’opportunità di ammaestrare con buon umore e buona volontà» (ILLIANO 1992: 49).

<sup>89</sup> Q VII 54.

<sup>90</sup> Q XXIV 42.

Ma non è cosa da uscirne con poche parole; e non è qui il luogo di trattarla con l'estensione che merita. E oltre di ciò, **dopo essersi fermato su que' casi, il lettore non si curerebbe più certamente di conoscere ciò che rimane del nostro racconto.** Serbandò però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli\*, torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli più, fino alla fine.<sup>91</sup>

In altri casi, si assiste invece a un'operazione di delega della responsabilità. Il narratore attribuisce al lettore la decisione di evitare l'approfondimento – o la condivide con lui, in una forma di *captatio* che finge deferenza e complicità ma che, in realtà, non fa altro che confermare l'attribuzione al narratore del pieno controllo del racconto:

Dal riscontro d'altre date che ci paiono, come abbiám detto, più esatte, risulta che fu, prima della pubblicazione della grida sulle bullette; e, se ne mettesse conto, **si potrebbe anche provare o quasi provare,** che dovette essere ai primi di quel mese; **ma certo, il lettore ce ne dispensa.**<sup>92</sup>

Questo spettacolo, **noi non ci proponiam certo di descriverlo a parte a parte, nè il lettore lo desidera;** solo, seguendo il nostro giovine nel suo penoso giro, ci fermeremo alle sue fermate, e di ciò che gli toccò di vedere diremo quanto sia necessario a raccontar ciò che fece, e ciò che gli seguì.<sup>93</sup>

In prossimità delle digressioni storiche emergono, invece, le deleghe concessive: si tratta di formule con le quali il narratore autorizza esplicitamente il lettore a saltare segmenti del testo in base al suo interesse. Tale strategia, che si presenta quale gesto di democrazia valutativa, è naturalmente un'ulteriore manifestazione del ruolo registico narratorio; il narratore concede libertà solo per meglio esercitare il controllo sul ritmo del racconto:

Intorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole: **chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente.**<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Q XXXII 69.

<sup>92</sup> Q XXV 2.

<sup>93</sup> Q XXII 12.

<sup>94</sup> Q XXVI 1.

A questa forma di *captatio* se ne affianca un'altra, che sospende momentaneamente la narrazione in nome di uno scrupolo morale. È il caso, emblematico, del dialogo tra don Abbondio e il cardinale Federigo:

E, per dir la verità, anche noi, con questo manoscritto davanti, con una penna in mano, **non avendo da contrastare che con le frasi, nè altro da temere che le critiche de' nostri lettori**; anche noi, dico, **sentiamo una certa ripugnanza a proseguire**: troviamo un non so che di strano in questo mettere in campo, con così poca fatica, tanti bei precetti di forza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrificio illimitato di sé.<sup>95</sup>

In proposito, Spinazzola osserva come, nelle allocuzioni del tipo di quest'ultima, il narratore faccia «mostra di problematizzare un giudizio morale in realtà inequivocabile»<sup>96</sup>; in effetti, a seguire il passaggio citato, il dialogo fra i due personaggi prosegue ancora.

Un ultimo modulo ricorrente consiste nel proiettare sul lettore sentimenti quali l'impazienza o il desiderio di concludere la narrazione, che in realtà sono – almeno in parte – del narratore stesso:

Era ancor presto quando ci arrivò: ché **non aveva meno fretta e voglia di finire, di quel che possa averne il lettore.**<sup>97</sup>

Potremmo anche soggiunger subito: partirono, arrivarono, e quel che segue; ma, **con tutta la volontà che abbiamo di secondar la fretta del lettore**, ci son tre cose appartenenti a quell'intervallo di tempo, che non vorremmo passar sotto silenzio; e, per due almeno, crediamo che il lettore stesso dirà che avremmo fatto male.<sup>98</sup>

Entrambe le precedenti attestazioni sono tratte dal capitolo XXXVII; un dato non trascurabile, che sottolinea la particolare consonanza di tono e di intenti tra narratore e lettore nelle fasi conclusive del romanzo. Come sottolinea Poggi Salani, qui Manzoni «scherza, ché anche lui sente che ha tra le mani, da risolvere, la chiusura del suo romanzo e sa che il lettore ormai ha una sua previsione sul 'come va a finire'»<sup>99</sup>.

---

<sup>95</sup> Q XXXVII 22.

<sup>96</sup> SPINAZZOLA 1983: 272.

<sup>97</sup> Q XXXVII 32.

<sup>98</sup> Q XXXVII 43.

<sup>99</sup> MANZONI/POGGI SALANI 2013: 1142

## **CAPITOLO III.**

### **Un caso particolare di deissi**

### 3.1 La deissi fantasmatica

Tra le modalità della relazione dialogica tra narratore e lettore ve ne sono alcune che sono decisamente meno percepibili rispetto alle allocuzioni, dirette o indirette, variamente discusse nel capitolo precedente. Alcune di esse, infatti, si realizzano in modo più sottile, per esempio implicando un dislocamento indicale che, percepibile nella forma assunta dall'enunciazione, coinvolge simultaneamente il locutore e il suo interlocutore: si tratta di situazioni in cui il narratore allude a un *qui* e a un *ora* che, in realtà, non coincidono né con il tempo né con lo spazio dell'enunciazione vera e propria. Tale fenomeno è generalmente indicato con il termine *deissi fantasmatica*, in quanto prevede un orientamento verso referenti solo supposti o evocati (non necessariamente irreali o fantastici); come la deissi tradizionalmente intesa, essa può riguardare tanto i riferimenti di spazio e tempo quanto quelli di persona.

Il presente capitolo fa riferimento alla deissi fantasmatica in due sezioni distinte: la prima è dedicata a un sintetico inquadramento teorico del concetto, mentre la seconda mostra alcuni esempi di deissi fantasmatica rinvenibili nei *Promessi Sposi*.

#### 3.1.1 Breve inquadramento teorico

L'origine del concetto di *deissi fantasmatica* è da individuarsi nella teoria dei due campi indicali contenuta nell'opera *Sprachtheorie* di Karl Bühler, edita nel 1934<sup>1</sup>. Sulla base di questa teoria, infatti, Bühler distingue un campo d'indicazione deittico (il campo della percezione, dove l'impiego delle parole si basa sulla presenza fisica del parlante e dell'interlocutore, secondo coordinate personali, spaziali e temporali definite) e un campo simbolico (il campo della rappresentazione, in cui tutte le parole sono di natura non deittica). Entro i due campi, egli individua inoltre tre modi di indicazione: la *Demonstratio ad oculos (et aures)*, in cui lo spazio di indicazione coincide con quello immediato dell'enunciatore; l'*Anaphora*, in cui il campo di riferimento è indicato dal testo o dal discorso *in fieri* (che è quanto oggi si preferisce definire *cotesto*); e la *Deixis am Phantasma*, in cui il campo reale si sovrappone a un campo immaginario, rievocato tramite memoria o fantasia<sup>2</sup>. Da qui deriva, appunto, l'espressione *deissi fantasmatica*, atta a designare una modalità particolare di impiego dei deittici, in cui questi, pur utilizzando le medesime modalità della *Demonstratio*, sono rivolti non verso il contesto

---

<sup>1</sup> In seguito alla traduzione dell'opera di Bühler nel 1983, la nozione di *deissi fantasmatica* conosce una buona diffusione, in ambito italiano, grazie agli approfondimenti sul tema di Maria-Elisabeth Conte (in particolare, si veda CONTE 1988: 57-72); ma cfr. anche CALARESU 2022: 32-40 e 103-130, e CALARESU 2023.

<sup>2</sup> Per un'ottima sintesi della teoria dei due campi indicali e dei tre modi di indicazione di Bühler, cfr. CALARESU 2023: 120-122.

presente dell'enunciazione, ma verso oggetti, luoghi o persone assenti, immaginati o ricordati.

Come nota Calaresu, si tratta di un uso tutt'altro che marginale della deissi, che coinvolge anzi una delle facoltà più caratteristiche del linguaggio umano: quella di dislocare l'enunciazione e di proiettare l'attenzione su referenti non presenti, attraverso un "salto"<sup>3</sup> del campo deittico verso una realtà mentalmente costruita (o ricostruita)<sup>4</sup>. Nei testi scritti, tale possibilità è ulteriormente amplificata dalla sostanziale asincronia della comunicazione: l'autore può solo cercare di preimpostare il tipo di interazione che intende instaurare con il lettore, ma quest'ultimo è solo prospettato; i due, inoltre, non condividono alcuno spazio-tempo realmente comune. Tale distanza rende talora inevitabile il ricorso a una deissi «"immaginativamente" orientata che comporta bruschi o inattesi scivolamenti dal campo indicale in corso a un altro»<sup>5</sup>.

Nel quadro teorico di Bühler, la deissi "fantasmatica" si articola in tre tipologie fondamentali, esemplificate con la metafora "Maometto e la montagna"<sup>6</sup>. Tali tipologie descrivono i diversi modi in cui il parlante o lo scrivente può manipolare l'*origo* deittica, ovvero il centro spazio-temporale e personale del discorso, spostandolo mentalmente in direzione di referenti effettivamente assenti, ma presenti nella memoria o nell'immaginazione.

La deissi fantasmatica del primo tipo ("La montagna va a Maometto") è definita da Conte *oggettiva*, poiché «un oggetto, non realmente presente nello spazio percettivo del soggetto, appare nello spazio rappresentativo del parlante»<sup>7</sup>; in altre parole, l'enunciatore si riferisce a qualcosa che in realtà non c'è, evocandolo però come se fosse parte del "qui e ora" dell'enunciazione. È il caso più immediato e diffuso di deissi fantasmatica, che si realizza, per esempio, mediante l'uso del presente per narrare fatti passati o futuri o l'impiego di figure retoriche quali la prosopopea.

La deissi fantasmatica del secondo tipo ("Maometto va alla montagna") è invece definita da Conte *soggettiva*, poiché «il soggetto si sposta idealmente in un campo indicale che non è il suo campo indicale reale»<sup>8</sup>. In questa tipologia è l'enunciatore che, immaginativamente, si trasferisce in un altro contesto, assumendone temporaneamente l'orientamento deittico. Si ha così un riorientamento soggettivo, con effetti di

---

<sup>3</sup> Calaresu suggerisce il termine *salto* in luogo di *scivolamento*, poiché esso «non viene pre-annunciato nel testo» (CALARESU 2022: 127).

<sup>4</sup> Cfr. CALARESU 2023: 119-120.

<sup>5</sup> CALARESU 2022: 33.

<sup>6</sup> Si usa l'ordine di Calaresu; si noti solo, per maggior chiarezza, che Conte inverte, nell'ordine di trattazione, le prime due tipologie (cfr. CONTE 1988: 59-60).

<sup>7</sup> CONTE 1988: 60.

<sup>8</sup> Ivi: 59.

immedesimazione o di immersione narrativa; la deissi si adatta al nuovo scenario, con trasposizione dello sguardo e dei riferimenti spaziali e temporali.

Infine, la deissi fantasmatica del terzo tipo (“Maometto e la montagna restano al loro posto, ma Maometto scorge la montagna”) si caratterizza come forma intermedia e più blanda: l’enunciatore mantiene la proprio *origo* reale, ma la estende immaginativamente per includere luoghi o tempi non direttamente percepibili. I riferimenti deittici, spesso anaforici o cotestuali (quali, per esempio, *lì*, *l’indomani*), emergono in abbondanza in forme narrative meno “drammatizzate”, come il discorso indiretto.

Come si può intuire, le tre tipologie di deissi fantasmatica, piuttosto diffuse sia nella comunicazione orale che in quella scritta, si distribuiscono in modo differente a seconda del tipo di testo, della situazione comunicativa e del grado di simulazione enunciativa in essa implicato<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> In proposito, si vedano le conclusioni di Calaresu sulla distribuzione della deissi fantasmatica entro le varie tipologie di discorso riportato (cfr. CALARESU 2023: 131).

### 3.2 Esempi dal romanzo

Nel discorso del narratore manzoniano emergono alcune forme di deissi fantasmatica che, sebbene in modo diverso rispetto ad altre forme di coinvolgimento, svolgono un ruolo interessante nella costruzione della relazione con il lettore. Quando il narratore proietta deitticamente la scena narrativa in un “qui e ora” solo ipotizzato, evocando luoghi o situazioni come se fossero concretamente percepibili da chi legge, chiama infatti in causa il lettore come testimone immaginario, sollecitandone, insieme alla cognizione e all’immaginazione, l’adesione sensoriale.

#### 3.2.1 Deissi fantasmatica del primo tipo

Un caso piuttosto frequente si verifica quando, nel corso di una narrazione condotta al passato, si assiste a un improvviso balzo verbale che trasporta la scena al presente. Si tratta di un effetto di presentificazione riconducibile alla deissi fantasmatica del primo tipo. L’espedito compare soprattutto nei momenti in cui il narratore mira ad attivare sensorialmente il lettore simulando una percezione diretta dell’evento narrato. Di seguito tre passaggi che documentano la fattispecie.

Il primo è tratto dal racconto della fuga di Ferrer dalla Milano in tumulto; racconto caratterizzato, come si vede, da un non altrimenti definito salto riguardante i tempi verbali che, dall’abituale passato – utilizzato tanto nel cotesto precedente quanto in quello successivo, sono improvvisamente coniugati al presente nel momento in cui Ferrer esce dal palazzo in cui si trova rintanato per salire sulla carrozza che lo porterà lontano, e al sicuro:

*«Venga usted con migo, e si faccia coraggio: qui fuori c’è la mia carrozza; presto, presto.»*

Lo **prese** per la mano, e lo **condusse** verso la porta, facendogli coraggio tuttavia; ma **diceva** intanto tra sé: – *aquí està el busilis; Dios nos valga!* –

La porta **s’apre**; Ferrer **esce** il primo; l’altro dietro, rannicchiato, attaccato, incollato alla toga salvatrice, come un bambino alla sottana della mamma. Quelli che **avevan** mantenuta la piazza vòta, **fanno** ora, con un alzar di mani, di cappelli, come una rete, una nuvola, per sottrarre alla vista pericolosa della moltitudine il vicario; il quale **entra** il primo nella carrozza, e vi **si rimpiaffa** in un angolo.

La moltitudine **vide** in confuso, **riseppe**, **indovinò** quel ch’era accaduto; e **mandò** un urlo d’applausi e d’imprecazioni.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Q XII 55-56. Il corsivo è dell’originale.

Similmente, alcuni capitoli dopo, l'espedito si ritrova all'ingresso di Renzo in Milano, che è un «succedersi di oscuri e tristissimi incontri o visioni»<sup>11</sup>. È sicuramente da annoverare fra i più tristi l'incontro con il carro dei morti, anticipato dalla visione della macchina della tortura, con cui si soleva punire dando colpi di corda («guarda quello strumento»), e da sollecitazioni legate alla sfera uditiva («sente avvicinarsi sempre più il rumore», «scoteva un campanello»):

**Era** uno di que' rimedi eccessivi e inefficaci de' quali, a quel tempo, e in que' momenti specialmente, **si faceva** tanto scialacquo.

Ora, mentre Renzo **guarda** quello strumento, pensando perchè **possa essere alzato** in quel luogo, **sente** avvicinarsi sempre più il rumore, e **vede** spuntar dalla cantonata della chiesa un uomo che **scoteva** un campanello: **era** un apparitore; e dietro a lui due cavalli che, allungando il collo, e puntando le zampe, **venivano** avanti a fatica; e strascinato da quelli, un carro di morti, e dopo quello un altro, e poi un altro e un altro; e di qua e di là, monatti alle costole de' cavalli, spingendoli, a frustate, a punzoni, a bestemmie.<sup>12</sup>

E ancora, l'improvvisa variazione dei tempi verbali dal passato al presente è replicato nella descrizione del rientro a casa di Agnese, da un lato, e di don Abbondio e Perpetua, dall'altro, in seguito al saccheggio operato dai lanzichenecchi. In particolare, l'ingresso di questi ultimi nell'abitazione è caratterizzato dall'assommarsi di una serie di elementi che si rifanno alla percezione sensoriale, e nello specifico ai sensi dell'olfatto («un tanfo, un veleno, una peste», «con la mano al naso») e della vista («un'occhiata»):

Agnese **fece posare** i fagotti in un canto del cortiletto, ch'**era rimasto** il luogo più pulito della casa; **si mise** poi a spazzarla, a raccogliere e a rigovernare quella poca roba che le **avevan lasciata**; **fece venire** un legnaiolo e un fabbro, per riparare i guasti più grossi, e guardando poi, capo per capo, la biancheria regalata, e contando que' nuovi ruspi, **diceva** tra sé: – son caduta in piedi; sia ringraziato Iddio e la Madonna e quel buon signore: posso proprio dire d'esser caduta in piedi. –

Don Abbondio e Perpetua **entrano** in casa, senza aiuto di chiavi; ogni passo che **fanno** nell'andito, **sentono** crescere un tanfo, un veleno, una peste, che li **respinge** indietro; con la mano al naso, **vanno** all'uscio di cucina; **entrano** in punta di piedi, studiando dove metterli, per iscansar più che possono la porcheria che copre il pavimento; e **danno** un'occhiata in giro. Non c'**era** nulla d'intero; ma avanzi e frammenti di quel che c'**era stato**, li e altrove, se ne **vedeva** in ogni canto: piume e penne delle galline di Perpetua, pezzi di biancheria,

---

<sup>11</sup> MANZONI/POGGI SALANI 2013: 1040.

<sup>12</sup> Q XXIX 24-25.

fogli de' calendari di don Abbondio, cocci di pentole e di piatti; tutto insieme o sparpagliato.<sup>13</sup>

Per meglio chiarire il caso, si noti solo brevemente la differenza fra i tre esempi già proposti e il seguente:

Renzo intanto **camminava** a passi infuriati verso casa, **senza aver determinato quel che dovesse fare**, ma con una smania addosso di far qualcosa di strano e di terribile. I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, **fanno torto** altrui, **sono** rei, non solo del male che **commettono**, ma del pervertimento ancora a cui **portano** gli animi degli offesi. Renzo **era** un giovine pacifico e alieno dal sangue, un giovine schietto e nemico d'ogni insidia; ma, in que' momenti, il suo cuore non **batteva** che per l'omicidio, la sua mente non **era occupata** che a fantasticare un tradimento.<sup>14</sup>

Anche qui si osserva un doppio salto verbale passato-presente-passato; la situazione è tuttavia ben distinta dalle precedenti poiché il salto è motivato dall'alternanza, tipica del romanzo, fra i tempi della narrazione (al passato) e i tempi del commento narratorio (al presente)<sup>15</sup>; quest'ultimo si realizza, nell'ultimo brano presentato, mediante una sentenza gnomica infrapposta al narrato («I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi offesi»), volta a chiosare la situazione specifica di Renzo con il rimando a una verità generale.

In margine agli esempi finora esaminati, tutti caratterizzati da un balzo verbale che trasporta la scena dal passato al presente, si può – tramite deissi fantasmatica del primo tipo – rileggere anche un altro passaggio particolarmente significativo del romanzo: si tratta, nello specifico, dell'*Addio ai monti*. Il passaggio, com'è noto, rappresenta un *unicum* nei *Promessi Sposi*, costruito mediante la figura della prosopopea, una tecnica retorica che consiste nel vivificare un'entità astratta o inanimata. La critica si è da sempre<sup>16</sup> spesa nell'analisi del frangente lirico che, formalmente attribuito a Lucia, rispecchia in realtà un portato elegiaco piuttosto distante dai pensieri (e dalle parole) che una giovane pressoché priva d'istruzione sarebbe stata in grado di formulare; l'obiettivo

---

<sup>13</sup> Q XXX 42-44.

<sup>14</sup> Q II 47.

<sup>15</sup> La distinzione si rifà ancora a Benveniste; ma in proposito cfr. anche ROGGIA 2011 e FERRARI 2014: 264-265.

<sup>16</sup> Fra i primi a commentare la talora eccessiva poeticità del passo, si annovera, infatti, già Luigi Morandi (per cui cfr. MORANDI 1874: 70-71).

dell'*Addio*, tuttavia, non è tanto quello di replicare fedelmente la voce di lei o dei compagni fuggiaschi («Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini»<sup>17</sup>), ma, piuttosto, quello di trasmettere una nostalgia, originatasi dal distacco dai natii luoghi lecchesi, che è l'autore reale a provare, e che, in uno spazio mediato in terza persona, riserva per sé in qualità di narratore. Se ne riporta soltanto qualche stralcio selezionato:

**Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo;** cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla fantasia di quello stesso che se ne parte volontariamente, tratto dalla speranza di fare altrove fortuna, si disabbelliscono, in quel momento, i sogni della ricchezza; egli si maraviglia d'essersi potuto risolvere, e tornerebbe allora indietro, se non pensasse che, un giorno, tornerà dovizioso. [...] Ma chi non aveva mai spinto al di là di quelli neppure un desiderio fuggitivo, chi aveva composti in essi tutti i disegni dell'avvenire, e n'è sbalzato lontano, da una forza perversa! [...] **Addio, casa natia**, dove, sedendo, con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal rumore de' passi comuni il rumore d'un passo aspettato con un misterioso timore. **Addio, casa ancora straniera**, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. **Addio, chiesa**, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov'era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo; addio! Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande.<sup>18</sup>

Il ricorso, marcatamente poetizzante, alla prosopopea – che nel corso del brano investe i diversi elementi del paesaggio (i «monti sorgenti dall'acque», la «casa natia», la «casa ancora straniera», la «chiesa») – contribuisce a costruire uno spazio-tempo dialogico non reale, ma solo evocato, in cui l'*io* pensante, pur espresso in terza persona, si confronta direttamente con il *voi* delle figure personificate, assunte come momentanei interlocutori. In questo modo, la narrazione si distacca dalle consuete modalità enunciative del romanzo, creando un effetto di intensificazione visivo-emozionale: l'addio non viene

---

<sup>17</sup> Q VIII 99.

<sup>18</sup> Q VIII 93-98.

semplicemente raccontato, ma diventa un momento vissuto e attuale, come se accadesse proprio davanti agli occhi del lettore.

### 3.2.2 *Deissi fantasmatica del secondo tipo*

Tra i casi di deissi fantasmatica rintracciabili nei *Promessi Sposi*, tuttavia, quello forse più significativo si trova già all'avvio del romanzo, nel capitolo I<sup>19</sup>. Per la peculiarità delle modifiche intercorse, si prende avvio dalla sua prima formulazione nel *Fermo e Lucia*:

Di tempo in tempo invece di muri passano le anguste strade fra siepi nelle quali al pruno e al biancospino s'intreccia di tratto in tratto il melagrano, il gelsomino, il lilac e il filadelfo. Una di queste strade percorre tutta la riviera ora abbassandosi ora tirando | più verso il monte, ora in mezzo le vigne, ed ora sulla linea che divide i colti dalle selve. Questa strada è talvolta seppellita fra due muri che superano la testa del passeggero, dimodochè egli non vede altro che il cielo e le vette dei monti = ma spesso lascia un libero campo alla vista la quale quasi ad ogni passo scopre nuov<i> amp<i> e bellissimi | prospetti. Poichè **guardando verso settentrione tu** vedi il lago chiuso nei monti, che sporgono innanzi e rientrano, e formano ad ogni tratto seni, o ameni o tetri, finchè la vista si perde in uno sfondo azzurro di acque e di montagne; **verso mezzogiorno vedi l'Adda** che appena uscita dagli archi del ponte torna a pigliar figura di lago, e poi si restringe ancora e scorre come fiume dove il letto è occupato da banchi di sabbia portati da torrenti, che formano come tanti istmi = dimodochè l'acqua si vede prolungarsi fino all'orizzonte come una larga e lucida spira. **Sul capo hai | i massi nudi e giganteschi**, e le foreste, e **guardando sotto di te, e in faccia vedi il lungo pendio** distinto dalle varie colture che sembrano striscie di varj verdi, il ponte ed un breve tratto di fiume fra due larghi e limpidi <stagni,> e poscia **risalendo collo sguardo lo arresti sul Monte Barro che ti sorge in faccia**, e chiude il lago dall'altra parte. Ma non termina quel monte la vista da ogni parte, poichè di promontorio in promontorio declina fino ad una valle che lo separa dal monte vicino; e come in alcune | parti la stradetta si eleva al disopra del livello di questa valle, **da quei punti il tuo occhio segue fra i due monti che hai in prospetto un'apertura che dalla valle ti lascia travedere qualche parte dell'amenissimo piano** che è posto al mezzogiorno del Monte Barro.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Un breve accenno ai riferimenti fantasmatici del passo in questione è già in POLIMENI 2020: 78: «Fin dalla pagina di apertura del romanzo il paesaggio è descritto con una deissi a distanza, a tutti gli effetti “fantasmatica”. Se è vero che il richiamo non è “spaziale ma memoriale”, la deissi fa affiorare in filigrana una carta geografica in cui il ricordo personale [...] si intreccia con ciò che la carta ha cristallizzato in una percezione comune».

<sup>20</sup> *FL* I, I 12-16.

La descrizione del paesaggio lecchese offerta in apertura è già tutta al presente, favorendo di per sé l'immedesimazione. Dopo essere giunto nei pressi di Lecco, tuttavia, il narratore si sposta a descrivere le terre circostanti e, per farlo, segue il percorso di una stradina che si snoda lungo la costa del lago, attraversando vigneti, colline e scorci montani.

Come si può notare, egli adotta un'inquadratura mobile che guida lo sguardo del lettore lungo i rilievi e le aperture del paesaggio: un vero esercizio di visualizzazione narrativa, che mira a immergere chi legge nel contesto diegetico, coinvolgendolo sul piano percettivo. Tale coinvolgimento si configura come deissi fantasmatica del secondo tipo (in cui, come si diceva, è il soggetto a venire traslato): in particolare, tramite l'uso di un *tu* fantasmatico<sup>21</sup>, il testo presuppone un interlocutore esplicito a cui il narratore si rivolge direttamente, e che, in un gioco percettivo, viene proiettato nel cuore della descrizione. Espressioni come «verso settentrione», «verso mezzogiorno», «sotto di te», «ti sorge in faccia» assumono infatti come *origo* deittica – come sistema di ancoraggio, dunque – il punto di vista del lettore, il *tu* traslato sulla scena, in uno spazio non certo fantastico, ma che chiaramente risiede nei vividi ricordi di chi scrive<sup>22</sup>.

Nel passaggio dalla prima redazione del romanzo alla versione definitiva, la lunga descrizione del paesaggio lecchese subisce tuttavia numerose revisioni. La riscrittura, come sempre in Manzoni, non procede secondo una linea retta; e il trattamento della deissi riflette tale tendenza, conoscendo tre fasi distinte.

Poco oltre la fase già descritta, la prima revisione è la più radicale. Negli *Sposi promessi* Manzoni abbandona temporaneamente la strategia fantasmatica precedentemente attivata con il *tu*, eliminando dal brano il riferimento diretto all'interlocutore e inserendo nella descrizione una terza persona osservante (identificata, in ordine, come «passeggero», «viandante» o «riguardante»), che riduce notevolmente l'effetto di proiezione, nonostante l'impiego del presente verbale. Il lettore non è più coinvolto in seconda persona, e il paesaggio è offerto attraverso una visione più oggettivata, esterna, senza alcun richiamo deittico personale marcato; restano, invece, i riferimenti spazio-temporali, che assumono quale *origo* il viandante stesso (si vedano, ad esempio, i vari «quivi», «verso settentrione», «sotto di lui»). È un momento di distanziamento e di maggiore sorveglianza narrativa:

---

<sup>21</sup> Per il *tu* fantasmatico, cfr. CALARESU 2022: 125-129, che lo definisce come un «*tu* che sollecita il lettore al trasferimento a sé stesso di esperienze e sensazioni proprie dell'*io* autoriale»; esso «è interno al metadiscorso autoriale e interpella direttamente il lettore in quanto interlocutore» (ivi: 128-129).

<sup>22</sup> La copiosità dei dettagli ne è un palese indizio; si rimanda al già citato GENETTE 1972: 20-25.

Dall'una all'altra di quelle terre, dalle alture al lago, da una altura all'altra, giù per le piccole valli interposte, correvano e corrono tuttavia molte stradiciuole, ora erete, ora dolcemente inclinate, or piane, chiuse per lo più da muri composti di grossi ciottoli, e rivestiti qua e là di antiche edere, che dopo aver divorato colle barbe il cemento, ne fanno le veci, e tengono legato il muro che fanno verdeggiare. Per qualche tratto quelle stradiciuole sono affondate e come sepolte fra i muri, di modo che **il passeggiere**, levando il guardo, non vede altro che il cielo e qualche vetta di monte; | ad altri intervalli il muro che dalla parte più bassa sostiene la strada a guisa di bastione, non s'innalza sul suolo di quella più che un parapetto, e quivi la vista del **viandante** può spaziare per varii ed amenissimi prospetti. Verso settentrione domina l'azzurro piano del lago tagliato da istmi e da promontorii, e su le rive paesetti che l'onda riflette capovolti; a mezzogiorno l'Adda che appena uscita dagli archi del ponte si allarga di nuovo in picciolo lago, poi si restringe, e serpeggia, e si prolunga fino all'orizzonte in larga e lucida spira: sul capo del **riguardante** si mostrano i massi elevati, ineguali delle montagne, sotto di lui il pendio coltivato, i paesetti, il ponte, in faccia la riva opposta del lago, e risalendo per essa il monte che lo chiude.<sup>23</sup>

La terza, e ultima, fase di riscrittura si incontra già entro il testo della Ventisettesima, e nella Quarantana conosce soltanto un ulteriore perfezionamento<sup>24</sup>. Con il testo edito, infatti, Manzoni reintroduce la deissi fantasmatica diretta, ma in forma mutata; il *tu* singolare viene sostituito dalla seconda persona plurale (*voi*), che si riallaccia alle modalità tipiche delle allocuzioni dirette presenti, come si è visto, nel resto del romanzo. Si riporta di seguito la versione definitiva del passaggio in questione:

Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette, più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, donde, alzando lo sguardo, **non iscoprite** che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte; ogni tanto elevate su terrapieni aperti: e da qui la vista spazia per prospetti più o meno estesi, ma ricchi sempre e sempre qualcosa nuovi, secondo che i diversi punti piglian più o meno della vasta scena circostante, e secondo che questa o quella parte campeggia o si scorcia, spunta o sparisce a vicenda. Dove un pezzo, dove un altro, dove una lunga distesa di quel vasto e variato specchio dell'acqua; di qua lago, chiuso all'estremità o piuttosto smarrito in un gruppo, in un andirivieni di montagne, e di mano in mano più allargato tra altri monti che si spiegano, a uno a uno, allo sguardo, e che l'acqua riflette capovolti, co' paesetti posti sulle rive; di là braccio di fiume, poi lago, poi fiume

---

<sup>23</sup> *Sp* I I 5-7.

<sup>24</sup> Per le più minute differenze, si rimanda all'edizione sinottica di CARETTI 1971.

ancora, che va a perdersi in lucido serpeggiamento pur tra' monti che l'accompagnano, degradando via via, e perdendosi quasi anch'essi nell'orizzonte. **Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiate le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime** e le balze, distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e **contornandosi in gioghi ciò che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparando in vetta ciò che poco innanzi vi si rappresentava sulla costa:** e l'amenò, il domestico di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute.<sup>25</sup>

In questo modo, il coinvolgimento del lettore è recuperato, ma in una forma più mediata, e certamente anche più coerente con il resto dell'opera: si tratta ancora di un *tu* "fantasmatico", tuttavia collettivizzato e smorzato nei toni (e negli indicatori deittici<sup>26</sup>); una sorta, insomma, di *voi* fantasmatico. Il risultato è una deissi fantasmatica attenuata: la scena è ancora percettivamente costruita per un osservatore traslato, ma senza più l'effetto pienamente immersivo della prima versione. Con le parole di Teresa Poggi Salani, insomma, «il "voi" che resta poi per qualche rigo» rende di per sé «il presente davvero presente interrompendo la terza persona», ma rispetto al *tu* della prima redazione «il "voi" è in fondo un "tu" meno diretto, "*dilatato* oltre la persona in senso stretto, accresciuto e nello stesso tempo con contorni vaghi»<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Q I 5-7. Si veda in proposito anche il commento di Poggi Salani: «tra gli imperfetti che precedono e il proseguire della descrizione paesistica al presente, prolungando all'indietro e dando insieme sostegno vivente alle linee di un paesaggio in cui si situa la "storia" trasmessa. E infatti subito ci si rivolge ai lettori: "non iscoprite che un pezzo di cielo [ . . . ]"; e, poco oltre, il § 7 si incardina sul *voi*». (MANZONI/POGGI SALANI 2013: 23).

<sup>26</sup> Un'ulteriore conferma della direzione assunta dalla modifica verrebbe anche dall'analisi dei dimostrativi: laddove nel *Fermo* domina *questo* («queste strade», «Questa strada»), nei *Promessi Sposi* vi è invece una prevalenza di *quello* («quelle terre», «que' vari spettacoli»). Ma tale modifica prende avvio ben prima rispetto al passo citato in questa sede; per ulteriori osservazioni in proposito, cfr. POGGI SALANI 1987: 291-292. Sulle differenze fra gli esordi paesaggistici di *Fermo e Lucia* e *Promessi Sposi* (e sulla «topografia interpretata»), cfr. anche GÜNTERT 2015: 163-165.

<sup>27</sup> POGGI SALANI 1987: 293.

## **CAPITOLO IV.**

### **Prevenire obiezioni e domande del lettore**

#### 4.1 Precisazioni, fra teoria e romanzo

Il lettore modello dei *Promessi sposi* è sciente, curioso, attento, incline all'osservazione e alla domanda. Così, almeno, Manzoni se lo prefigura, cercando di colmare quella distanza fra il lettore "com'è" e il lettore "come deve essere" di cui si è già accennato; a lui vorrebbe affidare una decodifica consapevole del testo e da lui si aspetta una partecipazione vigile, intellettualmente coinvolta (nei limiti, naturalmente, delle possibilità di cui ciascun lettore reale dispone).

In virtù di tale immagine, per parte sua il romanziere si impegna – anche moralmente – a una composizione artistica «limpida e trasparente», che «preluda ogni tergiversazione, equivoco o mistificazione»<sup>1</sup>; il romanzo ne è il diretto riflesso. Esso, infatti, è innervato di interventi narrativi che anticipano obiezioni e curiosità, in una dinamica di domanda-risposta che affiora costantemente dalla superficie della narrazione. L'espedito non è solo retorico-linguistico, né mira soltanto a soddisfare reali o ipotetici dubbi dell'interlocutore: con la messa in scena di un complesso sistema di interrogazioni simulate, il narratore parrebbe suggerire anche un modello di lettura, ostentando un atteggiamento critico, interessato e riflessivo cui il lettore reale può ispirarsi.

L'attenzione alla voce dell'interlocutore, o meglio a una sua simulazione, si manifesta con strategie diverse: talvolta attraverso una formulazione esplicita dell'obiezione o della domanda del lettore, relativa al *modus operandi* dello scrittore oppure, più frequentemente, relativa alla trama; talaltra mediante un tono allusivo o ironico che lascia soltanto intuire le sue perplessità; o, ancora, tramite costruzioni sintattiche pienamente integrate nel dettato narrativo. Il presente capitolo si propone di passare in rassegna alcune delle forme che questa dinamica assume nel testo manzoniano, a partire da un'osservazione ravvicinata del luogo in cui esse si manifestano preliminarmente e inevitabilmente, vale a dire le *Introduzioni*. Poiché esse variano sensibilmente nella riscrittura, si prende inoltre in considerazione anche il *Fermo e Lucia*, che offre ancora una volta un terreno di confronto piuttosto interessante.

Prima di procedere, tuttavia, è opportuno chiarire il quadro teorico nel quale tali fenomeni si collocano, e fornire delle precisazioni operative. Anzitutto, come suggerito da Calaresu, gli interventi con cui l'autore controargomenta a distanza con il proprio interlocutore, simulando in vario modo la sua voce, possono essere letti come l'esito di un contatto tra dialogicità primaria e secondaria, poiché introducono un punto di vista

---

<sup>1</sup> ILLIANO 1992: 46.

esterno, anche se normalmente soltanto supposto, a cui chi scrive risponde, tuttavia restando entro i confini della propria enunciazione:

Uno dei contesti scritti più interessanti in cui è possibile vedere l'azione congiunta dei due tipi di dialogicità è rappresentato dai passaggi in cui un autore controargomenta, ovviamente a distanza, mettendo la 'voce', vera o presunta, di uno o più lettori (facendovi riferimento in modo generico oppure specifico), a cui fa poi seguire la propria replica.<sup>2</sup>

Questa controargomentazione "a distanza" rappresenta una forma di drammatizzazione del discorso monologico: la tradizione retorica la identifica in genere come *percontatio* (vale a dire la figura che inscena un'obiezione al solo scopo di superarla subito dopo con una replica più solida), ma essa può realizzarsi attraverso espedienti molto diversi fra loro.

Appena al di là delle esposizioni lineari di tipo simil-narrativo, basate sui turni di parola esplicitamente riportati (ad esempio, *tu dirai... ma io ti rispondo...*), rientrano a pieno titolo in questo orizzonte anche alcune costruzioni concessive e preconcessive. Con il termine *concessiva* si intende, in senso lato, una struttura che accoglie provvisoriamente un argomento opponendovi una conclusione contraria, secondo un movimento dialettico (come, ad esempio, *benché X, Y*)<sup>3</sup>; con il termine *preconcessiva*, invece, si indica una costruzione in cui un contenuto, apparentemente ammesso o anticipato nella prima parte dell'enunciato, viene contrastato o ridimensionato nella seconda, secondo una dinamica semantica di tipo concessivo. Si tratta di strutture solitamente paratattiche, introdotte da segnali discorsivi come *sì, vero, certo*, che preannunciano un contrasto, seguito da connettivi avversativi come *ma, però, tuttavia*; a differenza delle concessive canoniche (ipocorrelate o coordinate), le preconcessive si collocano tipicamente sul confine tra frase e testo<sup>4</sup>, dando forma a una concessione implicita, spesso marcata pragmaticamente, appunto, come risposta a un'obiezione presupposta o simulata<sup>5</sup>.

Accanto a queste, si possono riconoscere almeno altre due modalità ricorrenti di controargomentazione. La prima è quella contrastiva, basata su una negazione seguita da riformulazione (del tipo *non X, ma Y*), che evoca un punto di vista alternativo solo per

---

<sup>2</sup> CALARESU 2022: 87.

<sup>3</sup> Sulle concessive in italiano, cfr. CONSALES 2005, che ne individua 13 distinte tipologie; per una sintesi, cfr. anche BIANCO 2010. Sulla dinamica delle concessive sul piano dell'enunciazione, cfr. CALARESU 2022: 85-90.

<sup>4</sup> Cfr. MAZZOLENI 2022: 208, a sua volta da PRANDI 2006: 209-270.

<sup>5</sup> Sui costrutti preconcessivi, cfr. almeno BERRETTA 1988 e MAZZOLENI 2022; per una panoramica storica della preconcessività in italiano, dalle origini alla contemporaneità, cfr. anche BARBERA-MARELLO-MAZZOLENI 2022.

respingerlo e sostituirlo con una nuova affermazione. La seconda è quella cumulativa di rinforzo, in cui la replica dell'autore si articola mediante connettivi come *peraltro* o *d'altronde*, che possono introdurre un argomento aggiuntivo, orientato nella stessa direzione del precedente ma con peso inferiore o funzione esplicativa. Entrambe le strutture condividono con la concessiva e la preconcussiva una marcata vocazione polifonica: mettono in scena due (o più) punti di vista distinti e li gerarchizzano, rendendo evidente la posizione assunta dal locutore<sup>6</sup>.

Ancora, è possibile adottare un linguaggio più implicito, o strategie ibride fra quelle qui solo schematicamente elencate, in cui alla voce simulata del lettore si sovrappone quella narrante-autoriale, dando vita a una vera scena di dialogo nella scrittura.

A fronte di questa complessità, non è ovviamente possibile dar conto di tutte le varianti e articolazioni che le strategie di controargomentazione possono assumere nel testo manzoniano. Le distinzioni fin qui richiamate forniscono piuttosto un quadro teorico di riferimento utile per orientare l'osservazione dei fenomeni, ma non esauriscono la varietà delle soluzioni adottate da Manzoni. Le pagine che seguono propongono, perciò, una selezione ragionata di occorrenze significative, esemplari per frequenza o valore strutturale, all'interno dell'architettura dei *Promessi Sposi*. In esse il narratore, pur mantenendo un saldo controllo sulla direzione del racconto, lascia emergere in forma più o meno marcata la voce di un lettore interpellato, contraddetto, compreso, ma generalmente già prefigurato e integrato nella costruzione del testo stesso.

---

<sup>6</sup> Le tre modalità qui descritte – concessiva, contrastiva e cumulativa – corrispondono alla classificazione proposta dal Modello Basilese, che, sulla scorta della teoria polifonica di Ducrot e in rapporto alla sistemazione teorica proposta da Calaresu, analizza tali fenomeni come strutture testuali di controargomentazione, distribuite su un *continuum* tra il livello sintattico e il livello discorsivo; per ulteriori approfondimenti, cfr. almeno FERRARI-LALA-PECORARI 2024.

## 4.2 Il caso prototipico delle *Introduzioni*

Le pagine di apertura del romanzo costituiscono uno dei luoghi testuali più significativi per la voce narrante, che qui si impone in modo riflessivo e dichiarativo, appena alla soglia d'ingresso del racconto vero e proprio: le due *Introduzioni* al *Fermo e Lucia*, la riscrittura operata durante la Seconda minuta, e l'*Introduzione* definitiva (che conosce solo poche modifiche fra Ventisettana e Quarantana<sup>7</sup>) costituiscono, dunque, uno spazio privilegiato per siglare il patto comunicativo fra chi scrive e chi legge. In esso Manzoni esplicita, prima che altrove, la propria posizione in rapporto al manoscritto anonimo e alla storia in generale; problematizza il proprio ruolo; giustifica il proprio pensiero linguistico; e infine approda, nella progressione delle revisioni, «a un modo nuovo di comunicarlo al lettore»<sup>8</sup>. Simula dunque, fin da subito, un'interlocuzione con chi legge, anticipandone reazioni, perplessità e possibili resistenze.

In questo paragrafo si ripercorrono la prima e l'ultima delle *Introduzioni*, in parte già presentate in relazione ai contenuti nella sezione introduttiva del lavoro, per osservare da vicino la variazione di strategie utilizzate da Manzoni per replicare alle ipotetiche obiezioni dei propri lettori.

### 4.2.1 La Prima Introduzione al *Fermo e Lucia*

Già nella *Prima Introduzione* al romanzo, l'autore stesso asserisce, senza oscurità, di voler utilizzare lo spazio prefatorio a scopo eminentemente (contro)argomentativo; unicamente qui, anzi, poiché essa è, fra le *Introduzioni*, quella maggiormente esplicativa, densa, articolata e varia. Riflette, infatti, una duplice tendenza generale attribuibile al primo romanzo: da un lato, la naturale propensione a ragionare sul processo di scrittura nel momento stesso in cui tale processo si realizza; dall'altro, la sentita necessità di dibattere continuamente e difendere le scelte operate non solo sul piano narrativo, bensì anche su quello poetico e ideologico.

L'avvio è sempre costituito dalle citazione del manoscritto ritrovato (una costante di tutte le *Introduzioni*), inevitabilmente interrotto dalla possibilità di un intervento editoriale; il narratore della prima redazione motiva la scelta adducendo due ragioni fondamentali: da un lato, l'intenzione di sostituire le riflessioni dell'anonimo autore con le proprie; dall'altro, la necessità di colmare le frequenti omissioni del testo originale. In questo punto si innesta un confronto – fittizio ma efficace, anche per giustificare le

---

<sup>7</sup> Per le quali fornisce un celere riscontro l'edizione sinottica di CARETTI 1971.

<sup>8</sup> BRICCHI 2021: 85; ma cfr. l'intero capitolo, per cui ivi: 65-87.

logiche entro cui si muove il lavoro autoriale – con un lettore potenzialmente scettico. L'obiezione principale viene subito evocata e formulata in modo dichiarativo:

**È qui il luogo d'antivenire un'accusa la quale** per grave e pericolosa ch'ella sia, **potrà leggermente esser data a questo scritto: cioè che non sia altrimenti fondato sopra una storia vera di quel tempo, ma una pura invenzione moderna. Prego coloro i quali fossero disposti ad ammettere questo sospetto, a riflettere** che essi verrebbero ad accusare l'editore niente meno che di aver fatto un romanzo genere proscritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi. **E benchè questa non sia la sola gloria negativa di questa nostra letteratura, pure bisogna conservarla gelosamente intatta**, al che ben provvedono quelle migliaja di lettori e di non lettori i quali per opporsi | <a> ogni sorta d'invasioni letterarie si occupano a dar se non altro molti disgusti a coloro che tentano d'introdurre qualche novità.<sup>9</sup>

L'obiezione, che è «qui il luogo d'antivenire» (cioè di anticipare), riguarda l'infamante accusa d'invenzione, presentata in una forma dichiarativa che rispecchia il bisogno autoriale di disinnescarla subito, e apertamente. Alla formulazione dell'accusa fa seguito una replica in forma di preghiera («Prego»), rivolta a «coloro i quali fossero disposti ad ammettere questo sospetto» (dunque una compagine selezionata di lettori), che invita a riflettere sulle conseguenze di un simile giudizio: verrebbero infatti ad accusare l'editore di aver prodotto un romanzo, vale a dire quel genere proscritto nella tradizione letteraria italiana moderna, la quale «ha la gloria di non averne o pochissimi».

A questa prima replica segue immediatamente un'ulteriore articolazione logico-argomentativa, fondata su una struttura pienamente concessiva («E benché questa non sia la sola gloria negativa di questa nostra letteratura, pure bisogna conservarla gelosamente intatta»), che risponde ancora all'obiezione iniziale, ma agisce su un piano più sfumato e ironico. L'autore finge infatti di ammettere che l'assenza di romanzi non sia l'unica gloria della letteratura italiana (e, implicitamente, che non sia neppure la più importante), ma sfrutta tale ammissione solo per ribadire – con tono volutamente paradossale – che tale gloria vada difesa a ogni costo. La funzione della concessiva è quindi duplice: da un lato, rafforza la difesa del testo contro l'accusa di invenzione, inserendosi nella stessa linea argomentativa della dichiarazione iniziale, basata sui turni di parola; dall'altro, introduce un secondo grado di controargomentazione, rispondendo preventivamente a una possibile obiezione alla replica stessa.

---

<sup>9</sup> *FL Prima Introduzione* 13-14.

Poco dopo, l'argomentazione prosegue su un tono solo in apparenza più serio: l'autore riconosce quanto sia importante, per l'editore, allontanare il sospetto di invenzione, e riconosce, mediante un nuovo costrutto – questa volta preconcettivo, introdotto da «Certo» – che il modo migliore per evitare l'accusa sia quello di «mostrare il manoscritto:

Per queste ragioni ognuno vede quanto debba importare all'editore di allontanare da se questo sospetto. **Certo, il migliore espediente sarebbe di mostrare il manoscritto, ma a questo egli non può indursi per altri e pur degni rispetti.** Il più degno dei quali si è, che se il manoscritto fosse mostrato a pochissimi ed amici, l'incredulità durerebbe, e **se a molti si diffonderebbe | l'opinione che la vecchia e originale storia è molto meglio scritta che la nuova e rifatta,** che v'era in quella un certo garbo, una certa naturalezza, un sapore di verità, un'aria di contemporaneità che è svanita affatto nella copia. **Si direbbe che veramente il reo gusto del secolo si fa sentire nello stile del vecchio scrittore, ma che però vi è una certa fragranza (dico bene?) di lingua che ben fa vedere che di poco era spirato quell'aureo cinquecento,** quel secolo nel quale tutto era puro, classico lindo, semplice, nel quale la buona lingua si respirava per così dire coll'aria, si attaccava da se agli scritti, dimodochè, cosa incredibile e vera! fino i conti delle cucine e gli editti pubblici erano dettati in buono stile.<sup>10</sup>

A dispetto dell'ennesima ammissione, tuttavia, egli «non può indursi» a mostrarlo, per «altri e pur degni rispetti»; il «più degno dei quali» si rivela essere una ragione paradossale e polemica: se il manoscritto venisse mostrato, si diffonderebbe l'opinione che esso è scritto in una forma decisamente migliore rispetto alla nuova versione.

La voce dell'autore, a questo punto, lascia spazio alla simulazione grottesca di una voce altra che, pur formulata in modo impersonale («Si direbbe che»), lascia chiaramente intendere il tipo di lettore dal quale essa proviene: si tratta infatti del lettore purista, convinto che lo stile del manoscritto sia più naturale, più autentico, più vicino alla «fragranza» cinquecentesca<sup>11</sup>. L'effetto è quello di una messa in scena caricaturale, sorretta da un tono volutamente esagerato e da un lessico enfatico e antiquato («quel secolo nel quale tutto era puro, classico, lindo, semplice»), di cui l'autore cerca ulteriore conferma nell'interlocutore contrastante (il cenno d'intesa è nella parentetica: «dico bene?»). La seconda obiezione, più surrettizia della prima, è dunque quella di aver peggiorato ciò che era originariamente migliore. La risposta non avviene più tramite una

---

<sup>10</sup> *FL Prima Introduzione* 16-18.

<sup>11</sup> «Manzoni fa il verso al purista Antonio Cesari: “Tutti in quel benedetto tempo del 1300 parlavano e scrivevano bene [...]”» (MANZONI/NIGRO 2002: 903).

replica diretta, ma attraverso una movenza parodica: il punto di vista del lettore nostalgico – dei tempi e della lingua che furono – è ridicolizzato attraverso l'iperbole, fino a smascherarne l'infondatezza. Il lettore reale è così chiamato a riconoscere l'assurdità dell'obiezione e a solidarizzare con la voce narrante, che si finge imparziale ma costruisce con cura una gerarchia tra le opinioni evocate.

La controargomentazione si arricchisce ulteriormente nella sezione che segue. Dopo aver escluso la possibilità di mostrare il manoscritto, l'autore introduce un nuovo espediente retorico per difendere la veridicità della storia: proporre al lettore un percorso di verifica basato su fonti storiche. È un passaggio di apparente apertura metodologica, che però cela una raffinata costruzione argomentativa:

**Non volendo adunque mostrare il manoscritto originale ha l'editore pensato un altro mezzo per convincere i lettori della realtà di questa storia. I dubbj su di essa non possono nascere da altro che dal non trovare verità nel costume, e nei caratteri del tempo rappresentato = poichè se si venisse a concedere che questa verità si trova, allora il dire che la storia è inventata potrebbe quasi quasi parere più che un biasimo una lode, dal che bisogna guardarsi ben bene. Ora per certificare i più increduli che i costumi sono veramente quelli del tempo, l'editore propone loro di fare ciò ch'egli stesso ha fatto per giungere a questo convincimento.** A dir vero molte cose gli parevano tanto strane, ch'egli non sapeva risolversi a crederle realmente avvenute, perlochè si pose a frugare molto nei libri e nelle memorie d'ogni genere che possono dare una idea del costume e della storia pubblica e privata del Milanese nella prima metà del secolo decimosettimo. Tutte le sue ricerche lo condussero a risultati talmente somiglianti a ciò che egli aveva veduto nel manoscritto che non gli rimase più dubbio della veracità della storia che vi si contiene. Per comodo <di chi> volesse rifare queste ricerche egli pone qui una scelta delle letture opportune a mettere chicchessia in caso di giudicare da se questo fatto.<sup>12</sup>

L'incipit del nuovo capoverso riprende l'obiezione precedente con un tenue innesto di motivazione, da cui l'argomento è pronto a evolvere logicamente: normalizzata la rinuncia a esibire la fonte primaria, si introduce l'ipotesi di sostituirla con una prova indiretta. Il segmento contiene una delle formulazioni più interessanti della sezione: la concessione ipotetica («se si venisse a concedere che questa verità si trova») non sarebbe infatti, a rigore, attribuibile alla voce narrante, bensì al lettore, nuovamente simulato in forma impersonale. Tale concessione, pur apparendo ragionevole, viene subito portata alle sue conseguenze paradossali: se l'invenzione fosse così verosimile da sembrare vera,

---

<sup>12</sup> *FL Introduzione* 19- 21.

allora l'accusa di romanzo diverrebbe un complimento – un corto circuito da cui, afferma ironicamente il narratore, bisogna «guardarsi ben bene». Ponendosi infine sul medesimo piano del lettore, l'editore propone un percorso comune, introducendo una forma di argomentazione “per esperienza”, accompagnata da marcatori linguistici di soggettività e incertezza («gli parevano tanto strane», «non sapeva risolversi a crederle»): il narratore finge di condividere i dubbi di chi legge, solo per poi mostrare che un'indagine accurata conduce entrambi alla stessa conclusione; per i più incerti, propone infine una bibliografia essenziale (che tuttavia, come sottolineato in precedenza, non verrà mai fornita).

Con una nuova costruzione simil-narrativa («dirà qualcuno») – nella quale trovano posto pure due interrogative in forma di discorso indiretto libero che danno voce viva alle perplessità del lettore sul reperimento e sulla fruibilità delle fonti («Alcuni poi...?», «Chi non sa...?») – l'autore-editore si avvia infine alla conclusione, mostrando l'intenzione di troncare in tempi relativamente brevi l'interlocuzione argomentativa:

**Ma di questi libri, dirà taluno, alcuni sono difficili a ritrovarsi, e la più parte noiosi a leggersi, e scritti in uno stile tra il goffo e il lezioso, tra il barbaro e il pedantesco. Alcuni poi sono in latino e come pretendere che si leggano libri latini per convincersi se una storia è vera o supposta? Chi non sa che le signore non imparano pur troppo il latino, e che le signore appunto sono quelle che più si dilettono di leggere storie private? dimodochè i mezzi di fare questa verifica sarebbero appunto interdetti a chi più probabilmente avrà letta la storia? Rispondo | anche a questa obiezione, pregando il lettore a non farmene più altre per non farmi perdere il tempo in ciarle, e ritardare così quello che importa cioè il racconto.<sup>13</sup>**

Il terreno dell'obiezione si allarga ai mezzi di verifica proposti, articolandosi in un discorso che si estende per alcune righe e include argomentazioni empiriche e antropologico-sociali, con un crescendo parodico che ne accentua la caricatura e il tono polemico. Il lettore evocato appare come una figura iper-realistica, capace di ragionamenti concreti, ma conformisti. Colpisce pure la chiusa («pregando il lettore a non farmene più altre per non farmi perdere il tempo in ciarle»), indice di una simulazione dialogica che si spinge fino al punto paradossale in cui l'autore, pur pienamente consapevole della finzione che egli stesso ha costruito, si rivolge al lettore come se davvero fosse intervenuto con una serie di obiezioni “dal vivo”, tanto da doverlo pregare di non sollevarne altre. In altre parole, Manzoni gioca con la propria voce e con quella

---

<sup>13</sup> *FL Introduzione 22-23.*

del lettore, le sovrappone, le finge divergenti, e infine si immagina infastidito da un'interlocuzione che ha lui stesso inventato.

La *Prima Introduzione* si chiude con l'ormai nota obiezione sull'utilità della storia, che assume la forma di un'argomentazione ipotetica per paradosso, in cui si simula una possibilità estrema – l'inutilità del libro – solo per svuotarla di forza e ribadire, per contrasto, la funzione morale e conoscitiva della narrazione:

**V'è poi un'altra obiezione che non si può lasciare senza risposta, una obiezione che l'editore farebbe a se stesso quando fosse certo che non verrà in capo a nessuno. La pubblicazione di questa storia non è cosa affatto inutile, non è una occasione di far perdere qualche ora a pochi lettori? 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 ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in se 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, e l'editore avrà un dispiacere reale del tempo che ha fatto gittare agli altri, e del molto più che egli stesso vi ha speso.<sup>14</sup>**

L'effetto è tutto retorico: nel momento stesso in cui si concede che l'opera potrebbe risultare inutile, si afferma esattamente il contrario: la forza del paradosso risiede proprio in questo, cioè in una strategia in base alla quale l'autore mette in scena un eventuale fallimento solo per escluderlo in anticipo, sovrapponendo persino alla voce perplessa e dubitante del lettore («V'è poi un'altra obiezione che non si può lasciare senza risposta») la propria («una obiezione che l'editore farebbe a se stesso»). Il passaggio culmina in un vocativo e una serie di allocuzioni dirette al lettore («Lettori miei», «voi non trovate», «voi non avete in molte occasioni provato»), che spostano la simulazione dialogica, sino a quel momento condotta in terza persona o in forma impersonale, sul piano dell'interpellazione esplicita.

#### 4.2.2 L'Introduzione definitiva

Se nella *Prima Introduzione* la voce del narratore si costruisce, sin da principio, in funzione espressamente polemica, per anticipare, formulare e disinnescare obiezioni attribuite al lettore (spesso simulato in forma impersonale, sulla base di turni di parola),

---

<sup>14</sup> *FL Introduzione* 27-28.

l'*Introduzione* dell'edizione definitiva del romanzo mostra invece un assetto profondamente diverso.

Qui, dopo la citazione dell'Anonimo, la voce autoriale non finge più di controargomentare con un interlocutore fittizio, ma si sdoppia, rivolgendosi a sé stessa in una forma di «riflessione dubitativa» (come la definisce lo stesso Manzoni), costruita in maniera apertamente teatrale:

– **Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia** da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, **si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?** –<sup>15</sup>

L'intervento, incorniciato dalle lineette tipiche, nel romanzo, del discorso pensato<sup>16</sup>, è un espediente del narratore per inscenare un dubbio personale – la possibilità che il libro non venga letto da nessuno – rivolto formalmente a sé stesso (locutore e interlocutore infatti coincidono) ma non destinato a lui. Il destinatario qui già compare, davanti all'autore incerto sul da farsi, quale parte fondamentale dell'inevitabile relazione di scambio fra attività di scrittura (e riscrittura) e impegno di lettura<sup>17</sup>: il punto di vista enunciativo rimane autoriale, anche se la sua funzione comunicativa si apre verso l'esterno, chiamando in causa chi legge, non più quale avversario retorico, bensì quale agente partecipe dell'atto di trasposizione. Quanto c'è da confutare si sostanzia in un'incertezza performativa da condividere, che apre il patto di lettura in una forma più sottile, meno polemica e più responsabilizzante<sup>18</sup>.

Lo scarto è significativo. Laddove nella *Prima Introduzione* del *Fermo* Manzoni si muove subito in uno spazio narrativo attraversato da voci multiple – costruite per essere negate, respinte, ironizzate – nella *Quarantana* il lettore non è più un interlocutore da

---

<sup>15</sup> Q *Introduzione* 8.

<sup>16</sup> Cfr. anche CASTELLANA 2021: 150.

<sup>17</sup> Sul passaggio, cfr. anche ROSA 2004: 83.

<sup>18</sup> Per completare il quadro, va precisato che a tale impostazione l'autore si avvicina già con la *Seconda Introduzione*, che pur non presenta lo sdoppiamento fittizio che si osserva a partire dagli *Sposi promessi* (*Sp Introduzione* 8), e più precisamente, con l'inserzione delle lineette, nella *Ventisettana*, ma si snoda in forma decisamente più lineare e discorsiva: «Tale è il proemio d'una curiosa storia, che avevamo animosamente impresa a trascrivere da un dilavato autografo del secolo decimo settimo, ad intento di pubblicarla. Ma copiate le poche righe che abbiam 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, come il lettore ha potuto accorgersene, ha l'arte di riunire queste qualità 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» (*FL Seconda Introduzione* 9-11).

contraddire, ma una presenza da chiamare in causa indirettamente, come destinatario (più che come interlocutore) di un processo autoriale denso di continui (auto)convincimenti e dissuasioni.

La riflessione prosegue, in effetti, con un ulteriore sdoppiamento, ancora una volta segnalato graficamente dalle lineette, della voce autoriale:

– **Ben è vero, dicevo tra me**, scartabellando il manoscritto, **ben è vero che** quella grandine di concettini e di figure non continua così alla distesa per tutta l'opera. Il buon secentista ha voluto sul principio mettere in mostra la sua virtù; ma poi, nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale e più piano. **Si; ma com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto!** Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati. E poi, qualche eleganza spagnola seminata qua e là; e poi, ch'è peggio, ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a ogni occasione d'eccitar meraviglia, o di far pensare, a tutti que' passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma rettorica discreta, fine, di buon gusto, costui non manca mai di metterci di quella sua così fatta del proemio. E allora, accozzando, con un'abilità mirabile, le qualità più opposte, trova la maniera di riuscir 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, ch'è il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese. In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggi: son troppo ammaliziati, troppo disgustati di questo genere di stravaganze. **Meno male, che il buon pensiero m'è venuto sul principio di questo sciagurato lavoro: e me ne lavo le mani.** –<sup>19</sup>

Gli innesti preconcessivi («Ben è vero», «Si; ma») rimangono, ma sono al servizio di una scena intra-dialettica, che ulteriormente complica lo sdoppiamento autoriale: in questa riflessione, infatti, si intravede una voce che, con tono conciliante, ammette come nel corso dell'opera lo stile dell'Anonimo si faccia più naturale e piano; ma subito la voce principale, più aspra e tagliente, smentisce, corregge, ridicolizza. La strategia argomentativa è la medesima che, nella *Prima Introduzione*, viene applicata al lettore simulato: anticipare un'obiezione, accoglierla in parte, poi confutarla con forza crescente; solo che ora l'interlocutore è interno tanto quanto il locutore, indaffarato nel mostrare il travaglio critico delle proprie decisioni. La conclusione di questo primo scambio è, in definitiva, sfavorevole; e infatti culmina nella decisione, da parte dell'autore, di sospendere il lavoro.

---

<sup>19</sup> Q *Introduzione* 8-10.

Dopo la lunga sequenza di auto-controargomentazione, infatti, la voce narrante torna al piano enunciativo principale, recuperando il tono diretto e dichiarativo dell'autore. La funzione interlocutoria, tuttavia, non viene abbandonata; è il lettore, qui (e per la prima volta in questa *Introduzione*) a essere convocato in terzo come voce potenzialmente dissenziente:

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, **in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella.**<sup>20</sup>

Nonostante i problemi legati alla "dicitura", l'autore manifesta la propria riluttanza ad abbandonare una «storia così bella»; riconosce tuttavia che potrebbe esserci una divergenza di giudizio fra sé e il lettore, come suggerisce la cauta allocuzione indiretta («può essere che al lettore ne paia altrimenti»). Ma l'obiezione, in questo caso, è evocata in modo ipotetico e distanziato, senza alcuna traccia di polemica o confronto diretto, dimostrandosi persino rispettosa della libertà interpretativa del lettore, che può dissentire senza essere esplicitamente contraddetto. Diversamente da quanto accadeva nella *Prima Introduzione*, il narratore non replica, non confuta, non corregge: la sua valutazione soggettiva basta a legittimare la decisione di proseguire.

La strategia si completa con un ultimo sdoppiamento fra lineette, che rende evidente, a posteriori, la dinamica dialogica e controargomentativa sottesa all'intera sequenza introduttiva. L'autore, infatti, attiva una nuova interrogazione monologica:

– **Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura?** –<sup>21</sup>

Anche qui la domanda è rivolta dall'autore a sé stesso, ma funziona come innesco deliberativo: viene formulata per legittimare un'azione – la riscrittura – che segna l'avvio del romanzo vero e proprio. La messa in scena di un possibile dissenso è ancora una volta centrale, anche se, in quest'ultimo caso, si esaurisce in modo sbrigativo e ironico:

---

<sup>20</sup> Q *Introduzione* 11.

<sup>21</sup> Q *Introduzione* 11.

**Non essendosi presentato alcuna obiezion ragionevole, il partito fu subito abbracciato.**

Ed ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo.<sup>22</sup>

L'assenza di obiezioni (reali o simulate) consente dunque all'autore di agire. L'ironia dell'ultima frase («esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo») ribadisce infine il gioco: la voce narrante finge ingenuità mentre sdrammatizza sulla costruzione stessa del testo, chiamando il lettore a riconoscere, entro il tono scherzoso, la serietà dell'operazione.

Nell'immediato seguito, la modalità adottata è apparentemente espositiva: il narratore presenta la verifica dell'attendibilità storica come il risultato di un'indagine condotta in prima persona plurale («ci siam messi a frugar»). La sequenza si struttura, cioè, come un resoconto oggettivo di quanto già compiuto, ma conserva una chiara intenzione controargomentativa. L'indagine, così come la citazione delle testimonianze reperite, sono infatti motivate dallo scetticismo verso la novità di alcuni fatti e costumi presenti nel manoscritto ma distanti dall'orizzonte conoscitivo narratorio, e anche da quello del destinatario; la loro funzione, infatti, è quella di anticipare l'obiezione di un lettore che potrebbe negare la propria «fede alle cose [...] per la loro stranezza»:

Taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiam voluto interrogare altri testimoni; e **ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi**: a ogni passo ci abbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiam perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti. E, **all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla.**<sup>23</sup>

A chiusura della sequenza introduttiva, il narratore inscena infine una domanda che, questa volta, parrebbe simulare davvero una voce altra, vale a dire quella del lettore:

**Ma, rifiutando come intollerabile la dicitura del nostro autore, che dicitura vi abbiam noi sostituita?** Qui sta il punto.

---

<sup>22</sup> Q *Introduzione* 11.

<sup>23</sup> Q *Introduzione* 12.

Chiunque, senza esser pregato, s'intromette a rifar l'opera altrui, s'espone a rendere uno stretto conto della sua, e ne contrae in certo modo l'obbligazione: è questa una regola di fatto e di diritto, alla quale non pretendiam punto di sottrarci. Anzi, per conformarci ad essa di buon grado, avevam proposto di dar qui minutamente ragione del modo di scrivere da noi tenuto; e, **a questo fine, siamo andati, per tutto il tempo del lavoro, cercando d'indovinare le critiche possibili e contingenti con intenzione di ribatterle tutte anticipatamente.** Né in questo sarebbe stata la difficoltà; giacché (dobbiam dirlo a onor del vero) **non ci si presentò alla mente una critica, che non le venisse insieme una risposta trionfante,** di quelle risposte che, non dico risolvon le questioni, ma le mutano. Spesso anche, mettendo due critiche alle mani tra loro, le facevam battere l'una dall'altra; o, esaminandole ben a fondo, riscontrandole attentamente, riuscivamo a scoprire e a mostrare che, così opposte in apparenza, eran però d'uno stesso genere, nascevan tutt'e due dal non badare ai fatti e ai principi su cui il giudizio doveva esser fondato; e, messele, con loro gran sorpresa, insieme, le mandavamo insieme a spasso. **Non ci sarebbe mai stato autore che provasse così ad evidenza d'aver fatto bene.** Ma che? **quando siamo stati al punto di raccapezzar tutte le dette obiezioni e risposte, per disporle con qualche ordine, misericordia! venivano a fare un libro.** Veduta la qual cosa, **abbiam messo da parte il pensiero, per due ragioni che il lettore troverà certamente buone: la prima, che un libro impiegato a giustificarne un altro, anzi lo stile d'un altro, potrebbe parer cosa ridicola: la seconda, che di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo.**<sup>24</sup>

L'interrogativo, non segnato graficamente dalle lineette né introdotto da alcuna cornice verbale, torna al nodo focale della "dicitura": il narratore risponde con prontezza («Qui sta il punto»), a sottolineare che la domanda – potenzialmente rivoltagli da un ipotetico e attento lettore – sia davvero cruciale. La replica prende però una piega inattesa: l'autore, disvelando di nuovo apertamente la propria logica di risposta alle obiezioni, racconta di aver passato in rassegna tutte quelle possibili, prevedendone le confutazioni, spesso persino facendo collidere fra loro le critiche affinché si annullassero a vicenda, in una sorta di giostra argomentativa che, da ipotetica, diventa volutamente stravagante. Il crescendo culmina nella rinuncia plateale a ogni difesa. Il passo finale segna dunque il punto più sofisticato della finzione argomentativa: la controargomentazione viene esibita, amplificata, disinnescata e infine dismessa, in un gesto che chiude con leggerezza e autoironia il dispositivo dialogico costruito fin qui. Il lettore, interpellato e riconosciuto come interlocutore critico, viene infine congedato con garbata eleganza, in una sorta di

---

<sup>24</sup> Q *Introduzione* 13-15.

*captatio benevolentiae* non esibita: evitando ogni ostentazione argomentativa, l'autore affida alla misura e alla consapevolezza di sé il compito di conquistare la sua fiducia.

Nell'analisi puntuale della logica controargomentativa della prima e dell'ultima delle *Introduzioni* al romanzo, si conferma così l'ipotesi già precedentemente avanzata: il rapporto con il lettore, pur restando dialogico, cambia profondamente con la riscrittura. Se nella prima redazione il confronto è serrato, spesso polemico, e l'autore si mostra tutto intento ad anticipare e neutralizzare ogni possibile obiezione del suo interlocutore, nella Quarantana il tono e le strategie si fanno più distesi; frutto, verosimilmente, di una sicurezza espressiva – linguistica e contenutistica – non più assillata dalla continua necessità di difendersi.

### 4.3 La voce del lettore

Come si è già osservato nell'analisi delle *Introduzioni*, la voce – pur fittizia – del lettore che avanza domande oppure obiezioni può essere inscenata dal narratore in modo più o meno esplicito. Se è vero che tale dinamica trova nelle soglie paratestuali un terreno privilegiato in virtù della loro funzione dichiarativo-giustificativa, non si esaurisce però nello spazio prefatorio, proiettandosi anche nel corpo del romanzo.

A partire da un esempio particolarmente rappresentativo contenuto nel *Fermo e Lucia* e poi espunto, si tratterà in seguito di alcuni casi scelti della *Quarantana*, cercando di osservare come e in quali forme questa presenza dell'“altro” – un lettore presunto, evocato, imitato – continui ad animare la struttura del romanzo con dubbi e osservazioni cui il narratore si trova in forza a dover rispondere.

#### 4.3.1 Un «personaggio ideale» nel *Fermo*

Nel capitolo I del secondo tomo del *Fermo e Lucia*, intitolato *Digressione= La Signora*, il narratore interrompe bruscamente il corso della narrazione per introdurre una lunga, ma dichiaratamente necessaria, «discussione sopra principj», che il lettore può, a suo piacimento, decidere di saltare «per riprendere il filo della storia»: si tratta, infatti, di una digressione sulla non rappresentabilità dell'amore “positivo” che fa da prologo al capitolo dedicato all'amore “negativo” – quello relato alla vicenda della Monaca di Monza, si intende. L'occasione nasce, appunto, dall'osservazione di un «personaggio ideale»<sup>25</sup> che incarna un ipotetico e critico, ma attento, lettore:

Avendo posto in fronte a questo scritto il titolo di storia, e fatto creder così al lettore ch'egli troverebbe una serie continua di fatti, mi trovo in obbligo di avvertirlo qui, che la narrazione sarà sospesa alquanto da una discussione sopra principj; discussione la quale occuperà probabilmente un buon terzo di questo capitolo. Il lettore che lo sà potrà saltare alcune pagine per riprendere il filo della storia: e per me lo consiglio di far così: giacchè le parole che mi sento sulla punta della penna sono tali da annojarlo o anche da fargli venir la muffa al naso. | **La discussione viene all'occasione della osservazione seguente che mi fa un personaggio ideale.**<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Sul personaggio ideale del *Fermo*, di cui si è già fatta menzione nell'*Introduzione*, cfr. anche BARBERI SQUAROTTI 1985: 147-159.

<sup>26</sup> *FL* II II 1-2.

Si apre in questo modo una lunga sequenza dialogica fittizia<sup>27</sup>, marcata visivamente dalla scansione dei turni di parola mediante lineette collocate a inizio riga, secondo un modulo che nel *Fermo e Lucia*, autografo ancora privo della differenziazione interpuntiva propria della Quarantana, viene impiegato in modo uniforme per tutti i dialoghi, siano essi reali, pensati o solo simulati:

– **I protagonisti di questa storia, dic’egli, sono due innamorati**, promessi al punto di sposarsi, e quindi separati violentemente dalle circostanze condotte da una volontà perversa. La loro passione è quindi passata per molti stadij, e per quelli principalmente che le danno occasione di manifestarsi e di svolgersi nel modo più interessante. **E intanto non si vede nulla di tutto ciò: ho taciuto finora ma quando si arriva ad una separazione secca, digiuna, concisa come quella che si trova nella fine del capitolo passato non posso lasciare di farvi una inchiesta.** Questa vostra storia non ricorda nulla di quello che gl’infelici giovani hanno sentito, non descrive i principj, gli aumenti, le comunicazioni del loro affetto, **insomma non li dimostra innamorati?**<sup>28</sup>

Con tono polemico ma misurato, il personaggio ideale lamenta l’assenza di una rappresentazione affettiva fra i due protagonisti, sottolineando lo scarto tra la drammaticità della vicenda e il silenzio autoriale sui sentimenti che la motivano; egli appare, infatti, legato

a una concezione del tutto laica della letteratura: se il romanzo è una vicenda d’amore, ecco che il critico obietta come proprio l’amore vi manchi; e l’osservazione non è generica, ma si riferisce alla freddezza con cui è rappresentato l’addio tra Fermo e Lucia che pure avviene in circostanze drammatiche, dopo avvenimenti confusi e minacciosi, con la prospettiva di una lunghissima separazione. Questo, secondo l’interlocutore, contravviene alla logica della narrazione.<sup>29</sup>

In altre parole, l’accusa è quella di eccessiva reticenza al momento dell’addio fra i due promessi, alla quale si aggiunge il rilievo dell’assenza di una descrizione dell’amore tra Fermo e Lucia: come sia nato, come si sia sviluppato, come sia giunto fino alla soglia del matrimonio. A questo punto, il «critico esce dal romanzo come è per proporre una diversa

---

<sup>27</sup> Nigro la definisce una «chiacchierata con un lettore “importuno” [...] e immaginario», che ha precedenti, almeno, nell’*Entretien sur les tragédies de ce temps* di Pierre de Villiers e nel “discorso immaginario” sui romanzi pubblicato, nel 1761, da Rousseau come prefazione alla *Nouvelle Héloïse* (cfr. MANZONI/NIGRO 2002: 981).

<sup>28</sup> *FL* II II 2-3.

<sup>29</sup> BARBERI SQUAROTTI 1985: 147.

idea del romanzo come dovrebbe essere»<sup>30</sup>, spingendo il narratore a giustificare la propria scelta stilistica e ideologica. Ne scaturisce così un fitto scambio, in cui la difesa del pudore espressivo si intreccia con un preciso progetto etico di scrittura:

– Perdonatemi: **trabocca invece di queste cose, e deggio confessare che sono anzi la parte la più elaborata dell’opera: ma nel trascrivere, e nel rifare, io salto tutti i | passi di questo genere.**

– Bella idea! **e perchè, se v’aggrada?**

– Perchè io **sono del parere di coloro i quali dicono che non si deve scrivere d’amore in modo da far consentire l’animo di chi legge a questa passione.**

– **Poffare! nel secolo decimonono, ancora simili idee!** Ma i vostri riguardi sono tanto più strani, in quanto l’amore dei vostri eroi è il più puro, il più legittimo, il più virtuoso; e se poteste descriverlo in modo di eccitarne il consenso, non fareste che far comunicare altrui ad un sentimento virtuoso.<sup>31</sup>

A partire dall’obiezione del personaggio ideale, infatti, il discorso si sviluppa come una giustificazione di principio: la rinuncia a rappresentare l’amore non è frutto di trascuratezza o incapacità espressiva, ma il risultato di una scelta consapevole e ponderata. Scrivere d’amore, osserva il narratore, comporta sempre il rischio di suscitare un’identificazione affettiva nel lettore, anche quando si tratti di un sentimento legittimo. Di qui, l’intenzione deliberata di omettere ogni passaggio che possa «consentire l’animo di chi legge», anziché educarlo. La simulazione dialogica si configura dunque come uno spazio privilegiato di controargomentazione in cui l’autore riflette, attraverso una voce immaginaria ma verosimile, sui principi della poetica che anima il racconto. E, come accade nelle *Introduzioni*, l’obiezione è immaginata, formulata, discussa e infine superata da un’argomentazione più ampia e strutturata, che consente a chi scrive di chiarire i fondamenti morali del proprio progetto, attribuendo alla critica un’origine talora fortemente pretestuosa.

Nella seconda parte della sequenza, infatti, la controargomentazione si sviluppa attraverso un intervento della voce narrante tanto ampio da assumere i tratti di una vera e propria breve dissertazione – come segnala non solo la lunghezza, ma anche, significativamente, il «Concludo» posto a introdurre la sintesi finale – mentre la voce del personaggio ideale si ritrae momentaneamente. Pur rivolgendosi al suo interlocutore ideale attraverso allocuzioni dirette – che mantengono un tono fortemente colloquiale,

---

<sup>30</sup> Ivi: 148.

<sup>31</sup> *FL* II II 4-5.

nonostante l'uso del deittico di cortesia *voi*<sup>32</sup> («Armatevi di pazienza, ed ascoltate», «Ponete il caso», «non mi direte», «ditemi un po'», «non vorreste», «Vedete») – il narratore estende implicitamente il discorso a una più ampia tipologia di lettori. È qui che emerge con chiarezza una tematizzazione della differenziazione del pubblico, già anticipata nei capitoli precedenti: agli sposi felici si contrappongono figure emblematiche di una ricezione particolarmente vulnerabile – una «vergine non più acerba» e un «giovane prete» – entrambi descritti con empatia, ma anche con un certo grado d'ironia, quali soggetti da tutelare attraverso quell'etica della rinuncia tanto contestata dal lettore:

– **Armatevi di pazienza, ed ascoltate. Se io potessi fare in guisa che questa storia non capitasse in mano ad altri che a sposi innamorati, nel giorno che hanno detto e inteso in presenza del parroco un sì delizioso, allora forse converrebbe mettervi quanto amore si potesse poichè | per tali lettori non potrebbe certamente aver nulla di pericoloso.** Penso però, che sarebbe inutile per essi, e che troverebbero tutto questo amore molto freddo, quand'anche fosse trattato da tutt'altri che dal mio autore e da me; perchè quale è lo scritto dove sia trasfuso l'amore quale il cuor dell'uomo può sentirlo? **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 nè 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 il quale coi gravi ufficj del suo ministero, colle fatiche della carità, con la preghiera, con lo studio, attende a sdruciolare sugli anni pericolosi che gli rimangono da trascorrere, ponendo ogni cura di non cadere,** e non guardando troppo a dritta nè a sinistra per non dar qualche stramazzone in un momento di distrazione, **ponete il caso che questo giovane prete si ponga a leggere questa storia = giacchè non vorreste che si pubblicasse un libro che un prete non abbia da leggere = e ditemi un po' che vantaggio gli farebbe una descrizione di quei sentimenti ch'egli debbe | soffocar ben bene nel suo cuore,** se non vuol mancare ad un impegno sacro ed assunto volontariamente, se non vuole porre nella sua vita una contraddizione che tutta la alteri. **Vedete quanti simili casi si potrebbero fare. Concludo che l'amore è necessario a questo mondo: ma ve n'ha quanto basta...** e non fa mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo; e che col volerlo coltivare non si fa altro che farne nascere dove non fa bisogno. Vi hanno altri sentimenti

---

<sup>32</sup> Sul deittico di cortesia in Manzoni, nella lingua – però – dei personaggi, cfr. SERIANNI 1988: 689-671.

dei quali il mondo ha bisogno, e che uno scrittore secondo le sue forze può diffondere un po' più negli animi: come sarebbe la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di se stesso: oh di questi non v'ha mai eccesso; e lode a quegli scrittori che cercano di metterne un po' più nelle cose di questo mondo: **ma dell'amore come vi diceva, | ve n'ha, facendo un calcolo moderato, seicento volte più di quello che sia necessario alla conservazione della nostra riverita specie. Io stimo dunque opera imprudente l'andarlo fomentando cogli scritti;** e ne son tanto persuaso; che se un bel giorno per un prodigio, mi venissero ispirate le pagine più eloquenti d'amore che un uomo abbia mai scritte, non piglierei la penna per metterne una linea sulla carta: tanto son certo che me ne pentirei.<sup>33</sup>

La sequenza si riallaccia quindi al modulo dialogico a scambi brevi e serrati, secondo lo schema a botta e risposta. La voce del personaggio ideale riprende vigore e rilancia l'obiezione iniziale su un piano più ampio, contestando la posizione del narratore come moralistica, "meschina" e incompatibile con "le idee grandi della vera religione" («– Ma queste sono idee meschine pinzocheresche, claustrali, e peggio; idee che tendono a soffocare ogni slancio d'ingegno, e ben diverse dalle idee grandi della vera religione...»<sup>34</sup>). La replica del narratore ribadisce con forza il principio secondo cui l'opera letteraria non deve mai incentivare la complicità emotiva con la passione, anche quando essa appaia legittima o pura.

Il confronto si sposta dunque su un terreno storico-letterario, con l'evocazione di figure emblematiche come Petrarca e Racine. A Petrarca, tuttavia, s'accenna soltanto: il personaggio ideale tenta di intervenire sull'argomento, ma viene bruscamente interrotto dal narratore, che elude il confronto con una battuta ironica, facendo assumere alla scena i tratti vividi di un dialogo *in praesentia*. La voce narrante infatti, pur dichiarando la natura fittizia dell'interlocutore («perché siete un personaggio ideale»), lo tratta come se fosse reale, arrivando persino a interromperlo e a zittirlo:

– Sono i giudici che condannano: per me vi dico solo il perchè io abbia esclusi tutti quei bei passi da questa storia. Ma se volete dei giudizj, e delle condanne, voi ne troverete nei casi in cui è lecito anzi bello il condannare, cioè quando uno giudica se stesso. Vedete quello che hanno pensato dei loro scritti amorosi quegli scrittori (del cristianesimo intendo) i quali si sono acquistata fama di grandi, e nello stesso tempo di più castigati. **Vedete per esempio, il Petrarca e Racine.**

---

<sup>33</sup> FL II II 6-13.

<sup>34</sup> FL II II 13.

– **Il Petrarca viveva in tempi...**

– **Non parliamo del Petrarca**, perchè io spero che leggeremo presto intorno a lui il giudizio d'un uomo il quale ne dirà, quello che nè voi nè io non giungeremmo a trovare.

**Vi tratto, come vedete, senza cerimonie, perchè siete un personaggio ideale.**<sup>35</sup>

Sul caso Racine, invece, il narratore costruisce una controargomentazione complessa e articolata. Alla riduzione del pentimento dell'autore francese nei confronti delle proprie tragedie a "debolezza" senile, egli oppone la distinzione fra due "Giovanni Racine": il primo, mondano e inquieto, autore delle tragedie amorose; il secondo, ritirato, pacificato e più vicino alla verità morale, capace di un distacco consapevole dal proprio passato letterario. È questo secondo Racine a rappresentare, per il narratore, l'autentica misura della dignità dell'arte, non il successo o la brillantezza formale dei suoi versi.

Nella parte conclusiva del dialogo, la controargomentazione si allarga fino a includere i fini della letteratura stessa, che non può – secondo il narratore – ridursi alla funzione di intrattenere un pubblico già sazio di distrazioni. Ogni obiezione dell'interlocutore ideale viene dapprima accolta, discussa e poi saldamente respinta: l'autore difende con fermezza la propria scelta di esclusione dei "bei passi d'amore" come gesto consapevole e motivato, preferendo suscitare sentimenti più utili e profondi di quelli, per lui ridondanti, legati al sentimento tipicamente romanzesco.

In perfetta coerenza con la finzione che ha teatralizzato, il narratore chiude improvvisamente il confronto con un secco imperativo, che improvvisamente volge al *tu* allocutivo:

– Pensarci? Per giungere a queste belle conseguenze? Sappiate che, a porre insieme le idee di un Vandalo e d'una donnicciuola...

– **Sparisci; e torniamo alla storia.**<sup>36</sup>

Così come lo aveva introdotto, egli congeda dunque il proprio personaggio ideale<sup>37</sup>, riprendendo il pieno controllo della materia narrativa. Il gesto segna tanto la padronanza retorica dell'autore quanto la netta subordinazione di ogni voce interlocutoria a quella, prevalente, del narratore: nel *Fermo*, il lettore può contestare – e in tal caso viene, almeno

---

<sup>35</sup> *FL* II II 15-16.

<sup>36</sup> *FL* II II 27.

<sup>37</sup> «Poiché l'interlocutore è un personaggio che è frutto dell'invenzione letteraria, il Manzoni può farlo sparire quando gli aggrada, conclusa la sua funzione di provocatore. La sua parte è finita, onde finisce anche la sua presenza letteraria, per lasciare il posto ai personaggi di quell'altra ben più ampia e più significativa storia che è quella del vero e proprio romanzo di Fermo e Lucia» (BARBERI SQUAROTTI 1985: 156).

parzialmente, ascoltato – ma è poi sempre ricondotto entro i limiti di un progetto narrativo e ideologico che, pur bisognoso di continue conferme, è tuttavia già ben tracciato. Le indicazioni fornite nello scambio, infatti, torneranno nei *Promessi Sposi*, ancor più finemente: in primo luogo, il rifiuto di una letteratura dedicata alle classi elevate, le quali, non avendo altro di meglio di cui occuparsi, non fanno che divertirsi; in secondo luogo, la preferenza per una letteratura di tipo popolare, intesa a concedere «qualche momento di gioia a chi è costretto a faticare sempre fra gli stenti»<sup>38</sup>.

#### 4.3.2 Controargomentare con il lettore della *Quarantana*

Nel processo di revisione che conduce al testo della *Quarantana*, la lunga sequenza dialogica con il “personaggio ideale” – tra i fulcri della riflessione metaletteraria nel *Fermo e Lucia* – viene soppressa (il passo non si rinviene più già negli *Sposi promessi*). Ciò non implica, chiaramente, anche l’eliminazione della voce del lettore, che continua a essere evocata nel romanzo, in modo però decisamente meno invasivo e tematizzato. La dimensione controargomentativa si ricalibra: perde i tratti spettacolari, teatrali della prima redazione, e si adatta alla sobrietà espressiva e al maggior controllo formale che caratterizzano l’intera riscrittura manzoniana.

##### 4.3.2.1 Le domande del lettore

Tra le manifestazioni più evidenti della voce del lettore nella redazione definitiva, sono anzitutto da annoverare quei casi in cui il narratore simula una domanda direttamente rivoltagli dal suo interlocutore. Si tratta di una casistica piuttosto rara e distribuita con misura, della quale tuttavia si ritiene importante far menzione. Si tratta infatti di soli due casi, che si distinguono dal complesso sistema delle domande per l’impiego delle lineette a segnalare l’intervento di una voce altra, a conferma della continuità – seppur attenuata – con la modalità dialogica simulata adottata nel *Fermo e Lucia*.

Il primo caso si trova nel capitolo IV, dove una breve serie di domande dirette sono rivolte alla curiosità crescente intorno alla figura di fra Cristoforo e al suo rapporto con Lucia:

– **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? –

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

**Bisogna soddisfare a tutte queste domande.**<sup>39</sup>

Le domande hanno funzione squisitamente narrativa: servono a scandire il passaggio da un piano temporale all'altro e consentono al narratore di introdurre, senza apparente arbitrarietà, un ampio segmento retrospettivo, e decisamente movimentato, dedicato alla conversione di Lodovico. Su questa base, la critica ha, in effetti, variamente considerato la sequenza, attribuendole talora la qualifica di serie di domande narrative, poste cioè dal narratore stesso al lettore (e non viceversa) per guidarlo nella transizione<sup>40</sup>. La segnalazione tramite lineette – che, come si è notato nell'*Introduzione*, sono utilizzate nella Quarantana in maniera piuttosto distintiva – nonché la risposta del narratore e la prossimità strutturale con l'esempio che segue (in cui è esplicitamente chiamato in causa il lettore come responsabile delle domande) sembrano però suggerire con maggiore verosimiglianza un'origine altra della voce interrogante.

Nel capitolo XXII, infatti, in chiusura della digressione su Federigo Borromeo, compare un'altra sequenza, sempre delimitata da lineette:

– **E come mai, dirà codesto lettore**, tante opere sono dimenticate, o almeno così poco conosciute, così poco ricercate? Come mai, con tanto ingegno, con tanto studio, con tanta pratica degli uomini e delle cose, con tanto meditare, con tanta passione per il buono e per il bello, con tanto candor d'animo, con tant'altre di quelle qualità che fanno il grande scrittore, questo, in cento opere, non ne ha lasciata neppur una di quelle che son riputate insigni anche da chi non le approva in tutto, e conosciute di titolo anche da chi non le legge? **Come mai, tutte insieme, non sono bastate a procurare, almeno col numero, al suo nome una fama letteraria presso noi posteri?** –

**La domanda è ragionevole senza dubbio, e la questione, molto interessante;** perchè le ragioni di questo fenomeno si troverebbero con l'osservar molti fatti generali: e trovate, condurrebbero alla spiegazione di più altri fenomeni simili. **Ma sarebbero molte e prolisse: e poi se non v'andassero a genio? se vi facessero arricciare il naso? Sicchè sarà meglio che riprendiamo il filo della storia,** e che, in vece di cicalar più a lungo intorno a quest'uomo, andiamo a vederlo in azione, con la guida del nostro autore.<sup>41</sup>

Il lettore prende parola in forma estesa, con una domanda complessa che tocca una questione storico-culturale: il paradosso dell'oblio che ha colpito, presso i posteri, le

---

<sup>39</sup> Q IV 5.

<sup>40</sup> Cfr., in particolare, MANZONI/RAIMONDI-BOTTONI 1988, ripreso anche da MANZONI/POGGI SALANI 2013: 107.

<sup>41</sup> Q XXII 46-47.

numerose opere dedicate alla figura del cardinale. Pur riconoscendo la legittimità della questione, il narratore sceglie tuttavia di non rispondere, dichiarando esplicitamente la propria preferenza a riprendere «il filo della storia». La simulazione della voce del lettore è funzionale, anche in questo caso, a una scelta strategica: rappresenta una domanda potenzialmente fondata, a cui tuttavia viene negato uno sviluppo analitico. In un celere mutamento prospettico, il narratore attribuisce la responsabilità dell'elusione al lettore stesso, il quale potrebbe trovare la risposta a quelle domande eccessivamente estesa («le ragioni [...] sarebbero molte e prolisse») o sgradita («se non v'andassero a genio? se vi facessero arricciare il naso?»). L'ipotesi di un rifiuto è solo potenziale, ma tanto basta per proseguire oltre. Il lettore è dunque riconosciuto come interlocutore riflessivo, ma non determinante: viene infatti cortesemente eluso, in favore del primato accordato al piano narrativo.

#### 4.3.2.2 Dubbi e obiezioni

Rispetto alle domande dirette, ben più frequente è nel romanzo l'impiego di altre forme di controargomentazione che coinvolgono l'allocuzione diretta (più raramente) o indiretta (più frequentemente) del lettore. A differenza dei casi analizzati finora, in cui la voce del lettore veniva simulata esplicitamente attraverso l'uso di una costruzione fintamente dialogica, qui l'obiezione o la domanda è evocata in forma più mediata: attraverso strutture impersonali, formulazioni ipotetiche o tramite un più o meno generico richiamo al lettore in terza persona.

Un sottogruppo particolarmente ricorrente di questa categoria è rappresentato dalle interrogative indirette, per lo più introdotte dal pronome relativo *chi* e sorrette dal verbo *domandare* (o sue eventuali varianti, come *voler sapere*). In questi casi, l'ipotetico interlocutore solleva in genere una questione relativa a un passaggio narrativo o a una lacuna potenziale della narrazione; il narratore si incarica quindi di rispondere, spesso trasformando l'interruzione in un'occasione per chiarire, giustificare o ampliare il narrato:

**Chi domandasse come fra Cristoforo avesse così subito a sua disposizione que' mezzi di trasporto, per acqua e per terra, farebbe vedere di non conoscere qual fosse il potere d'un cappuccino tenuto in concetto di santo.**<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Q VIII 83.

**Chi volesse anche sapere come Renzo se la passasse con don Abbondio**, in quel tempo d'aspetto, **dirò che stavano alla larga l'uno dall'altro**: don Abbondio, per timore di sentire intonar qualcosa di matrimonio: e, al solo pensarci, si vedeva davanti agli occhi don Rodrigo da una parte, co' suoi bravi, il cardinale dall'altra, co' suoi argomenti: Renzo, perchè aveva fissato di non parlargliene che al momento di concludere, non volendo risicare di farlo inalberar prima del tempo, di suscitare, chi sa mai? qualche difficoltà, e d'imbrogliare le cose con chiacchiere inutili.<sup>43</sup>

**Chi domandasse se non ci fu anche del dolore in distaccarsi dal paese nativo**, da quelle montagne; **ce ne fu sicuro**: chè del dolore, ce n'è, sto per dire, un po' per tutto. Bisogna però che non fosse molto forte, giacchè avrebbero potuto risparmiarselo, stando a casa loro, ora che i due grand'inciampi, don Rodrigo e il bando, eran levati. Ma, già da qualche tempo, erano avvezzi tutt'e tre a riguardar come loro il paese dove andavano.<sup>44</sup>

Un ulteriore sottogruppo è rappresentato dalle obiezioni simulate in forma simil-narrativa, introdotte da espressioni quali «forse a taluno parrà» o «forse voi vorreste», in cui il modalizzatore *forse*, insieme al futuro ipotetico o al condizionale, servono non solo a evocare il dissenso del narratore, ma anche a mettere in dubbio la legittimità stessa dell'obiezione e ad attenuarne la forza oppositiva. Non si tratta più, in effetti, di domande dettate da curiosità narrativa, ma di vere e proprie obiezioni rivolte alla voce narrante: perplessità sulla coerenza del comportamento dei personaggi o sull'opportunità delle loro azioni. Il narratore, anziché ignorare queste riserve, vi risponde in modo diretto, con toni che oscillano tra la giustificazione argomentata e la replica polemica. Nel caso che segue, per esempio, la possibile obiezione è riconosciuta come lecita («non abbiamo nulla da rispondere»), ma viene superata attraverso un ribaltamento etico:

Avendo risaputo che un nobile usava artifizi e angherie per far monaca una sua figlia, la quale desiderava piuttosto di maritarsi, fece venire il padre; e cavatogli di bocca che il vero motivo di quella vessazione era il non avere quattromila scudi che, secondo lui, sarebbero stati necessari a maritar la figlia convenevolmente, Federigo la dotò di quattromila scudi. **Forse a taluno parrà questa una larghezza eccessiva, non ben ponderata, troppo condiscendente agli stolti capricci d'un superbo**; e che quattromila scudi potevano esser meglio impiegati in cent'altre maniere. **A questo non abbiamo nulla da rispondere, se non che sarebbe da desiderarsi che si vedessero spesso eccessi d'una virtù così libera dall'opinioni dominanti** (ogni tempo ha le sue), così indipendente dalla tendenza generale,

---

<sup>43</sup> Q XXXVII 40.

<sup>44</sup> Q XXXVIII 51.

come, in questo caso, fu quella che mosse un uomo a dar quattromila scudi, perchè una giovine non fosse fatta monaca.<sup>45</sup>

Altrove, invece, il tono della risposta si fa più deciso, come nel caso in cui il narratore sottolinea che Bortolo ha ripreso con sé Renzo non solo per affetto, ma anche perché il giovane, «di talento, e abile nel mestiere», è un valido aiuto al *factotum*, senza poterlo però divenire lui stesso «per quella benedetta disgrazia di non saper tener la penna in mano». A fronte di una possibile obiezione del lettore – che avrebbe voluto un Bortolo più disinteressato, o una vicenda meno segnata da limiti pratici – il narratore rifiuta ogni idealizzazione e riafferma con decisione la fedeltà al principio di verosimiglianza e di osservazione concreta, serrando la questione con un imperativo tagliente («fabbricatevelo»):

C'era stato cinque o sei mesi, salvo il vero; dopo i quali, dichiarata l'inimicizia tra la repubblica e il re di Spagna, e cessato quindi ogni timore di ricerche e d'impegni dalla parte di qui, Bortolo s'era dato premura d'andarlo a prendere, e di tenerlo ancora con sè, e perchè gli voleva bene, e perchè 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 abbiám dovuto accennarla. Forse voi vorreste un Bortolo più ideale: non so che dire: fabbricatevelo. Quello era così.**<sup>46</sup>

In altre obiezioni, formulate in chiave contrastiva, l'evocazione della voce del lettore si concreta in forma già confutata, per consentire l'affermarsi della voce narrante; lo scopo di questi costrutti è, infatti, quello di negare un'obiezione potenziale nel suo stesso insorgere, rafforzando, per contrasto, la verità narrativa. Il narratore vi fa uso, generalmente, in forma simil-dialogata, sfruttando a un'allocuzione indiretta. Tra le costruzioni più ricorrenti, vi è quella che prevede, in luogo della negazione, l'indefinito *nessuno*:

Al vedere che una povera ragazza mandava a chiamare, con tanta confidenza, il padre Cristoforo, e che il cercatore accettava la commissione, senza maraviglia e senza difficoltà, **nessun si pensi che quel Cristoforo fosse un frate di dozzina**, una cosa da strapazzo. Era

---

<sup>45</sup> Q XXII 34-35.

<sup>46</sup> Q XXXIII 26.

**anzi uomo di molta autorità**, presso i suoi, e in tutto il contorno; ma tale era la condizione de' cappuccini, che nulla pareva per loro troppo basso, né troppo elevato.<sup>47</sup>

**Nessuno concluda da ciò che il notaio fosse un furbo inesperto e novizio**; perchè s'ingannerebbe. **Era un furbo matricolato**, dice il nostro storico, il quale pare che fosse nel numero de' suoi amici: ma, in quel momento, si trovava con l'animo agitato. A sangue freddo, vi so dir io come si sarebbe fatto beffe di chi, per indurre un altro a fare una cosa per sè sospetta, fosse andato suggerendogliela e inculcandogliela caldamente, con quella miserabile finta di dargli un parere disinteressato, da amico.<sup>48</sup>

**A nessuno verrà, spero, in testa di dire che sarebbe stata cosa più semplice fare addirittura una tavola sola. Ve l'ho dato per un brav'uomo, ma non per un originale**, come si direbbe ora; **v'ho detto ch'era umile, non già che fosse un portento d'umiltà. N'aveva quanta ne bisognava per mettersi al di sotto di quella buona gente, ma non per istar loro in pari.**<sup>49</sup>

Ma ancor più spesso tali formule sono introdotte dalle negazioni *non* o *né* e un verbo, che generalmente è *credere*, per lo più coniugato al modo congiuntivo esortativo, in forma impersonale o personale, alla seconda persona plurale («né si creda», «non crediate»):

Ma lui, avvicinatosele, l'interruppe facendole una gran festa, e esclamando: «ben venuta, ben venuta! Siete la benedizione del cielo in questa casa. Come son contento di vedervi qui! Già ero sicuro che sareste arrivata a buon porto; perchè non ho mai trovato che il Signore abbia cominciato un miracolo senza finirlo bene; ma son contento di vedervi qui. Povera giovine! Ma è però una gran cosa d'aver ricevuto un miracolo!»

**Nè si creda che fosse lui il solo a qualificar così quell'avvenimento**, perchè aveva letto il *Leggendario*: **per tutto il paese e per tutt'i contorni non se ne parlò con altri termini**, fin che ce ne rimase la memoria. E, **a dir la verità**, con le frange che vi s'attaccarono, **non gli poteva convenire altro nome.**<sup>50</sup>

**Non si creda però che don Gonzalo**, un signore di quella sorte, **l'avesse proprio davvero col povero filatore di montagna; che** informato forse del poco rispetto usato, e delle cattive parole dette da colui al suo re moro incatenato per la gola, **volesse fargliela pagare; o che lo credesse un soggetto tanto pericoloso**, da perseguirlo anche fuggitivo, da non

---

<sup>47</sup> Q III 55.

<sup>48</sup> Q XV 55.

<sup>49</sup> Q XXXVIII 46.

<sup>50</sup> Q XXIV 43-44.

lasciarlo vivere anche lontano, come il senato romano con Annibale. **Don Gonzalo aveva troppe e troppo gran cose in testa, per darsi tanto pensiero de' fatti di Renzo;** e se parve che se ne desse, nacque da un concorso singolare di circostanze, per cui il poveraccio, senza volerlo, e senza saperlo nè allora nè mai, si trovò, con un sottilissimo e invisibile filo, attaccato a quelle troppe e troppo gran cose.<sup>51</sup>

Le dimostrazioni di Lucia in vece furon tali, che non ci vuol molto a descriverle. «Vi saluto: come state?» disse, a occhi bassi, e senza scomporsi. **E non crediate che Renzo trovasse quel fare troppo asciutto,** e se l'avesse per male. **Prese benissimo la cosa per il suo verso;** e, come, tra gente educata, si sa far la tara ai complimenti, così lui intendeva bene che quelle parole non esprimevan tutto ciò che passava nel cuore di Lucia.<sup>52</sup>

Non meno tenera, eccettuate le lacrime, fu la separazione di Renzo e della famiglia dall'ospite amico: e **non crediate che con don Abbondio le cose passassero freddamente.** Quelle buone creature avevan sempre conservato un certo attaccamento rispettoso per il loro curato; e questo, **in fondo, aveva sempre voluto bene a loro.** Son que' benedetti affari, che imbroglian gli affetti.<sup>53</sup>

**Non crediate però che non ci fosse qualche fastidiuccio anche lì.** L'uomo (dice il nostro anonimo: e già sapete per prova che aveva un gusto un po' strano in fatto di similitudini; ma passategli anche questa, che avrebbe a esser l'ultima), **l'uomo, fin che sta in questo mondo, è un infermo che si trova sur un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sé altri letti, ben rifatti al di fuori, piani, a livello:** e si figura che ci si deve star benone.<sup>54</sup>

Un'ultima variante, più rara, è costituita da enunciati costituiti tramite la negazione *non* e il verbo *domandare* all'imperativo di seconda persona plurale:

**Se i fornai strillassero, non lo domandate. Intridere, dimenare, infornare e sfornare senza posa;** perchè il popolo, sentendo in confuso che l'era una cosa violenta, assediava i fornì di continuo, per goder quella cuccagna fin che durava; affacchinarsi, dico, e scalmanarsi più del solito, per iscapitarci, ognun vede che bel piacere dovesse essere.<sup>55</sup>

**Non domandate quali siano stati gli effetti di questa fondazione del Borromeo sulla coltura pubblica: sarebbe facile dimostrare in due frasi, al modo che si dimostra, che**

---

<sup>51</sup> Q XXVI 64.

<sup>52</sup> Q XXXVIII 1-2.

<sup>53</sup> Q XXXVIII 50.

<sup>54</sup> Q XXXVIII 62.

<sup>55</sup> Q XII 11.

**furon miracolosi, o che non furon niente**; cercare e spiegare, fino a un certo segno, quali siano stati veramente, sarebbe cosa di molta fatica, di poco costruito, e fuor di tempo.<sup>56</sup>

Queste formulazioni, realizzate tramite allocuzioni dirette, si distinguono per il tono deciso, a tratti perfino brusco, del narratore, che segnala la sua volontà di delimitare attivamente il campo delle osservazioni lecite. Il lettore viene infatti trattato con franca autorità argomentativa, e in qualche modo costretto a riconoscere la pertinenza o l'impertinenza delle proprie potenziali domande.

Il medesimo atteggiamento si riscontra in un caso pressoché isolato, e ben diverso dai precedenti, che tuttavia pare opportuno citare al termine di questa disamina. Il capitolo è il XXIV, e il personaggio cui si fa riferimento è l'innominato. Quest'ultimo, rientrato al castello dopo il sentito incontro con il cardinal Borromeo e la conseguente liberazione di Lucia, convoca i bravi e comunica loro la propria conversione, dando nuove disposizioni affinché, nei territori da lui dominati, non si commettano più violenze né ruberie; infine, si ritira:

Uscì anche lui, dietro a loro, e, piantatosi prima nel mezzo del cortile, stette a vedere al barlume come si sbrancassero, e ognuno s'avviasse al suo posto. Salito poi a prendere una sua lanterna, girò di nuovo i cortili, i corridoi, le sale, visitò tutte l'entrature, e, quando vide ch'era tutto quieto, **andò finalmente a dormire. Sì, a dormire; perché aveva sonno.**<sup>57</sup>

Il sonno dell'Innominato, dopo tanti capitoli di concitazione, può suscitare nel lettore – ormai abituato a un ritmo serrato e a una narrazione densa di eventi – se non vera perplessità, quantomeno un certo stupore. Il narratore intercetta questa possibile reazione ancor prima che chi legge abbia il tempo di formularla, anticipandola con una replica affermativa («Sì, a dormire») e subito dopo con una motivazione tanto semplice quanto disarmante («perché aveva sonno»). In questo passaggio, la tensione accumulata nei capitoli precedenti si dissolve, quasi a segnare simbolicamente il processo di normalizzazione del personaggio: un uomo finalmente pacificato, che può – con sorprendente naturalezza – concedersi il riposo.

---

<sup>56</sup> Q XXII 31.

<sup>57</sup> Q XXIV 93.

**PARTE SECONDA.**  
**GUIDARE IL LETTORE NEL TESTO**

## **CAPITOLO V.**

### **Aspetti e forme della deissi testuale**

## 5.1 Preliminari distinzioni

Con *deissi testuale* (o *logodeissi*) si fa riferimento a un particolare tipo di deissi attraverso cui l'enunciatore rimanda a parti del discorso in atto. Gli indicatori della deissi testuale coincidono, almeno formalmente, con quelli della deissi tradizionale; ciò che cambia è il campo di riferimento: non più centrato sull'*ego-hic-nunc* dell'enunciazione (cioè sull'*io*, il *qui* e l'*ora* di chi parla o scrive), ma sullo spazio o sul tempo del testo stesso. Nelle parole di Maria-Elisabeth Conte:

La deissi testuale è quella forma di deissi con la quale un parlante fa, nel discorso, riferimenti al discorso stesso, al discorso in atto, ossia a parti (a segmenti o momenti) dell'*ongoing discourse* (in particolare: o al pre-testo, o al post-testo, o, nel logicamente problematico caso dell'autoriferimento, a quella stessa enunciazione, nella quale l'espressione logodeittica ricorre).<sup>1</sup>

In breve, anche questo tipo di deissi può essere ricondotto alla teoria dei due campi elaborata da Karl Bühler, e in particolare al concetto di *Anaphora* (di cui si è già trattato nel quadro teorico relativo alla deissi fantasmatica). Tale concetto è stato successivamente problematizzato da Maria-Elisabeth Conte, la quale ha rilevato come la caratterizzazione anaforica proposta da Bühler fosse imprecisa e potenzialmente fonte di ambiguità; la proposta alternativa avanzata da Conte è stata, dunque, quella di distinguere più nettamente tra *anafora*, intesa come riferimento a un'entità extratestuale già menzionata nel cotesto precedente, e *deissi testuale*, nella quale il riferimento riguarda invece un segmento specifico del cotesto stesso<sup>2</sup>.

Dal punto di vista strettamente testuale, la logodeissi rientra nella dimensione logico-argomentativa del testo, in quanto contribuisce a segnalarne l'organizzazione interna e la disposizione formale dei contenuti<sup>3</sup>. In prospettiva pragmatica, tuttavia, essa assume una funzione metadiscorsiva rilevante: attraverso l'impiego di espressioni logodeittiche, l'enunciatore orienta il destinatario guidandone l'interpretazione, suggerendo un percorso di lettura e rendendo espliciti i legami semantici e logici tra le diverse parti del discorso. Come osserva Cecilia Andorno, infatti, poiché nella deissi testuale il riferimento non è ancorato a coordinate spazio-temporali extralinguistiche bensì a un campo indicale

---

<sup>1</sup> CONTE 1988: 19.

<sup>2</sup> Ivi: 58-59. Sulla differenza tra deissi testuale e anafora, cfr. anche FERRARI 2014: 252-253.

<sup>3</sup> Sulla questione, cfr., in particolare, FERRARI-LALA-PECORARI 2024: 236.

costituito dal testo stesso, esso ha come *origo* anche «il punto del testo in cui il lettore si trova»<sup>4</sup>.

I logodeittici possono manifestarsi tanto in contesto orale quanto in contesto scritto. V'è tuttavia una minima differenza fra le due manifestazioni: infatti, mentre se usata in contesto orale la deissi testuale tende a privilegiare deittici di tipo temporale, nei testi scritti si riscontra una prevalenza di quelli spaziali. Come osserva Massimo Palermo, tuttavia, i testi narrativi (e letterari in genere) rappresentano una parziale eccezione, poiché in essi l'uso di indicatori temporali per segnalare un *prima* o un *dopo* all'interno del testo risulta relativamente più frequente rispetto a quanto accade in altre tipologie di testo scritto. Tale fenomeno può essere ricondotto a diversi fattori:

a vincoli di genere e di tradizione (per es. nelle favole o in altri generi di derivazione orale), alla possibile fruizione orale del testo legato a pratiche di lettura ad alta voce o, infine, alla scelta dell'autore di simulare un racconto orale come fonte della storia trascritta sulla pagina.<sup>5</sup>

Gli ultimi due fattori indicati, vale a dire la possibile fruizione orale del testo<sup>6</sup> e la simulazione di una fonte orale messa per iscritto, risultano pienamente pertinenti anche nel caso di Manzoni<sup>7</sup>.

Volendo dunque sondare il campo della logodeissi nei *Promessi Sposi* tali questioni sono da tenere in considerazione; ma non si può prescindere anche da un'osservazione più ampia, legata alla complessa infrastruttura del romanzo. È infatti evidente che il testo si articola sulla base di due voci narranti: da un lato, quella del presunto autore del manoscritto seicentesco, cui è delegata la funzione inventiva ma che rimane prevalentemente sullo sfondo; dall'altro, quella del narratore principale, che si assume la responsabilità della *dispositio* del racconto e che manifesta la sua presenza tramite l'impiego della deissi personale, rivolgendosi frequentemente al lettore, commentando i

---

<sup>4</sup> ANDORNO 2003: 67.

<sup>5</sup> PALERMO 2022: 182.

<sup>6</sup> In merito a una possibile fruizione orale del romanzo, De Blasi nota che «forse non è una forzatura immaginare che anche una fruizione di questo tipo rientrasse tra le attese di Manzoni» (DE BLASI 2014: 1309); ma cfr. anche l'argomentazione più estesa di BORGHI 2020: 24-31.

<sup>7</sup> Il narratore, infatti, riferisce che l'Anonimo aveva sentito la storia di Renzo proprio da lui stesso, per poi – evidentemente – trascriverla da quei racconti orali: «Come la facesse quando trovava due strade; se quella poca pratica, con quel poco barlume, fossero quelli che l'aiutassero a trovar sempre la buona, o se l'indovinasse sempre alla ventura, non ve lo saprei dire; chè lui medesimo, il quale soleva raccontar la sua storia molto per minuto, lunghevolmente anzi che no (**e tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita da lui più d'una volta**), lui medesimo, a questo punto, diceva che, di quella notte, non se ne rammentava che come se l'avesse passata in letto a sognare» (Q XXXVII 11); il passo è citato anche da PALERMO 2022: 178.

fatti e sottolineando i passaggi più significativi. A questo doppio livello di voci su cui è incardinato il romanzo *ab origine*, si aggiungono altri livelli di complicazione: il primo è quello delle fonti che animano la struttura del romanzo più e talora meno sottilmente; il secondo è che il narratore principale, per colmare le lacune della fonte manoscritta e offrire al lettore una comprensione più ampia del contesto relativo al mondo narrato, si impegna spesso in ampie digressioni di carattere storico – a loro volta basate su fonti altre, e dichiaratamente distinte dal manoscritto – o retrospettivo (che riguardano cioè la storia nel senso di successione ordinata di eventi, e non l'intreccio)<sup>8</sup>. È il caso, ad esempio, dei capitoli interamente dedicati a fra Cristoforo o alla Monaca di Monza, che svolgono una duplice funzione: da un lato, completano l'orizzonte referenziale del racconto; dall'altro, operano come dispositivi ermeneutici, sollecitando il lettore a una valutazione più ampia delle motivazioni che muovono le azioni e le scelte dei personaggi.

Dall'estrema semplificazione che questa sintesi impone, emergono tuttavia due considerazioni centrali. La prima è che alla complessità della struttura narrativa corrisponde un lettore che è chiamato a orientarsi tra più livelli diegetici e filoni narrativi, e a muoversi continuamente fra racconto, digressione, commento, alternanza dei nuclei tematici dell'intreccio e narrazione retrospettiva. La seconda è che se l'autore intende realmente guidare il lettore nel percorso interpretativo non può esimersi dal segnalare le transizioni e i passaggi salienti del proprio ordinamento narrativo: questo compito spetta proprio alla voce narrante principale, la quale svolge una funzione anche regolativa, orientando l'attenzione, creando connessioni e facilitando, così, la comprensione a chi legge.

Tale funzione non è affatto secondaria per Manzoni. A prescindere dalla particolare struttura del romanzo, infatti, va sottolineato come questa esigenza di orientamento del destinatario torni, diversi anni dopo la pubblicazione dei *Promessi Sposi*, anche nel dialogo *Dell'invenzione*, in cui due personaggi – Primo e Secondo – discutono sul tema del vero poetico, in continuità con le riflessioni esposte nel discorso *Del romanzo storico*. Il dialogo si svolge infatti alla presenza di un terzo personaggio, che prende nota del confronto e impersonifica con buona probabilità la figura lettore implicito: figura che, pur comparso esplicitamente solo alla fine, è presente sullo sfondo sin dall'inizio, come spettatore e destinatario dell'interazione dialogica. È a lui che si rivolge Primo quando, in un movimento stilisticamente significativo, passa dal *voi* singolare di cortesia (rivolto a Secondo) al *voi* plurale, coinvolgendo conseguentemente tutti i lettori dell'opera e

---

<sup>8</sup> Su tali valutazioni in merito alla deissi testuale nei *Promessi Sposi*, cfr. ancora ivi: 177-179.

sottolineando che essi saranno «guidati continuamente dall'unità dell'osservazione, e continuamente eccitati dall'unità dello scopo»:

**PRIMO. Basta, basta, caro mio. Vedo che voi andate avanti a chiedermi un libro, e un libro, che sarei il più ameno ciarlatano del mondo, se vi dicessi d'essere in caso di farlo. [...] Avete a leggere; lo richiedo, lo voglio: come amico, ho il diritto di non rimanervi superiore, quando Dio non m'ha fatto tale. E v'avverto che quel volume ha un inconveniente prezioso, che è di non poter esser letto senza quelli che lo precedono. In quanto poi al leggere quelli che seguono, e sono un'esposizione e un'applicazione sempre più vasta, e sempre mirabilmente consentanea, dello stesso principio; e in quanto all'aspettare, con una santa impazienza, gli altri che, spero in Dio, seguiranno, è una cosa che verrà da sè, se il primo leggere sarà stato, come dev'essere, studiare. E vi posso predire ugualmente, che questo studio vi farà trovare un interesse affatto novo, e una nova inaspettata facilitazione nell'esame de' diversi e più celebri sistemi filosofici. Chè, vedendoli interrogati, dirò così, a uno a uno, intorno a una stessa e primaria questione, esaminati sotto i più vari aspetti, ma con un solo e supremo criterio, sarete guidati continuamente dall'unità dell'osservazione, e continuamente eccitati dall'unità dello scopo; e vi troverete spesso, con gioconda sorpresa, innalzati a giudicare ciò che prima poteva parervi arduo ad intendere.<sup>9</sup>**

Nel presente capitolo, si prende in considerazione l'analisi di alcune occorrenze della deissi testuale nel romanzo, con particolare attenzione per i casi in cui essa svolge una funzione di guida per il lettore, aiutandolo a mantenere la coesione interpretativa e a ricostruire l'unità di senso tra le varie componenti del racconto. Sarà così possibile osservare in che modo determinati segnali linguistici contribuiscano a consolidare quella "unità dell'osservazione" evocata in *Dell'invenzione*, rafforzando la connessione tra autore e lettore e sostenendo un modello di lettura consapevole, progressiva e partecipata.

---

<sup>9</sup> *Dell'invenzione*: 211-212; per un più ampio commento al passaggio citato in riferimento a interlocutori e destinatari, cfr. anche FRARE 2006: 165-166.

## 5.2 La metafora del viaggio

Come nota Palermo, «le modalità di realizzazione della deissi testuale presuppongono una rappresentazione metaforica del testo condivisa tra emittente e ricevente»<sup>10</sup>. Nei *Promessi Sposi*, questa rappresentazione prende spesso la forma del viaggio: il testo è concepito come uno spazio da attraversare, e il narratore (insieme al lettore) è come un viandante che ne esplora le tappe. La metafora è ben nota e non si crede necessiti qui di un'analisi approfondita; basti solo osservarne alcune caratteristiche essenziali, prendendo avvio da un celebre passo in cui essa è esplicitata con particolare forza evocativa:

A questo punto della nostra storia, noi non possiamo far a meno di non fermarci qualche poco, **come il viandante, stracco e tristo da un lungo camminare per un terreno arido e salvatico, si trattiene e perde un po' di tempo all'ombra d'un bell'albero, sull'erba, vicino a una fonte d'acqua viva.**<sup>11</sup>

Identificandosi con un viaggiatore affaticato che, giunto a un momento del cammino, si arresta, il narratore invita implicitamente il lettore a condividere la sosta con lui; e la sosta è occasione per la digressione su «un personaggio, il nome e la memoria del quale, affacciandosi, in qualunque tempo alla mente, la ricreano con una placida commozione di riverenza»<sup>12</sup>, vale a dire il cardinal Federigo Borromeo.

Il testo diventa così un luogo percorribile, che presuppone anche una temporalità sua, interna; in esso si avanza, ci si ferma o si trasla dal filone narrativo principale alle digressioni, intrecciando il tempo del racconto con quello della storia, e talora operando inevitabili sovrapposizioni. È il caso degli esempi seguenti, in cui il tempo impiegato dai personaggi (rispettivamente, fra Cristoforo e Renzo) per camminare è colmato, nella lettura, dal racconto delle lunghe parentesi sulla vita del frate e sullo scenario della carestia:

---

<sup>10</sup> PALERMO 2022: 182.

<sup>11</sup> Q XXII 12. La metafora del viaggio conosce nei *Promessi Sposi* una peculiare intensificazione, ma è presente sin dalla redazione del *Fermo e Lucia*; lo dimostra, fra gli altri, il seguente passaggio, parallelo a quello citato a testo: «Giunti a questo punto della nostra storia **noi ci fermiamo per qualche momento con gioja, come il viaggiatore del deserto s'indugia a diletto alla frescura ristoratrice d'una oasis ombrosa**, dov'egli abbia trovata una sorgente di acqua viva» (FL II XI 1). È d'altra parte vero che, come osserva Nigro, la «sosta e il riposo del narratore, e con lui del lettore che attraverso le pagine viaggia, appartengono alla tradizione del romanzo» (MANZONI/NIGRO 2002: 1046).

<sup>12</sup> Q XXII 12.

**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: «oh padre Cristoforo! sia benedetto!»<sup>13</sup>

**Intanto che s'incammina, noi racconteremo,** più brevemente che sia possibile, le cagioni e il principio di quello sconvolgimento.<sup>14</sup>

Ma nel testo in quanto luogo, naturalmente, si torna anche indietro; tale possibilità è tematizzata esplicitamente in più luoghi del romanzo, soprattutto per tramite dell'espressione *fare un passo indietro*:

Convien però che il lettore sappia qualcosa di più preciso, intorno a que' ronzatori misteriosi: e, per informarlo di tutto, **dobbiam tornare un passo indietro**, e ritrovar don Rodrigo, che abbiam lasciato ieri, solo in una sala del suo palazzotto, al partir del padre Cristoforo.<sup>15</sup>

Lasciamoli andare, e **torniamo un passo indietro** a prendere Agnese e Perpetua, che abbiam lasciate in una certa stradetta.<sup>16</sup>

Il narratore si muove dunque liberamente nel tempo e nello spazio del proprio racconto; è un viandante non solo "stracco", ma anche esperto del luogo in cui si trova e che egli stesso orchestra e organizza. Conoscendo questo spazio, è quindi in grado di muoversi sapientemente non come viaggiatore solitario che attraversa luoghi per lui noti, ma come guida che esemplarmente orienta il lettore, predisponendo un percorso di attraversamento che si muove dalla narrazione dei «fatti privati» alla descrizione di «quei pubblici», talora «prendendola anche un po' da lontano»<sup>17</sup>.

A partire da questa cornice concettuale, meglio si comprendono anche altri passaggi in cui non è solo la narrazione delle vicende di personaggi a venire rappresentata come un cammino materiale, con i suoi snodi, le sue biforcazioni e i suoi ritorni, ma anche la ricerca storica che la accompagna. È il caso, ad esempio, del momento in cui il narratore segnala un'ellissi sull'innominato (e pure sul viaggio di don Rodrigo per raggiungere

---

<sup>13</sup> Q IV 67.

<sup>14</sup> Q XI 73.

<sup>15</sup> Q VII 32.

<sup>16</sup> Q VIII 47. Il passaggio e il precedente, che condividono il connettivo temporale *intanto che*, sono discussi anche in PALERMO 2022: 181.

<sup>17</sup> Q XXVII 60.

quest'ultimo) motivata dalla reticenza dell'Anonimo, e non altrimenti colmabile per mancanza di sufficienti indizi:

Tale è la descrizione che l'anonimo fa del luogo: del nome, nulla; anzi, **per non metterci sulla strada di scoprirlo**, non dice niente del viaggio di don Rodrigo, e lo porta addirittura nel mezzo della valle, appiè del poggio, all'imboccatura dell'erto e tortuoso sentiero.<sup>18</sup>

L'espressione *mettersi sulla strada* non allude nemmeno qui, chiaramente, a un luogo fisico, ma piuttosto a una via di accesso alla conoscenza. L'espedito rientra nella dinamica della gestione narrativa; il narratore esercita un controllo preciso sulla via percorsa, modulando attentamente la possibilità di riferire o meno le informazioni:

**Però, lasciando scritto quel che è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada: tanto più che ne abbiamo un bel pezzo da percorrere**, senza incontrare alcun de' nostri personaggi, e uno più lungo ancora, prima di trovar quelli ai fatti de' quali certamente il lettore s'interessa di più, se a qualche cosa s'interessa in tutto questo.<sup>19</sup>

Funge dunque da guida per il lettore, come lo è talvolta per lui – seppur nella sua manchevolezza – l'Anonimo:

Sicchè sarà meglio che riprendiamo il filo della storia, e che, in vece di cicalar più a lungo intorno a quest'uomo, **andiamo a vederlo in azione, con la guida del nostro autore.**<sup>20</sup>

La metafora del viaggio dunque, più che un'immagine ricorrente, è una delle chiavi strutturali dell'intera architettura del romanzo. Al tempo stesso, tale metafora contribuisce a restituire – anche al lettore – una fisionomia all'idea, altrimenti astratta, del testo come “luogo”: il concetto di spazio testuale trova infatti nella figura del cammino una forma concreta e universalmente riconoscibile, che rende più agevole l'orientamento del lettore. Attraverso immagini familiari – il passo, la sosta e la deviazione, la guida – Manzoni costruisce dunque un rapporto narrativo fondato sulla condivisione dell'esperienza esplorativa, in cui il lettore può facilmente riconoscere la propria posizione nel percorso del racconto.

---

<sup>18</sup> Q XX 5.

<sup>19</sup> Q XXVII 57.

<sup>20</sup> Q XXII 47.

### 5.3 Su alcuni deittici testuali del romanzo

La distinzione paragrafica adottata in questa sezione si concentra anzitutto sull'uso e sul valore che Manzoni attribuisce a due termini centrali nella retorica del romanzo: *storia* e *racconto*. Entrambi ricorrono frequentemente nel testo, ma con accezioni differenti; il che ha alcune conseguenze, come si vedrà, sulla deissi testuale. In seconda battuta, si fa riferimento ad alcuni logodeittici piuttosto frequenti o particolarmente significativi nel romanzo.

#### 5.3.1 Intorno a storia e a racconto

Il termine *storia* presenta, nei *Promessi Sposi*, una notevole polisemia, e conosce diverse modalità d'impiego. Se ne elencano di seguito alcune.

La prima è quella in cui *storia* conserva il suo significato più letterale, riferendosi alla Storia come sapere storico, ossia al complesso degli eventi reali documentati e tramandati dalla storiografia. In questi casi, il termine viene utilizzato per saldare la narrazione a una dimensione di verità documentaria e per legittimarla con il supporto delle fonti:

Convien credere però che non ci si mettesse con tutta quella buona voglia che sapeva impiegare nell'ordir cabale, e nel suscitar nemici al suo gran nemico Enrico IV; giacché, per questa parte, **la storia attesta** come riuscisse ad armare contro quel re il duca di Savoia, a cui fece perder più d'una città; come riuscisse a far congiurare il duca di Biron, a cui fece perder la testa; ma, per ciò che riguarda quel seme tanto pernizioso de' bravi, certo è che esso continuava a germogliare, il 22 settembre dell'anno 1612.<sup>21</sup>

La seconda accezione prevede l'impiego di *storia* per riferirsi alla vicenda biografica di un singolo personaggio; questa può costituire a sua volta il pretesto per una digressione narrativa, come nel caso che segue, in cui l'«infelice» è chiaramente Gertrude:

La signora, che, alla presenza d'un provetto cappuccino, aveva studiati gli atti e le parole, rimasta poi sola con una giovine contadina inesperta, non pensava più tanto a contenersi; e i suoi discorsi divennero a poco a poco così strani, che, in vece di riferirli, noi crediam più opportuno di raccontar brevemente **la storia antecedente di questa infelice**; quel tanto cioè che basti a render ragione dell'insolito e del misterioso che abbiam veduto in lei, e a far comprendere i motivi della sua condotta, in quello che avvenne dopo.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Q I 22.

<sup>22</sup> Q IX 40.

In un terzo impiego, che registra in realtà non molte occorrenze, la parola *storia* è utilizzata, in senso metonimico, per riferirsi al libro che la contiene (il quale, in ragione della sua materialità, potrebbe trovarsi in una biblioteca, oppure “capitare nelle mani” di qualcuno):

E **in una storia dell’ambrosiana**, scritta (col costruito e con l’eleganze comuni del secolo) da un Pierpaolo Bosca, che vi fu bibliotecario dopo la morte di Federigo, vien notato espressamente, come cosa singolare, che in questa libreria, eretta da un privato, quasi tutta a sue spese, i libri fossero esposti alla vista del pubblico, dati a chiunque li chiedesse, e datogli anche da sedere, e carta, penne e calamaio, per prender gli appunti che gli potessero bisognare [...].<sup>23</sup>

Il lazzeretto di Milano (**se, per caso, questa storia capitasse nelle mani di qualcheduno che non lo conoscesse, nè di vista nè per descrizione**) è un recinto quadrilatero e quasi quadrato, fuori della città, a sinistra della porta detta orientale, distante dalle mura lo spazio della fossa, d’una strada di circonvallazione, e d’una gora che gira il recinto medesimo.<sup>24</sup>

Ben più nota e frequente, ma certamente affine alla precedente per valenza metonimica, è l’accezione che intende con *storia* il preciso riferimento alla fonte originaria della stessa, cioè al manoscritto dell’Anonimo:

**La storia non dice che a loro dolesse molto dell’ucciso**, e nemmeno che una lagrima fosse stata sparsa per lui, in tutto il parentado: dice soltanto ch’eran tutti smaniosi d’aver nell’unghie l’uccisore, o vivo o morto.<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.<sup>26</sup>

Facendo leva su un’altra accezione – peraltro piuttosto ricorrente, e più vicina a quella propriamente narratologica – il narratore fa invece riferimento al mondo narrato (cioè all’universo finzionale nella successione degli eventi), ancorandolo non di rado alla cronologia reale. È quello che accade nei passi seguenti:

---

<sup>23</sup> Q XXII 29.

<sup>24</sup> Q XXVIII 48.

<sup>25</sup> Q IV 40.

<sup>26</sup> Q IV 61.

Nè fu questa l'ultima pubblicazione; ma noi delle posteriori non crediamo dover far menzione, come di cosa che **esce dal periodo della nostra storia**.<sup>27</sup>

Ma, **poco prima del tempo nel quale è circoscritta la nostra storia**, era venuto fuori il libro che terminò la questione del primato, passando avanti anche all'opere di que' due *matadori*, diceva don Ferrante [...].<sup>28</sup>

**Al tempo della nostra storia**, non c'erano che due entrate; una nel mezzo del lato che guarda le mura della città, l'altra di rimpetto, nell'opposto. Nel centro dello spazio interno, c'era, e c'è tutt'ora, una piccola chiesa ottangolare.<sup>29</sup>

Tali ancoraggi costituiscono degli esempi di *deissi testuale non inerente*<sup>30</sup>, in quanto sono comprensibili anche al di fuori del contesto enunciativo immediato; in altre parole, si tratta di marcatori che collocano gli eventi narrati lungo un asse temporale definito, senza richiedere un rimando diretto al momento dell'enunciazione. Il riferimento temporale, infatti, è perfettamente identificabile dal lettore, che conosce con precisione il periodo in cui la storia oggetto di narrazione è ambientata; una cornice cronologica resa esplicita con dovizia di particolari sin dal I capitolo del romanzo:

Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, **sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628**, don Abbondio [...].<sup>31</sup>

A partire da questo riferimento incipitario, ribadito più volte anche nel seguito («il giorno 5 ottobre del 1627, cioè un anno, un mese e due giorni prima di quel memorabile avvenimento»<sup>32</sup>, «alla messe del 1628, nel quale siamo con la nostra storia»<sup>33</sup>), il lettore è dunque in grado di interpretare senza ambiguità i rimandi che a esso si connettono in modo meno esplicito: anteriore («poco prima del tempo nel quale è circoscritta la nostra storia»), contemporaneo («al tempo della nostra storia»), o posteriore («esce dal periodo della nostra storia»).

---

<sup>27</sup> Q I 25.

<sup>28</sup> Q XXVII 53.

<sup>29</sup> Q XXVIII 49.

<sup>30</sup> Cfr. ANDORNO 2003: 58-60 e PALERMO 2013: 119-121; per la *deissi testuale non inerente* in Manzoni, cfr. anche PALERMO 2022: 179.

<sup>31</sup> Q I 8.

<sup>32</sup> Q I 24.

<sup>33</sup> Q XII 1.

Infine, vi è l'accezione in cui il termine *storia* viene usato come sinonimo di *discorso narrativo*. Si torna così al passo citato precedentemente, in relazione alla metafora del viaggio:

**A questo punto della nostra storia**, noi non possiamo far a meno di non fermarci qualche poco, come il viandante, stracco e tristo da un lungo camminare per un terreno arido e salvatico, si trattiene e perde un po' di tempo all'ombra d'un bell'albero, sull'erba, vicino a una fonte d'acqua viva.<sup>34</sup>

La locuzione *a questo punto* dell'ultimo esempio ha un valore spazio-temporale chiaramente testuale: il riferimento è al segmento del discorso in atto, alla progressione interna dell'enunciazione, e ne segnala una soglia. Va sottolineato, come già fa Palermo, che sono «molti i contesti in cui Manzoni usa nel romanzo l'espressione *a questo punto* come riferimento logodeittico»<sup>35</sup>; fra gli esempi catalogati, tuttavia, questo è l'unico che si riferisca alla *storia* come discorso del narratore; negli altri, la locuzione si riferisce alla *storia* in quanto mondo narrato:

Così dicendo, richiuse la finestra. **A questo punto**, Agnese si staccò dai promessi, e, detto sottovoce a Lucia: «coraggio; è un momento; è come farsi cavar un dente,» si riunì ai due fratelli, davanti all'uscio; e si mise a ciarlare con Tonio, in maniera che Perpetua, venendo ad aprire, dovesse credere che si fosse abbattuta lì a caso, e che Tonio l'avesse trattenuta un momento.»<sup>36</sup>

**A questo punto**, l'oste, ch'era stato anche lui a sentire, andò verso l'altra cima della tavola, per veder cosa faceva quel forestiero.<sup>37</sup>

Poggiandosi sulla medesima accezione di *storia*, il narratore può anche volgersi a indicare altri suoi "luoghi", come nell'esempio che segue:

E questo non nasceva solo dalla peste che aveva fatto monte di tante cose; ma era, **come s'è potuto vedere anche in vari luoghi di questa storia**, cosa comune a que' tempi, che i decreti, tanto generali quanto speciali, contro le persone, se non c'era qualche animosità privata e potente che li tenesse vivi, e li facesse valere, rimanevano spesso senza effetto,

---

<sup>34</sup> Q XXII 12.

<sup>35</sup> PALERMO 2022: 182; per un uso simile in Collodi, cfr. anche PALERMO 2013: 133.

<sup>36</sup> Q VII 85.

<sup>37</sup> Q XVI 61.

quando non l'avessero avuto sul primo momento; come palle di schioppo, che, se non fanno colpo, restano in terra, dove non danno fastidio a nessuno.<sup>38</sup>

Alla *storia* così intesa si affianca e in parte sovrappone il termine *racconto*, che tuttavia non conosce la medesima polisemia. Nell'edizione definitiva, infatti, *racconto* si riferisce in modo pressoché esclusivo al discorso del narratore-rifacitore, ossia al livello enunciativo del narratore moderno che ordina – mediandola – la fonte secentesca<sup>39</sup>. È sul *racconto* quindi, più che sulla *storia*, che si esercitano le riflessioni della voce narrante in merito alla comprensione o alle finalità comunicative della propria operazione di riordino:

Ora però, **all'intelligenza del nostro racconto** si richiede proprio d'averne qualche notizia più particolare.<sup>40</sup>

**E in questo racconto, il nostro fine** non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma **di far conoscere insieme**, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto.<sup>41</sup>

Tali specifiche terminologiche consentono di osservare come i deittici testuali possano talora riferirsi alla *storia* nella penultima accezione e talaltra al *racconto* (che è anche la *storia* nell'ultima accezione individuata); eventuali casi che esulano da questa distinzione di massima sono indicati *ad locum*.

### 5.3.2 Il qui

Fra i deittici spaziali, *qui* è certamente uno dei più utilizzati nel romanzo per indicare il luogo virtuale in cui si colloca l'enunciazione. Un esempio particolarmente significativo si trova nel passo seguente, tratto dalla digressione sulla carestia che colpisce Milano all'inizio del Seicento. Il narratore, dopo aver elencato le cause economiche e sociali dell'abbandono dei campi da parte dei contadini, accenna a ulteriori motivazioni – in

---

<sup>38</sup> Q XXXVII 38.

<sup>39</sup> Cfr., in proposito, le osservazioni di Meier-Brügger, la quale rileva come la restrizione semantica del termine *racconto* al livello del discorso del narratore-rifacitore si consolidi solo nella redazione definitiva del romanzo, mentre nelle precedenti stesure, e nel *Fermo e Lucia* soprattutto, esso conserva ancora una maggiore oscillazione d'uso (MEIER-BRÜGGER 1987: 32). Un'unica eccezione è rilevata al capitolo XIX, dove *racconto* si riferisce a quello dell'Anonimo: «Da questo scrittore prenderemo qualche altro passo, che ci venga in taglio **per confermare e per dilucidare il racconto del nostro anonimo**; col quale tiriamo avanti» (Q XIX 38).

<sup>40</sup> Q XXVII 1.

<sup>41</sup> Q XXXI 2.

particolare alla pressione fiscale imposta dal governo spagnolo – che rendono tale abbandono più consistente “dell’ordinario”; ma sospende poi il discorso:

Ho detto: più dell’ordinario; perchè le insopportabili gravezze, imposte con una cupidigia e con un’insensatezza del pari sterminate, la condotta abituale, anche in piena pace, delle truppe alloggiate ne’ paesi, condotta che i dolorosi documenti di que’ tempi uguagliano a quella d’un nemico invasore, altre cagioni che **non è qui il luogo di mentovare**, andavano già da qualche tempo operando lentamente quel tristo effetto in tutto il milanese: le circostanze particolari **di cui ora parliamo**, erano come una repentina esacerbazione d’un mal cronico.<sup>42</sup>

Nel passo, *qui* acquisisce una valenza spaziale piuttosto significativa, rafforzata dalla co-occorrenza di *luogo*: esso indica infatti il punto del racconto in cui il narratore si trova. La prossimità con *ora* aggiunge all’enunciazione un riferimento temporale: la riflessione del narratore si svolge “qui e ora”, in un presente del discorso che organizza selettivamente nel suo svolgersi il materiale storico-narrativo.

Il medesimo impiego, sempre in co-occorrenza con *luogo*, e la medesima selettività si trovano anche ben oltre, nel capitolo XXXII, in riferimento all’intricata vicenda degli untori:

Ma non è cosa da uscirne con poche parole; e **non è qui il luogo di trattarla con l’estensione che merita**. E oltre di ciò, dopo essersi fermato su que’ casi, il lettore non si curerebbe più certamente di conoscere ciò che rimane del nostro racconto.<sup>43</sup>

A questa scelta retorica, tuttavia, si affianca anche una consapevolezza strutturale: la materia che *qui* non viene affrontata, verrà poi sviluppata in altra sede, cioè nella *Storia della Colonna Infame*. La reticenza e l’indicazione del luogo testuale, dunque, sono pure un’anticipazione mascherata di una trattazione successiva, e rivelano la capacità del narratore di progettare il racconto come spazio non solo articolato ma anche gerarchico, in cui ogni argomento ha il proprio “luogo” e il proprio “tempo”.

*Qui* ha non di rado il medesimo scopo anche laddove manchi la co-occorrenza di *luogo*. Si consideri il seguente passo, in cui si introduce un episodio esemplare – tra i molti possibili – relativo alla carità del cardinal Federigo:

---

<sup>42</sup> Q XII 3.

<sup>43</sup> Q XXXII 69.

La sua vita fu un continuo profondere ai poveri; e a proposito di questa stessa carestia di cui ha già parlato la nostra storia, avremo tra poco occasione di riferire alcuni tratti, dai quali si vedrà che sapienza e che gentilezza abbia saputo mettere anche in questa liberalità. **De' molti esempi singolari** che d'una tale sua virtù hanno notati i suoi biografi, **ne citeremo qui un solo.**<sup>44</sup>

Il riferimento deittico serve spesso, quindi, a delimitare lo spazio espositivo, marcando il confine tra ciò che viene detto e ciò che resta escluso; oppure, altrove, introducendo una precisazione metalinguistica, che circonda il punto testuale in cui un termine necessita di chiarimento:

Ferrer mise un gran respiro, quando vide quella piazzetta libera, e **la porta ancor chiusa. Chiusa qui vuol dire non aperta;** del resto i gangheri eran quasi sconficcati fuor de' pilastri: i battenti scheggiati, ammaccati, sforzati e scombaciati nel mezzo, lasciavano veder fuori da un largo spiraglio un pezzo di catenaccio storto, allentato, e quasi divolto, che, se vogliam dir così, li teneva insieme.<sup>45</sup>

Un impiego diverso si trova invece nel capitolo XXVIII, dove il deittico segnala un abbandono di scena, che coincide con la chiusura del blocco narrativo:

**Ma qui lasceremo da parte il pover'uomo:** si tratta ben d'altro che di sue apprensioni private, che de' guai d'alcuni paesi, che d'un disastro passeggero.<sup>46</sup>

Il *qui* segna infatti in modo netto il punto del testo in cui si interrompe la focalizzazione su don Abbondio per lasciare spazio a un tema ben più grave: quello della peste. Contribuisce così alla funzione registica del narratore, che fa uso del deittico per orientare il lettore nelle transizioni del racconto: la sua presenza allude quasi a un gesto materiale, come quello di voltare pagina o di chiuderla definitivamente, segnando un confine. Non pare un caso, dunque, che lo stesso *qui* riappaia anche nell'epilogo del romanzo, con funzione chiaramente conclusiva:

Renzo, alla prima, rimase impiccato. Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perchè ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o

---

<sup>44</sup> Q XXII 33-34.

<sup>45</sup> Q XIII 50.

<sup>46</sup> Q XXX 52.

senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore. Questa conclusione, benchè trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiám pensato di metterla **qui, come il sugo di tutta la storia**.<sup>47</sup>

Non sempre, tuttavia, *qui* rimanda al punto del discorso del narratore moderno. A causa delle continue sovrapposizioni di voci che caratterizzano il romanzo, il deittico può riferirsi anche al luogo di un testo altro, la prima fonte cioè, il manoscritto secentesco da cui il narratore dichiara di trarre la storia:

**Qui l'autore confessa** di non sapere un'altra cosa: se Lucia fosse, in tutto e per tutto, malcontenta d'essere stata spinta ad acconsentire. Noi lasciamo, come lui, la cosa in dubbio.<sup>48</sup>

La strada dell'iniquità, **dice qui il manoscritto**, è larga; ma questo non vuol dire che sia comoda: ha i suoi buoni intoppi, i suoi passi scabrosi; è noiosa la sua parte, e faticosa, benché vada all'ingìù.<sup>49</sup>

Furono ricevuti a braccia aperte, e veduti con gran piacere: rammentavano una buona azione. Fate del bene a quanti più potete, **dice qui il nostro autore**; e vi seguirà tanto più spesso d'incontrar de' visi che vi mettano allegria.<sup>50</sup>

E, dopo un'assenza di forse due anni, si trovarono a un tratto molto più amici di quello che avesser mai saputo d'essere nel tempo che si vedevano quasi ogni giorno; perché all'uno e all'altro, **dice qui il manoscritto**, eran toccate di quelle cose che fanno conoscere che balsamo sia all'animo la benevolenza; tanto quella che si sente, quanto quella che si trova negli altri.<sup>51</sup>

In tutti questi casi, il deittico *qui* sembra mettere in scena la lettura stessa della fonte da parte del narratore, come se egli stesse scorrendo il manoscritto secentesco

---

<sup>47</sup> Q XXXVIII. La notissima espressione tratta dalla conclusione del romanzo consente di introdurre un'ulteriore riflessione, in margine. L'uso di *storia* nella formula *il sugo di tutta la storia*, infatti, si presta a una doppia lettura: da un lato, conserva il riferimento al mondo narrato, alla vicenda dei personaggi e alle sue implicazioni morali; dall'altro, allude all'intero percorso di narrazione, intesa come costruzione progressiva da parte del narratore. La chiusura si propone in effetti come una sintesi finale rivolta al lettore, nella quale l'autore esplicita tanto il valore esemplare del proprio racconto quanto la sua capacità di offrire una verità più ampia anche grazie all'intreccio degli eventi di personaggi.

<sup>48</sup> Q VII 22.

<sup>49</sup> Q XVIII 12.

<sup>50</sup> Q XXIX 27.

<sup>51</sup> Q XXXIII 70.

simultaneamente all'enunciazione del proprio racconto. Il lettore viene così invitato a immaginare l'atto della lettura come presente, e il testo dell'Anonimo – nella sua finzione – diventa visibile dentro il testo moderno. Il *qui* segna esattamente il punto di quella fonte in cui l'autore moderno si arresta, cita, commenta o lascia sospesa un'informazione. Questa sovrapposizione di voci e livelli temporali rafforza l'illusione documentaria del romanzo, ma rivela anche la sua costruzione complessa: il racconto offerto al lettore non è solo narrazione, ma è anche rappresentazione della sua stessa origine.

Un'ultima occorrenza significativa di *qui* riguarda i riferimenti alla storia come mondo oggetto di narrazione, con un significato simile a "in quel momento della storia". Il deittico, che in casi come i seguenti ha una sfumatura fortemente fantasmatica, simula un lieve movimento attualizzante entro una narrazione interamente al passato:

«Scappato, lo dicon tutti; dove, non si sa; può essere che l'acchiappino ancora, può essere che sia in salvo; ma se gli torna sotto l'unghie, il vostro giovine posato...» **Qui, per buona sorte, la fattoressa fu chiamata**, e se n'andò: figuratevi come rimanessero la madre e la figlia.<sup>52</sup>

«Sta' zitto. E sì che c'è de' cuori duri in questo paese. E ha fatto proprio vedere che, benché ci sia la carestia, bisogna ringraziare il Signore, ed esser contenti: far quel che si può, industriarsi, aiutarsi, e poi esser contenti. Perché la disgrazia non è il patire, e l'esser poveri; la disgrazia è il far del male. E non son belle parole; perché si sa che anche lui vive da pover uomo, e si leva il pane di bocca per darlo agli affamati: quando potrebbe far vita scelta, meglio di chi si sia. Ah! allora un uomo dà soddisfazione a sentirlo discorrere; non come tant'altri, fate quello che dico, e non fate quel che fo. E poi ha fatto proprio vedere che anche coloro che non son signori, se hanno più del necessario, sono obbligati di farne parte a chi patisce.»

**Qui interruppe il discorso da sé**, come sorpreso da un pensiero.<sup>53</sup>

**Qui nacquero de' guai**: don Abbondio cominciò a prendersela con Perpetua, che non avesse nascosto bene: pensate se questa rimase zitta: dopo ch'ebbero ben gridato, tutt'e due col braccio teso, con l'indice appuntato verso la buca, se ne tornarono insieme, brontolando.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Q XVIII 18.

<sup>53</sup> Q XXIV 48-49.

<sup>54</sup> Q XXX 46.

La presentificazione improvvisa – che l’alternativa *li* chiaramente non produrrebbe – costituisce una «strategia di coinvolgimento degli ascoltatori, in quanto la storia è collocata nella loro sfera d’interesse»<sup>55</sup>, e crea un senso di prossimità tra il lettore e l’evento narrato.

### 5.3.3 L’ora

Anche *ora*, come *qui*, è largamente presente nel romanzo manzoniano; e anche *ora*, come *qui*, ricorre spesso con valore deittico in riferimento al momento dell’enunciazione, ancorandola a un tempo presente. Un esempio si trova nel passo che descrive il rapimento di Lucia:

Era costui uno sgherro d’Egidio; era stato, facendo l’indiano, sulla porta del suo padrone, per veder quando Lucia usciva dal monastero; l’aveva osservata bene, per poterla riconoscere; ed era corso, per una scorciatoia, ad aspettarla al posto convenuto. **Chi potrà ora descrivere il terrore, l’angoscia di costei, esprimere ciò che passava nel suo animo?** Spalancava gli occhi spaventati, per ansietà di conoscere la sua orribile situazione, e li richiudeva subito, per il ribrezzo e per il terrore di que’ visacci: si storcava, ma era tenuta da tutte le parti: raccoglieva tutte le sue forze, e dava delle stratte, per buttarsi verso lo sportello; ma due braccia nerborute la tenevano come conficcata nel fondo della carrozza; quattro altre manacce ve l’appuntellavano.<sup>56</sup>

E, similmente, nel commento ironico sulla psicologia di Antonio Ferrer:

O fosse veramente persuaso lui di queste ragioni che allegava agli altri, o che, anche conoscendo dagli effetti l’impossibilità di mantener quel suo editto, volesse lasciare agli altri l’odiosità di rivocarlo; giacché, **chi può ora entrar nel cervello d’Antonio Ferrer?** il fatto sta che rimase fermo su ciò che aveva stabilito. Finalmente i decurioni (un magistrato municipale composto di nobili, che durò fino al novantasei del secolo scorso) informaron per lettera il governatore, dello stato in cui eran le cose: trovasse lui qualche ripiego, che le facesse andare.<sup>57</sup>

In questo caso, nello specifico, il deittico suggerisce sottilmente che la distanza intercorsa fra l’atto di narrazione e l’episodio a cui essa si riferisce rende impossibile penetrare le

---

<sup>55</sup> PALERMO 2013: 133; si noti solo come l’impiego di *qui* sia, in questo caso, chiaramente sovrapponibile a quello di *a questo punto* illustrato sopra.

<sup>56</sup> Q XX 33.

<sup>57</sup> Q XII 14.

reali intenzioni del personaggio. Tale distanza è marcata, altrove nel romanzo, in modo ancor più esplicito dalla co-occorrenza oppositiva fra *ora* e *allora*; il primo deittico fa riferimento al tempo dell'enunciazione, cioè del discorso narrativo, mentre il secondo al tempo della storia dei personaggi:

Avevano entrambi intorno al capo una reticella verde, che cadeva sull'omero sinistro, terminata in una gran nappa, e dalla quale usciva sulla fronte un enorme ciuffo: due lunghi mustacchi arricciati in punta: una cintura lucida di cuoio, e a quella attaccate due pistole: un piccol corno ripieno di polvere, cascante sul petto, come una collana: un manico di coltellaccio che spuntava fuori d'un taschino degli ampi e gonfi calzoni, uno spadone, con una gran guardia traforata a lamine d'ottone, congegnate come in cifra, forbite e lucenti: a prima vista si davano a conoscere per individui della specie de' bravi. **Questa specie, ora del tutto perduta, era allora floridissima in Lombardia**, e già molto antica. Chi non ne avesse idea, ecco alcuni squarci autentici, che potranno darne una bastante de' suoi caratteri principali, degli sforzi fatti per ispegnerla, e della sua dura e rigogliosa vitalità.<sup>58</sup>

Prescrisse al bibliotecario che mantenesse commercio con gli uomini più dotti d'Europa, per aver da loro notizie dello stato delle scienze, e avviso de' libri migliori che venissero fuori in ogni genere, e farne acquisto; gli prescrisse d'indicare agli studiosi i libri che non conoscessero, e potesser loro esser utili; ordinò che a tutti, fossero cittadini o forestieri, si desse comodità e tempo di servirsene, secondo il bisogno. **Una tale intenzione deve ora parere ad ognuno troppo naturale**, e immedesimata con la fondazione d'una biblioteca: **allora non era così**.<sup>59</sup>

Ma i decurioni, non disanimati dal rifiuto del savio prelato, andavan replicando le loro istanze, che il voto pubblico secondava rumorosamente. Federigo resistette ancor qualche tempo, cercò di convincerli; questo è quello che poté il senno d'un uomo, contro la forza de' tempi, e l'insistenza di molti. In quello stato d'opinioni, con l'idea del pericolo, **confusa com'era allora, contrastata, ben lontana dall'evidenza che ci si trova ora**, non è difficile a capire come le sue buone ragioni potessero, anche nella sua mente, esser soggiogate dalle cattive degli altri.<sup>60</sup>

In tutti questi esempi, *ora* e *allora* non si limitano a identificare due momenti diversi nel tempo: essi attivano un confronto tra il passato narrato e il presente dell'enunciazione,

---

<sup>58</sup> Q I 13.

<sup>59</sup> Q X 2.

<sup>60</sup> Q XXXII 13.

avvicinando i fatti storici alla sensibilità e alle categorie mentali del lettore moderno. Il riconoscimento di una distanza è al tempo stesso un modo per renderla percorribile: il lettore è infatti guidato a comprendere il passato come realtà intelligibile proprio alla luce del presente; il presente condiviso tra narratore e lettore, s'intende, un *ora* in cui entrambi osservano, giudicano e interpretano insieme le vicende della storia. Si è parlato di lettore moderno, e tuttavia, allargando per un momento lo sguardo, si dovrà almeno considerare che ben diversa è la condizione per il lettore contemporaneo, il quale avverte un ulteriore, e quindi duplice, distacco: fra sé e il momento della narrazione (e della prima ricezione), e fra questa e il momento del narrato.

La funzione, più comparativa che oppositiva, ma sempre attualizzante di *ora* può operare anche in relazione alla lingua, quando il narratore dichiara di utilizzare espressioni moderne per designare realtà del passato. Un esempio significativo si trova nella definizione della testardaggine di Antonio Ferrer:

**Ma Antonio Ferrer, il quale era quel che ora si direbbe un uomo di carattere,** rispondeva che i fornai s'erano avvantaggiati molto e poi molto nel passato, che s'avvantaggerebbero molto e poi molto col ritornar dell'abbondanza; che anche si vedrebbe, si penserebbe forse a dar loro qualche risarcimento; e che intanto tirassero ancora avanti.<sup>61</sup>

*Ora* introduce una formula linguistica percepita come contemporanea agli usi dell'uditorio, applicandola però a un personaggio del tempo seicentesco. L'espressione *uomo di carattere*, infatti, è già presente nell'edizione Ventisettana, dove conosce le critiche da parte dei lettori puristi – a cominciare da Antonio Cesari – poiché avvertita come neologismo; non viene tuttavia espunta nell'edizione definitiva, malgrado la risonanza dialettale lombarda<sup>62</sup>.

L'opposizione tra un momento passato e uno presente può racchiudersi anche nel solo spazio-tempo del testo, senza coinvolgere direttamente il tempo della storia dei personaggi. In questi casi, *ora* viene impiegato dal narratore per richiamare anaforicamente un contenuto già espresso (che viene in genere sintetizzato per favorire il recupero dell'informazione da parte del lettore) e, insieme, correggerlo o integrarlo al momento presente dell'enunciazione. Un chiaro esempio si trova in due passaggi vicini della digressione sulla guerra di successione per il ducato di Mantova e del Monferrato,

---

<sup>61</sup> Q XII 13.

<sup>62</sup> Cfr. MANZONI/POGGI SALANI 2013: 369.

dove l'omissione è giustificata con la «gran fretta» e il recupero con l'«intelligenza del nostro racconto»:

**Già più d'una volta c'è occorso di far menzione della guerra che allora bolliva**, per la successione agli stati del duca Vincenzo Gonzaga, secondo di quel nome; **ma c'è occorso sempre in momenti di gran fretta**: sicché non abbiám mai potuto darne più che un cenno alla sfuggita. **Ora però, all'intelligenza del nostro racconto si richiede proprio d'averne qualche notizia più particolare.**<sup>63</sup>

**Abbiám detto che, alla morte di quel duca**, il primo chiamato in linea di successione, Carlo Gonzaga, capo d'un ramo cadetto trapiantato in Francia, dove possedeva i ducati di Nevers e di Rhétel, **era entrato al possesso di Mantova; e ora aggiungiamo, del Monferrato: che la fretta appunto ce l'aveva fatto lasciar nella penna.**<sup>64</sup>

E, ancora, in un passo relativo alla lentezza con cui l'apparato giuridico-amministrativo risponde al rapido diffondersi dell'epidemia:

**Abbiám già veduto come, al primo annunzio della peste, andasse freddo nell'operare**, anzi nell'informarsi: **ecco ora un altro fatto di lentezza non men portentosa**, se però non era forzata, per ostacoli frapposti da magistrati superiori.<sup>65</sup>

In alcuni casi, il recupero di un'informazione già fornita o l'introduzione di un dato integrativo avviene direttamente attraverso un appello alla memoria del lettore:

**Se il lettore si ricorda di quello sciagurato Egidio** che abitava accanto al monastero dove la povera Lucia stava ricoverata, **sappia ora che costui era uno de' più stretti ed intimi colleghi di scelleratezze che avesse l'innominato**: perciò questo aveva lasciata correre così prontamente e risolutamente la sua parola.<sup>66</sup>

Questa funzione è resa ancora più evidente nelle numerose allocuzioni, dirette o indirette, al lettore, nelle quali *ora* marca esplicitamente il momento della ricezione attesa. Si recuperino, in proposito, i seguenti esempi, già precedentemente menzionati:

---

<sup>63</sup> Q XVII 1.

<sup>64</sup> Q XVII 2.

<sup>65</sup> Q XXXI 23.

<sup>66</sup> Q XX 12.

**Pensino ora i miei venticinque lettori** che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato.<sup>67</sup>

Poco dopo la professione, Gertrude era stata fatta maestra dell'educande; **ora pensate come dovevano stare quelle giovinette**, sotto una tal disciplina.<sup>68</sup>

**Si pensi ora in che angustie dovessero trovarsi i decurioni**, addosso ai quali era rimasto il peso di provvedere alle pubbliche necessità, di riparare a ciò che c'era di riparabile in un tal disastro.<sup>69</sup>

**Cosa direte ora, sentendo che, appena arrivati e accomodati nel nuovo paese, Renzo ci trovò de' disgusti bell'e preparati?** Miserie; ma ci vuol così poco a disturbare uno stato felice!<sup>70</sup>

In tutti questi casi, *ora* funziona come segnale di attivazione cognitiva ed emotiva: il narratore non può limitarsi a informare, ma deve anche assicurarsi la costruzione di una conoscenza condivisa con il lettore, ed esperita da lui. L'effetto richiama ampiamente quello di un'oralità diretta, che sembra presupporre – nell'ultimo dei passi citati soprattutto – una risposta sincronica, e accorcia le distanze tra voce narrante e destinatario, rafforzando l'impressione di immediatezza.

Una funzione che riassocia *ora* a *qui* è quella di transizione tra scene: come *qui*, infatti, anche il deittico *ora* può segnalare il passaggio da una situazione narrativa all'altra. In questi casi, *ora* può operare in stretto coordinamento con la struttura spaziale del testo, indicando dove ci si trova, al momento, nel racconto, e dove invece ci si sta per dirigere:

Abbandonato da' compagni, andò in mano de' monatti, che, spogliatolo di quanto aveva indosso di buono, lo buttarono sur un carro; sul quale spirò, prima d'arrivare al lazzeretto, dov'era stato portato il suo padrone.

**Lasciando ora questo nel soggiorno de' guai, dobbiamo andare in cerca d'un altro**, la cui storia non sarebbe mai stata intralciata con la sua, se lui non l'avesse voluto per forza; anzi si può dir di certo che non avrebbero avuto storia né l'uno né l'altro: Renzo, voglio dire, che abbiam lasciato al nuovo filatoio, sotto il nome d'Antonio Rivolta.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Q I 60.

<sup>68</sup> Q X 79.

<sup>69</sup> Q XXXII 28.

<sup>70</sup> Q XXXVIII 53.

<sup>71</sup> Q XXXIII 25.

Nell'esempio proposto, infatti, se *ora* segna la soglia del disimpegno narrativo nei confronti di un personaggio (il Griso) e la riattivazione dell'attenzione nei confronti di un altro (Renzo), *lasciando e dobbiamo andare* rafforzano evidentemente la metafora spaziale della narrazione, coerente con la dinamica del viaggio già esplorata.

Diverso è invece l'uso che si riscontra nel passo seguente:

Tutto in fatti andò bene, e tanto a seconda delle promesse di Bortolo, che **crediamo inutile di farne particolar relazione**. E fu veramente provvidenza; **perché la roba e i quattrini che Renzo aveva lasciati in casa, vedremo or ora quanto fosse da farci assegnamento**.<sup>72</sup>

In questo secondo caso, infatti, la locuzione *or ora* ha valore pienamente temporale, con significato di “a momenti”, “tra poco”, legato non a una transizione immediata, bensì a uno sviluppo molto prossimo della narrazione, di poco posteriore rispetto al momento dell'enunciazione, cui il lettore è predisposto con un movimento cataforico.

In ultimo, *ora* può riferirsi, sempre come *qui*, al tempo della storia, connettendosi non al presente del racconto, ma al tempo dei personaggi; e anche in questi casi, come accade per *qui*, il deittico assume un significato equivalente a “in quel momento”:

Lucia stava stretta al braccio della madre, e scansava dolcemente, e con destrezza, l'aiuto che il giovine le offriva ne' passi malagevoli di quel viaggio fuor di strada; vergognosa in sé, anche in un tale turbamento, d'esser già stata tanto sola con lui, e tanto familiarmente, quando s'aspettava di divenir sua moglie, tra pochi momenti. **Ora**, svanito così dolorosamente quel sogno, **si pentiva d'essere andata troppo avanti**, e, tra tante cagioni di tremare, tremava anche per quel pudore che non nasce dalla trista scienza del male, per quel pudore che ignora sé stesso, somigliante alla paura del fanciullo, che trema nelle tenebre, senza saper di che.<sup>73</sup>

Del resto, riservata com'era, né della promessa dello sposalizio, né dell'altre sue avventure straordinarie, non aveva mai detta una parola. **Ma ora**, in un così gran ribollimento d'affetti, **aveva almen tanto bisogno di sfogarsi**, quanto l'altra desiderio di sentire. E, stretta con tutt'e due le mani la destra di lei, si mise subito a soddisfare alla domanda, senz'altro ritegno, che quello che le facevano i singhiozzi.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Q XVII 60.

<sup>73</sup> Q VIII 73.

<sup>74</sup> Q XXXVI 53.

*Ora* conserva tuttavia la natura oppositiva già osservata in precedenza: segnala un punto preciso della sequenza emotiva vissuta dal personaggio – in entrambi i brani si tratta di Lucia – in cui si verifica un cambiamento di stato interiore o una presa di coscienza. Questo momento, pur appartenendo al tempo lontano della storia, viene attualizzato – il richiamo è di nuovo all’uso anche fantasmatico del deittico – favorendo un’immersione più intensa e partecipe da parte del lettore.

#### 5.3.4 Altrove e sopra

Naturalmente, a partire dal “qui e ora” dell’enunciazione, il narratore può anche muoversi all’interno del testo; nella maggior parte dei casi, si tratta di un movimento retrospettivo. I deittici più frequentemente impiegati in questa funzione sono spaziali<sup>75</sup> – in particolare *altrove* e *sopra* – i quali, oltre a esplicitare un orientamento nello spazio, suggeriscono a chi legge anche la posizione dei segmenti testuali richiamati nel presente.

*Altrove* è utilizzato principalmente nei casi in cui il narratore fa riferimento a un punto del testo lontano dal *qui* enunciante, richiamando un’informazione già fornita in un non meglio precisato spazio di testo anteriore. Un esempio si trova al capitolo XXXVII, nella descrizione del rientro di Renzo da Milano:

Quando passò per Monza, era notte fatta: nonostante, gli riuscì di trovar la porta che metteva sulla strada giusta. Ma meno questo, che, per dir la verità, era un gran merito, potete immaginarvi come fosse quella strada, e come andasse facendosi di momento in momento. **Affondata (com’eran tutte; e dobbiamo averlo detto altrove)** tra due rive, quasi un letto di fiume, si sarebbe a quell’ora potuta dire, se non un fiume, una gora davvero; e ogni tanto pozze, da volerci del buono e del bello a levarne i piedi, non che le scarpe.<sup>76</sup>

Il termine *affondata*, in effetti, era già comparso nel capitolo XX:

---

<sup>75</sup> Quanto ai deittici temporali retrospettivi, si segnala che l’espressione più utilizzata è *di prima*. Generalmente, tuttavia, essa riferisce di una temporalità antecedente ma interna agli eventi della storia: «Lucia fece gli occhi rossi, e senti in cuore una tenerezza ricreatrice; **come già da’ discorsi di prima aveva ricevuto un sollievo** che un discorso fatto apposta non le avrebbe potuto dare» (Q XXIV 50); «Allo strillar della vecchia, accorreva gente di qua e di là; non la folla che, in un caso simile, sarebbe stata, tre mesi prima; ma più che abbastanza per poter fare d’un uomo solo quel che volessero. **Nello stesso tempo, s’aprì di nuovo la finestra, e quella medesima sgarbata di prima ci s’affacciò** questa volta, e gridava anche lei: “pigliatelo, pigliatelo; che dev’essere uno di que’ birboni che vanno in giro a unger le porte de’ galantuomini”» (Q XXXIV 64).

<sup>76</sup> Q XXXVII 9.

**Quella strada era, ed è tutt'ora, affondata**, a guisa d'un letto di fiume, tra due alte rive orlate di macchie.<sup>77</sup>

Come sottolinea Poggi Salani, *affondata* deve sembrare a Manzoni «l'espressione più adatta, ma poiché l'aveva già usata e la giudicava forse osservabile per il lettore, dunque tale da aver lasciato anche un'eco nella sua memoria, ne segnala senz'altro la ricomparsa»<sup>78</sup>. Il deittico segnala dunque una traccia mnestica che è, in prima istanza, nello scrittore, il quale a sua volta presume che anche il lettore – quello attento, beninteso – possa averne memoria. Un impiego analogo, ma legato alla ripresa di un contenuto concettuale (e non di una formula linguistica) si trova al capitolo XXV, quando il narratore commenta l'opinione del cardinal Federigo nei confronti della scelta di donna Prassede come ospite di Lucia:

Che concetto avesse della testa di donna Prassede, non n'abbiam notizia positiva. Probabilmente, non era quella la persona che avrebbe scelta a un tal intento; ma, **come abbiam detto o fatto intendere altrove, non era suo costume di disfar le cose che non toccavano a lui, per rifarle meglio.**<sup>79</sup>

Il riferimento, questa volta, è al capitolo XXII, dove si era già affermato che il cardinale, dotato di «discrezione e ritegno non comune», «sfuggì sempre d'impicciarsi negli affari altrui»:

Attento e infaticabile a disporre e a governare, dove riteneva che fosse suo dovere il farlo, **sfuggì sempre d'impicciarsi negli affari altrui**; anzi si scusava a tutto potere dall'ingerirvisi ricercato: **discrezione e ritegno non comune**, come ognuno sa, negli uomini zelatori del bene, qual era Federigo.<sup>80</sup>

Ma con *altrove* il narratore può riferirsi anche alle fonti precedentemente citate a testo. Così, al capitolo XXXVII, si trova un richiamo all'*Historia Patria* del Ripamonti:

Chi volesse conoscere un po' più in particolare questa trista storia, la troverà **nel libro e al luogo che abbiam citato altrove, a proposito della stessa persona.**<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Q XX 29.

<sup>78</sup> MANZONI/POGGI SALANI 2013: 1135.

<sup>79</sup> Q XXV 37.

<sup>80</sup> Q XXII 41.

<sup>81</sup> Q XXXVII 45.

La «stessa persona» è infatti la Monaca di Monza, la cui vicenda aveva già comportato, al capitolo IX, un riferimento all'autore secentesco:

**Uno storico milanese 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, a cui di città non mancava altro che il nome; **dice altrove**, che ci passa il Lambro; **altrove**, che c'è un arciprete.<sup>82</sup>

Si noti come il deittico *altrove* sia impiegato, in quest'ultimo passo, non solo per rimandare a una fonte esterna, ma anche per riferirsi a sezioni della fonte stessa che tuttavia non conoscono ulteriore precisione localizzativa.

Ben diverso è il caso di *di sopra*, che il narratore utilizza per indicare passaggi testuali molto più prossimi al *qui* enunciante, evocando un movimento verticale, che simula il salire e lo scendere tra paragrafi contigui. Si vedano, in proposito, gli esempi seguenti. Il primo, appartenente al capitolo iniziale, fa riferimento ai bravi, dopo la comparsa dei quali si è resa necessaria la nota digressione storica – della durata di qualche capoverso – sulla loro origine; al termine, i “due” sono richiamati al momento dell'incontro con don Abbondio:

**Che i due descritti di sopra** stessero ivi ad aspettar qualcheduno, era cosa troppo evidente; ma quel che più dispiacque a don Abbondio fu il dover accorgersi, per certi atti, che l'aspettato era lui.<sup>83</sup>

Il secondo esempio è tratto dal capitolo XII, nel momento in cui Renzo assiste alla fasi preparatorie del tumulto:

La gente era più fitta quanto più s'andava avanti, ma al portatore gli si faceva largo: egli fendeva l'onda del popolo, e Renzo, standogli sempre attaccato, arrivò con lui al centro della folla. Lì c'era uno spazio vòto, e in mezzo, un mucchio di brace, reliquie **degli attrezzi detti di sopra**.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Q IX 5.

<sup>83</sup> Q I 26.

<sup>84</sup> Q XII 44.

Gli attrezzi cui il narratore fa riferimento – gli oggetti e gli strumenti del forno, incendiati in pubblica piazza – sono menzionati dettagliatamente appena un paio di capoversi prima:

Ogni tanto, usciva dalla bottega qualcheduno che portava **un pezzo di cassone, o di madia, o di frullone, la stanga d'una gramola, una panca, una panierina, un libro di conti, qualche cosa in somma di quel povero forno**; e gridando: « largo, largo, » passava tra la gente.<sup>85</sup>

Il rimando testualmente più lontano segnalato dal deittico *di sopra* è il seguente, che si trova alle prime battute del capitolo XXV:

Il suo gran segreto l'aveva sempre tenuto in sé; e, inquietata bensì dal dispiacere di fare a una madre così buona un sotterfugio, che non era il primo; ma trattenuta, come invincibilmente, **dalla vergogna e da' vari timori che abbiam detto di sopra**, andava d'oggi in domani, senza dir nulla.<sup>86</sup>

E si riferisce al timore provato da Lucia all'ipotesi di confessare alla madre il proprio voto, di cui si era già trattato nella seconda metà del capitolo XXIV:

**Il timore che la madre le desse dell'imprudente e della precipitosa; e che, come aveva fatto nell'affare del matrimonio, mettesse in campo qualche sua regola larga di coscienza**, e volesse fargliela trovar giusta per forza; o che, povera donna, dicesse la cosa a qualcheduno in confidenza, se non altro per aver lume e consiglio, e la facesse così divenir pubblica, cosa che Lucia, solamente a pensarci, si sentiva venire il viso rosso; anche una certa vergogna della madre stessa, una ripugnanza inesplicabile a entrare in quella materia; tutte queste cose insieme fecero che nascose quella circostanza importante, proponendosi di farne prima la confidenza al padre Cristoforo.<sup>87</sup>

A conferma di tale impostazione, si osservi ancora che del deittico *di sopra* esiste, nel romanzo, anche un'alternativa, la quale conosce però una sola attestazione, vale a dire *poco sopra*:

**E quantunque uno scrittore lodato poco sopra** se ne sia occupato, pure, essendosi lui proposto, non tanto di farne propriamente la storia, quanto di cavarne sussidio di ragioni,

---

<sup>85</sup> Q XII 42.

<sup>86</sup> Q XXV 20.

<sup>87</sup> Q XXIV 60.

per un assunto di maggiore, o certo di più immediata importanza, c'è parso che la storia potesse esser materia d'un nuovo lavoro.<sup>88</sup>

Lo scrittore è Pietro Verri, ed è “lodato” appena una decina di paragrafi prima rispetto al brano citato:

**Due illustri e benemeriti scrittori** hanno affermato che il cardinal Federigo dubitasse del fatto dell'unzioni.<sup>89</sup>

L'impiego e la distribuzione dei deittici spaziali non è, dunque, certamente casuale. Essi rivelano non soltanto la densità organizzativa del racconto, bisognosa di molteplici richiami, ma anche il modo in cui il narratore manzoniano si rapporta allo spazio testuale; una modalità che, forse, ritiene di poter condividere con il lettore che ne abbia correttamente compreso – strada facendo – il codice comunicativo.

### *5.3.5 La scansione del romanzo: il riferimento ai capitoli*

Intorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole: chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, **salta addirittura al capitolo seguente.**<sup>90</sup>

Il passaggio riportato, fra i più noti del romanzo, introduce la celebre digressione sulla vita del cardinal Federigo Borromeo. Il tono è volutamente brioso e colloquiale: il narratore, pur dichiarando la necessità di trattenersi sul personaggio, scherza con il lettore ipotizzando – e quasi autorizzando – l'opzione di “saltare” l'intero capitolo. Un suggerimento che rivela presto la sua ironia, poiché le “quattro parole” si estendono di fatto sino al termine del capitolo, con un'esposizione dettagliata e ammirata delle virtù del cardinale. A differenza delle precedenti digressioni sulla vita di personaggi che, dedicate a fra Cristoforo e a Gertrude, avevano un'impostazione narrativa più dinamica e drammatica<sup>91</sup>, la sezione su Federigo ha un andamento statico e documentario, centrato su elenchi di qualità morali e opere di bene.

---

<sup>88</sup> Q XXXII 68.

<sup>89</sup> Q XXXII 59.

<sup>90</sup> Q XXII 12.

<sup>91</sup> Resta però, nel caso della digressione sulla Monaca, un accenno velato – reso tramite appello selettivo ai lettori – alla possibilità di saltare il passaggio, forse dovuto alla memoria della forma che esso deteneva nella versione precedente: «e la famiglia ci fa quella figura che vedrà chi vorrà leggere» (Q IX 4).

Da qui, forse, ha origine l'idea di conservare il suggerimento, nonostante le modifiche occorse ai contenuti. L'autorizzazione è infatti longeva: si rinviene sin dal *Fermo e Lucia*, dove è sempre motivata dalla tipologia della digressione, tuttavia in modo diverso. Nella prima redazione del romanzo, il timore di perdere il lettore è generato non tanto dalla lunga biografia del cardinale (che lì risulta assai più breve), quanto dalla serie di considerazioni generali scaturite dalla constatazione dell'oblio in cui era caduta la figura del Borromeo e del gran numero di scritti da lui lasciati. Queste riflessioni si trasformano progressivamente in vere e proprie «ciarle di discussione»<sup>92</sup> sulla cultura secentesca e settecentesca, da cui nasce l'esigenza di rassicurare i lettori «che saltando tutto il capitolo avrebbero la continuazione della storia»:

Noi tronchiamo dunque subitamente questa digressione, pregando quei pochi i quali l'avessero letta fin qui a **fare le nostre scuse a quelli che per noja avranno gettato il libro a mezzo di questo capitolo**, pregandoli anche di **assicurarli che saltando tutto il capitolo avrebbero la continuazione della storia**, e di prometter loro in nostro nome, che noi vi ci getteremo in mezzo a pie' pari al principio del primo volume che la continueremo senza interruzione, seguendo fedelmente il manoscritto, e mescolandovi del nostro il meno che sarà possibile.<sup>93</sup>

Il confronto tra le due redazioni del romanzo offre anche l'occasione per osservare una differenza significativa nell'uso dei deittici testuali fra le due redazioni. Il riferimento esplicito al "capitolo seguente" citato in apertura del paragrafo rappresenta infatti l'unica attestazione di *capitolo* nella redazione definitiva. Nel *Fermo e Lucia*, invece, i riferimenti sono molto più numerosi e diversificati, e segnalano una scansione del testo più visibile. Essi possono rimandare a sezioni precedenti, tramite la formula *capitolo passato* (di cui, peraltro, si indica anche un punto specifico, vale a dire la fine):

E intanto non si vede nulla di tutto ciò: ho taciuto finora ma quando si arriva ad una separazione secca, digiuna, concisa come quella che si trova **nella fine del capitolo passato** non posso lasciare di farvi una inchiesta.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> «Quanto alla prima questione... ma qui una buona ispirazione ci avverte che siamo fuori di strada; che musando così in ciarle di discussione mentre si tratta di raccontare, noi corriamo rischio di perdere, abbiamo forse già perduti i tre quarti dei nostri lettori; cioè almeno una trentina; tanto più che questa fatale digressione è venuta appunto a gettarsi nella storia, | nel momento il più critico, sulla fine d'un volume, dove il ritrovarsi ad una stazione è un pretesto, una tentazione fortissima al lettore, di non andar più innanzi, dove è mestieri di una nuova risoluzione, d'un generoso proposito per riprendere e quasi ricominciare il penoso mestiere del leggere» (*FL* II II 49-50).

<sup>93</sup> *FL* II IX 51.

<sup>94</sup> *FL* II I 3.

Oppure, tramite deittico dimostrativo, possono riferirsi al capitolo in corso:

Avendo posto in fronte a questo scritto il titolo di storia, e fatto creder così al lettore ch'egli troverebbe una serie continua di fatti, mi trovo in obbligo di avvertirlo qui, che la narrazione sarà sospesa alquanto da una discussione sopra principj; discussione la quale occuperà probabilmente **un buon terzo di questo capitolo.**<sup>95</sup>

Infine, come accade anche nell'attestazione conservata nella Quarantana, possono fare riferimento al capitolo successivo:

Fermo seppe allora dalle donne gli antecedenti che noi racconteremo **nel seguente capitolo.**<sup>96</sup>

Finalmente la sventura di Geltrude volle che l'occasione si presentasse; e Geltrude si portò in quella come era da temersi, e come diremo **nel seguente capitolo.**<sup>97</sup>

Nel passaggio dalla prima all'ultima redazione, Manzoni sembra dunque abbandonare progressivamente l'indicazione esplicita della partizione in capitoli come elemento per l'ordinamento del testo. Progressivamente, si diceva, ma sarebbe forse meglio dire rapidamente: infatti, se nel *Fermo e Lucia* i riferimenti al *capitolo* – in corso, precedente o successivo – sono relativamente frequenti e funzionali alla scansione, già nella Seconda minuta se ne osserva una considerevole riduzione, segno – fra i tanti – che la tendenza dichiarativa del narratore va di fatto attenuandosi già nella prima revisione della bozza manoscritta, che pur mantiene, di massima, la struttura originale.

Nel *Fermo*, insomma, il narratore mostra ancora l'esigenza di esplicitare la struttura del romanzo, di rendere visibili le articolazioni della “macchina” romanzesca; e tale esigenza non sembra limitata alla funzione di orientamento del solo lettore, ma anche di sé stesso, in quanto organizzatore della materia narrativa, in un sistema che risulta chiaramente ancora poco consolidato. Nella Quarantana, invece, tale necessità viene meno: il testo acquisisce un andamento molto più fluido e unitario, adeguato a una prosa ormai matura, in cui i giunti strutturali più rigidi e meccanici tendono a scomparire, sostituiti da forme di indicazione spazio-temporale decisamente meno invadente. In

---

<sup>95</sup> *FL* II II 1.

<sup>96</sup> *FL* I II 70.

<sup>97</sup> *FL* II IV 83.

questo modo, la voce del narratore – pur rimanendo fortemente presente nella sua funzione registica – privilegia l'effetto della continuità.

**CAPITOLO VI.**  
**Citazione e pseudo-citazione**

## 6.1 Un romanzo intrinsecamente intertestuale

Tutti i testi intrattengono, in misura variabile, un rapporto con altri testi: esso può essere più o meno visibile, più o meno strutturale, ma comunque inevitabile. In generale, a tale fenomeno è dato il nome di *intertestualità*<sup>1</sup>.

L'intertestualità non riguarda solo chi scrive, che, nel complesso atto di composizione del proprio testo, può gestire gli eventuali testi "altri" in modo più o meno consapevole, a seconda delle necessità; ma riguarda anche – e forse soprattutto – chi legge, poiché «l'attivazione della rete intertestuale è un momento fondativo e insostituibile del processo di interpretazione»<sup>2</sup>. I lettori (e non solo i più esperti) sono infatti chiamati a identificare le connessioni dichiarate e quelle nascoste, le più prossime o le più remote rispetto al proprio orizzonte di conoscenza, a valutarne la pertinenza, e a integrarle nell'azione di decodifica. In ogni caso, come osserva Chiara De Caprio,

al lettore d'oggi [...] appare ovvia l'idea secondo cui un testo intrattiene relazioni con altri testi, assorbendoli e trasformandoli; e l'ipotetico lettore avrà poco da eccepire anche sul fatto che questa relazione intertestuale è decisiva per stabilire i limiti dell'interpretazione.<sup>3</sup>

La precisazione relativa al lettore "d'oggi" è nient'affatto marginale. Non tutti i lettori, in tutte le epoche e in tutti i contesti, sono stati in grado di riconoscere e decifrare correttamente le componenti intertestuali di un'opera; né si può dare per scontata, presso ogni pubblico, una piena consapevolezza del ruolo di queste componenti nell'economia semantica complessiva dell'opera stessa.

Si torna, così, al caso Manzoni. Come osservato nell'introduzione di questo lavoro, la gestione delle fonti – i testi "altri" per eccellenza – costituisce uno dei nuclei fondanti della poetica manzoniana del lettore; a sua volta, esso si lega a uno dei nodi centrali, e tra i più discussi, della poetica manzoniana in generale: il problematico rapporto tra vero e invenzione. Questo nodo si fa ancora più stretto e più carico di implicazioni nel momento in cui si considera la possibilità, prospettata da Manzoni stesso, di un pubblico disomogeneo, in cui convivono lettori dotati di un solido, seppur tradizionale, bagaglio culturale, e lettori il cui livello di istruzione è invece ridotto al minimo. È in questo quadro che emergono almeno due ordini di conseguenze.

---

<sup>1</sup> Poiché la denominazione, oltre che la nozione stessa, di *intertestualità* non è scevra di complicazioni, si rimanda almeno a PALERMO 2013: 55-70 per un'introduzione al fenomeno, e a DE CAPRIO 2021b per una trattazione più approfondita.

<sup>2</sup> PALERMO 2013: 56.

<sup>3</sup> DE CAPRIO 2021b: 87.

Il primo ordine di conseguenze riguarda la necessità, per l'autore, di dimostrare al lettore la veridicità del racconto. Poiché Manzoni intende proporre un romanzo fondato sul vero – e non su un semplice “trastullo”, che diletta ma non educa – non può limitarsi a dichiarare l'autenticità della narrazione: deve renderla credibile, documentata, giustificata. L'intento di comporre un'opera lontana dalla pura invenzione è evidente fin dalle prime battute del romanzo, dove compare, in maniera continuativa lungo l'intero arco di riscrittura, l'espedito dell'anonimo manoscritto. Si tratta di uno strumento narrativo che consente all'autore di retrocedere leggermente rispetto al testo, attribuendo la responsabilità della “prima verità” a un testimone interposto tra sé e il lettore, e che detiene a ragione questo ruolo per aver sentito raccontare i fatti oggetto della “bella storia” in prima persona. Come si è già avuto modo di notare, il narratore – nei panni di scopritore del manoscritto – avverte fin da subito, nella *Prima Introduzione*, l'esigenza di prevenire un'obiezione tutto sommato prevedibile da parte dell'ipotetico lettore: cioè che anche l'Anonimo, in fondo, possa essere un'invenzione. Il manoscritto è vero, e vera è la storia che contiene – ribadisce il narratore; ma affermarlo in fede non basta. Da qui nasce l'impiego delle fonti storiche, che si integrano pienamente nella struttura del romanzo e svolgono una funzione duplice, ancorando da un lato la narrazione al quadro della Storia; costruendo dall'altro un sistema di referenze che chiama in causa il lettore, invitandolo a riconoscere, valutare e contestualizzare le voci esterne che affiancano – e in parte sorvegliano – quella del narratore.

Il secondo ordine di conseguenze riguarda il modo in cui le fonti devono essere offerte al lettore. Manzoni non può semplicemente inserirle nel testo, dando per scontato – come potrebbe fare un autore moderno – che il lettore sappia che vi sono, né tantomeno che sappia come decodificarle, come trarne le informazioni corrette, come collocarle nel giusto contesto: le fonti storiche sono uno strumento di verità, ma, da sole, non possono sostituirsi alla verità stessa. Egli, inoltre, deve adeguarsi al genere cui appartiene l'opera: nonostante l'impianto storico, *I Promessi Sposi* rimangono pur sempre un romanzo. Le fonti, quindi, devono dialogare tra loro coerentemente con la narrazione, e in un tempo coerentemente con le esigenze del differenziato destinatario. A tutti gli effetti, si tratta di un esercizio critico, che si traduce in una vera e propria esposizione di metodo nella ricerca del vero. A questo proposito, Spinazzola parla di un «ostentato filologismo»<sup>4</sup>: un atteggiamento dimostrativo, quasi pedagogico, con cui il narratore mette teatralmente in scena il proprio lavoro di verifica. Il lettore vi è guidato gradualmente: prima assiste,

---

<sup>4</sup> SPINAZZOLA 1983: 94.

quasi in presa diretta all'indagine condotta dalla voce narrante; poi, se lo desidera, può approfondire autonomamente – sollecitato peraltro dai quesiti avanzati dalla voce narrante stessa e coadiuvato dai numerosi richiami alle fonti utilizzate; infine, è chiamato a formulare un giudizio autonomo.

La peculiarità dell'intertestualità manzoniana, fortemente proiettata sul destinatario, è il motivo per cui si è deciso di prenderla brevemente in esame all'interno di questo lavoro, benché, a rigore, non si collochi strettamente entro la sfera dell'interlocuzione fra autore e lettore<sup>5</sup>, ma appartenga più propriamente al livello del discorso riportato – o, nei termini di Calaresu, alla dialogicità secondaria.

In aggiunta a tale precisazione, si impone anche una delimitazione d'ambito. Non rientra né negli obiettivi né nelle possibilità di questo capitolo offrire una panoramica esaustiva del vasto e già largamente esplorato – seppure non in modo sistematico – territorio delle fonti più o meno occulte e non dichiarate, o dichiarate solo allusivamente, che esse agiscano sotteraneamente a livello diegetico, oppure più visibilmente sul piano formale, dando luogo a calchi, imitazioni, contaminazioni, riprese, prestiti, parodie, echi, rifrazioni, reminiscenze culturali o tessere alloglotte<sup>6</sup>. Ci si concentrerà infatti esclusivamente sulle modalità di uso e riuso dell'anonimo manoscritto, da un lato, e sulle gride e le cronache secentesche<sup>7</sup>, dall'altro, per evidenziare sinteticamente alcuni aspetti che correlano la presentazione di tali testi al lettore.

---

<sup>5</sup> Rientra, tuttavia, nella definizione di *autorialità* di De Caprio che si è data in precedenza, per cui cfr. DE CAPRIO 2021b: 290.

<sup>6</sup> Su tali citazioni, specialmente quelle “connotative”, cfr. almeno VIOLA 2015.

<sup>7</sup> Sulle fonti storiche in generale, e su quelle secentesche in particolare, cfr. il dettagliato ragguglio offerto in NUNNARI 2013.

## 6.2 L'anonimo manoscritto

L'anonimo manoscritto rappresenta, nei termini di Gérard Genette, un vero e proprio *ipotesto*, vale a dire un testo preesistente su cui l'opera dichiaratamente si fonda, e da cui deriva parte del suo contenuto e della sua struttura<sup>8</sup>. Nel caso dei *Promessi Sposi*, l'ipotesto è fittizio, ma viene trattato dal narratore come fosse reale. Nel presente paragrafo si esamineranno due aspetti principali legati alla gestione del manoscritto: dapprima, brevemente, la presenza referenziale dell'Anonimo nel testo; successivamente, le forme di riporto della fonte, con particolare attenzione al modo in cui il narratore segnala, modula o attenua il riferimento.

### 6.2.1 Presenza formale dell'Anonimo

Se il romanzo manzoniano esibisce, sin dall'apertura, la sua natura intrinsecamente intertestuale, questo è certamente da attribuirsi alla collocazione, in soglia d'opera, della citazione dell'Anonimo. L'espedito del manoscritto ritrovato conosce una lunga tradizione, che affonda le sue radici fin nel Medioevo; a differenza dei numerosi antecedenti, tuttavia, il manoscritto non abbandona il narratore in seguito all'apertura, riaffiorando invece a più riprese dalla superficie del romanzo<sup>9</sup>.

La sua presenza varia sensibilmente all'interno del testo, non solo per i contenuti, ma anche – e innanzitutto – per la sua presenza formale. Nella genesi romanzesca (l'*Introduzione*), il riferimento all'anonimo avviene infatti tramite la notissima dicitura *dilavato e graffiato autografo*; essa resta tuttavia un *unicum*, poiché non più ripetuta da quel momento in poi. La presenza dell'anonimo a testo è invece richiamata dalle denominazioni seguenti, ordinate per frequenza: (*nostro*) *manoscritto*, che conosce 11 attestazioni; (*nostro*) *autore*, che conosce 9 attestazioni; (*mio/nostro*) *anonimo*, che conosce 8 attestazioni; (*nostra*) *storia*, che conosce 4 attestazioni; (*buon*) *scrittista*, che conosce 2 attestazioni; *scartafaccio*, (*nostro*) *storico*, *pover'uomo* e *scrittore*, che conoscono 1 attestazione<sup>10</sup>. Si riporta un esempio per ciascuna denominazione:

Il **nostro manoscritto** lo nomina Egidio, senza parlar del casato.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr., in particolare, GENETTE 1997 [1982]: 7-8.

<sup>9</sup> Sulle peculiarità di tale impostazione, cfr. anche BROGI: 191.

<sup>10</sup> Si precisa, inoltre, che in alcuni casi l'Anonimo viene dapprima soltanto evocato dall'azione di riscrittura, per poi essere menzionato nel seguito; un esempio è al capitolo IV: «Partita la compagnia, il padrone, ancor tutto commosso, riandava tra sé, con meraviglia, ciò che aveva inteso, ciò ch'egli medesimo aveva detto; e borbottava tra i denti: – diavolo d'un frate! (**bisogna bene che noi trascriviamo le sue precise parole**) – diavolo d'un frate! se rimaneva lì in ginocchio, ancora per qualche momento, quasi quasi gli chiedevo scusa io, che m'abbia ammazzato il fratello. – **La nostra storia nota espressamente** che, da quel giorno in poi, quel signore fu un po' men precipitoso, e un po' più alla mano» (Q IV 61).

<sup>11</sup> Q X 83.

Il **nostro autore**, osservando al diverso modo che teneva costui nel soddisfare alle domande, dice ch'era un uomo così fatto, che, in tutti i suoi discorsi, faceva professione d'esser molto amico de' galantuomini in generale; ma, in atto pratico, usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni.<sup>12</sup>

Su questo il **nostro anonimo** fa una osservazione, che noi ripeteremo: e conti quel che può contare.<sup>13</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.<sup>14</sup>

Il **buon secentista** ha voluto sul principio mettere in mostra la sua virtù; ma poi, nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale e più piano.<sup>15</sup>

Nell'atto però di chiudere lo **scartafaccio**, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella.<sup>16</sup>

Era un furbo matricolato, dice il **nostro storico**, il quale pare che fosse nel numero de' suoi amici: ma, in quel momento, si trovava con l'animo agitato.<sup>17</sup>

Ma ciò che la circospezione del **pover'uomo** ci ha voluto sottrarre, le nostre diligenze ce l'hanno fatto trovare in altra parte.<sup>18</sup>

Che il personaggio sia quel medesimo, l'identità de' fatti non lascia luogo a dubitarne; ma per tutto un grande studio a scansarne il nome, quasi avesse dovuto bruciar la penna, la mano dello **scrittore**.<sup>19</sup>

Questa varietà di appelli lascia emergere almeno due elementi rilevanti. In primo luogo, si osserva un'alternanza sistematica tra il richiamo al manoscritto in quanto

---

<sup>12</sup> Q VII 72.

<sup>13</sup> Q XIV 52.

<sup>14</sup> Q IV 61.

<sup>15</sup> Q *Introduzione* 8.

<sup>16</sup> Q *Introduzione* 11.

<sup>17</sup> Q XV 55.

<sup>18</sup> Q IX 4.

<sup>19</sup> Q XIX 37.

oggetto materiale di consultazione (*scartafaccio, manoscritto*) e la sua presenza come persona fisica (*autore, anonimo, storico, secentista*). L'oscillazione potrebbe non essere soltanto stilistica, ma retoricamente funzionale a mantenere ambigua, e dunque vivace, la natura della fonte: ora documento da interpretare, ora voce da ascoltare. Quanto alla sua prima natura, si osservi – come già si è accennato in precedenza, in relazione alle indicazioni deittico-testuali – che l'allusione all'atto di consultazione corrente con la scrittura è mantenuto costante nel corso di tutto il romanzo:

A una siffatta domanda, don Abbondio, che pur s'era ingegnato di risponder qualcosa a delle meno precise, restò lì senza articular parola. E, per dir la verità, **anche noi, con questo manoscritto davanti**, con una penna in mano, non avendo da contrastare che con le frasi, né altro da temere che le critiche de' nostri lettori; anche noi, dico, sentiamo una certa ripugnanza a proseguire: troviamo un non so che di strano in questo mettere in campo, con così poca fatica, tanti bei precetti di fermezza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrificio illimitato di sé.<sup>20</sup>

Come osserva Monica Bisi, il capitolo XXVI in particolare, da cui è tratto il passo citato, presenta una «stretta relazione con l'*Introduzione*», e mostra il narratore «mentre rispinge in avanti la scrittura, ne ri-legittima le ragioni, le motivazioni e gli scopi in seno al dovere della testimonianza», in una sorta di «*mise en abyme* del diuturno lavoro con le parole, della fatica – talvolta letteralmente eroica – dell'autore lungo tutta l'opera della presunta riscrittura»<sup>21</sup>.

In secondo luogo, le diverse etichette con cui l'anonimo è evocato si collocano lungo un asse che va dal registro lievemente ironico (*buon secentista, scartafaccio*) a quello affettuoso, coadiuvato dal possessivo di cui parimenti s'è già detto (*nostro autore, nostro anonimo*), fino a formulazioni più neutre e apparentemente oggettive (*storico, storia*); una variabilità di toni che consente al narratore di distanziarsi strategicamente, ove necessario, dalla fonte, senza mai però rinnegarla del tutto: il gioco di prossimità e scarto sembra così creare una connessione fra una voce narrativa mobile e valutante, e un lettore altrettanto accorto, chiamato a misurare di volta in volta la tipologia e il grado di attendibilità del riferimento.

### 6.2.2 *Le forme e le funzioni del riporto*

---

<sup>20</sup> Q XXVI 1.

<sup>21</sup> BISI 2021: 27.

La prima e più evidente forma di riporto<sup>22</sup> dell'anonimo è costituita, naturalmente, dall'*Introduzione*, dove il narratore trascrive (o così dichiara di fare) un ampio brano tratto dall'incipit del manoscritto ritrovato. Si tratta, a tutti gli effetti, di una citazione, o meglio di una pseudo-citazione<sup>23</sup> (per non definirla, com'essa è, autocitazione): l'autore non riporta un testo realmente preesistente, ma mima la scrittura secentesca in una sorta di esercizio di stilizzazione parodica che produce un effetto di straniamento immediato. Immediato anche perché, per il lettore, questa "dilavata" pagina costituisce il primo approdo al romanzo, che è segnalata – al di là del tono enfaticamente barocco, gonfio di immagini cosmologiche e iperboli morali, e al di là pure della lingua appesantita da latinismi e da costrutti contorti e ampollosi, che vanno moltiplicandosi nel corso delle redazioni – da evidenti elementi di citazione, vale a dire le virgolette e il corsivo:

*«L'Historia si può veramente deffinire vna guerra illustre contro il Tempo, perchè togliendoli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia. Ma gl'illustri Campioni che in tal Arringo fanno messe di Palme e d'Allori, rapiscono solo che le sole spoglie più sfarzose e brillanti, imbalsamando co' loro inchiostri le Imprese de' Prencipi e Potentati, e qualificati Personaggi, e trapontando coll'ago finissimo dell'ingegno i fili d'oro e di seta, che formano un perpetuo ricamo di Attioni gloriose. Però alla mia debolezza non è lecito solleuarsi a tal'argomenti, e sublimità pericolose, con aggirarsi tra Labirinti de' Politici maneggi, et il rimbombo de' bellici Oricalchi: solo che hauendo hauuto notitia di fatti memorabili, se ben capitorno a gente meccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posterì, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouuero sia Relatione. Nella quale si vedrà in angusto Teatro luttuose Traggedie d'horrori, e Scene di malvagità grandiosa, con intermezi d'Imprese virtuose e buontà angeliche, opposte alle operationi diaboliche. E veramente, considerando che questi nostri climi sijno sotto l'amparo del Re Cattolico nostro Signore, che è quel Sole che mai tramonta, e che sopra di essi, con riflesso Lume, qual Luna giamai calante, risplenda l'Heroe di nobil Prosapia che pro tempore ne tiene le sue parti, e gl'Amplissimi Senatori quali Stelle fisse, e gl'altri Spettabili Magistrati qual'erranti Pianeti spandino la luce per ogni doue, venendo così a formare un nobilissimo Cielo, altra causale trouar non si può del vederlo tramutato in inferno d'atti tenebrosi, malvagità e seuitie che dagl'huomini temerarij si vanno moltiplicando, se non se arte e fattura diabolica, attesochè l'humana malitia per sè sola bastar non dourebbe a resistere a tanti Heroi, che con occhij d'Argo e braccj di Briareo,*

<sup>22</sup> Sulle forme del discorso riportato, cfr. CALARESU 2004; l'organizzazione del fenomeno individuata dalla studiosa è rifinita in riferimento specifico all'intertestualità in DE CAPRIO 2021b: 103-108.

<sup>23</sup> Sull'Anonimo come pseudo-citazione, cfr. anche ILLIANO 1993: 88-97.

*si vanno trafficando per li pubblici emolumenti. Per locchè descriuendo questo Racconto auuenuto ne' tempi di mia verde staggione, abbenchè la più parte delle persone che vi rappresentano le loro parti, sijno sparite dalla Scena del Mondo, con rendersi tributarij delle Parche, pure per degni rispetti, si tacerà li loro nomi, cioè la parentela, et il medemo si farà de' luochi, solo indicando li Territorij generaliter. Nè alcuno dirà questa sij imperfettione del Racconto, e defformità di questo mio rozzo Parto, a meno questo tale Critico non sij persona affatto diggiuna della Filosofia: che quanto agl'huomini in essa versati, ben vederanno nulla mancare alla sostanza di detta Narratione. Imperciocchè, essendo cosa evidente, e da verun negata non essere i nomi se non puri purissimi accidenti...»<sup>24</sup>*

Il modo in cui è tipograficamente marcato il brano contribuisce a costruire l'illusione che si tratti di un testo altro, effettivamente riportato. Le virgolette inquadrano la voce dell'anonimo come una vera e propria enunciazione altra, laddove il corsivo ne rafforza l'alterità: lo isola visivamente dal flusso di una narrazione che, peraltro, non ha ancora preso avvio, e gli conferisce una patina di autorevolezza, o almeno di riconoscibilità documentaria. Manzoni sceglie, in effetti, il corsivo anche nel resto del romanzo per segnalare metalinguisticamente alcune parole o espressioni particolarmente significative, e per evidenziare alcune forme di citazione, come dichiara egli stesso al capitolo XXXI, menzionando, nel racconto di una storia sulle unzioni, la lettera «dalla quale l'abbiamo cavata, e della quale sono le parole che abbiám messe in corsivo»<sup>25</sup>.

All'improvviso troncamento della voce dell'anonimo corrisponde il disvelamento di un atto circolare, tutto centrato sull'attività del leggere: la trascrizione è infatti il risultato di una lettura critica del manoscritto – quella del narratore stesso, s'intende – che, confrontandosi con un testo problematico, si interroga sul senso, sul valore, sull'opportunità di renderlo pubblico per consentire, a sua volta, un'altra lettura: quella dei lettori futuri. In questo scarto fra la lettura compiuta e quella attesa, si definisce un patto narrativo costruito sulla base di un comune sforzo ermeneutico: a renderlo necessario è l'incomprensibilità del manoscritto stesso, che il narratore, nel suo ruolo di lettore-mediatore, sperimenta in prima persona, ma che non vuole trasmettere all'atto di lettura successivo. Solo così la storia, che appartiene inizialmente al solo autore anonimo, può essere ri-significata come “nostra storia”: che appartiene, cioè, a chi l'ha originariamente scritta, a chi la riscrive, ma anche a chi la riceve. Se dunque l'anonimo

---

<sup>24</sup> Q Introduzione 1-7.

<sup>25</sup> Q XXXI 59. Sul corsivo nei *Promessi Sposi*, cfr. il lungo commento di MANZONI/STELLA-REPOSSI 1995: 3.

tematizza l'origine del romanzo, l'appello indiretto al lettore ne tematizza immediatamente il fine.

In ragione di quest'ultimo, tutte le successive citazioni esplicite dell'anonimo si presentano in forma ben diversa da quella incipitaria: scompare ogni segnale tipografico diretto – poiché il contenuto è sempre riformulato – e il lettore può riconoscerle soltanto tramite cornice citante, unico segnale rimasto (in genere interposto alla citazione<sup>26</sup>) per indicare l'alterità a seguito della riformulazione. A un campionamento delle attestazioni, si nota che le funzioni citative dell'anonimo sono in generale riconducibili a quattro ambiti<sup>27</sup>.

Il primo, di stampo contenutistico, riguarda le sentenze, i proverbi, le similitudini; l'anonimo secentista diventa così depositario di un sapere tratto dal senso comune, popolare, cui il narratore ottocentesco chiede implicitamente al lettore «di aderire con un atteggiamento di generica condiscendenza»<sup>28</sup>:

La strada dell'iniquità, **dice qui il manoscritto**, è larga; ma questo non vuol dire che sia comoda: ha i suoi buoni intoppi, i suoi passi scabrosi; è noiosa la sua parte, e faticosa, benché vada all'ingiù.<sup>29</sup>

E per questo, **soggiunge l'anonimo**, si dovrebbe pensare più a far bene, che a star bene: e così si finirebbe anche a star meglio. È tirata un po' con gli argani, e proprio da secentista; ma in fondo ha ragione.<sup>30</sup>

Fate del bene a quanti più potete, **dice qui il nostro autore**; e vi seguirà tanto più spesso d'incontrar de' visi che vi mettano allegria.<sup>31</sup>

Sul qual fatto, **il nostro anonimo credé bene di formare un proverbio**: volete aver molti in aiuto? cercate di non averne bisogno.<sup>32</sup>

La ricorrenza di simili contenuti è tale che il narratore, confidando nella memoria condivisa con il lettore, ormai consolidata all'altezza del capitolo XXXVIII, giunge a

---

<sup>26</sup> L'intento, infatti, non è quello di generare sorpresa nel lettore, ma di accompagnarlo nel rimando alla voce dell'Anonimo, di rendergliela familiare; per le differenze che la posizione della cornice citante genera sul lettore, cfr. DE CAPRIO 2021a: 105.

<sup>27</sup> Sulle funzioni dell'Anonimo nel corpo del romanzo, cfr. anche MEIER-BRÜGGER 1987: 119-123.

<sup>28</sup> BROGI 2005: 195.

<sup>29</sup> Q XVIII 12.

<sup>30</sup> Q XXXVIII 63.

<sup>31</sup> Q XXIX 27.

<sup>32</sup> Q XXV 39.

supporre che egli vi abbia ormai acquisito una certa familiarità, traducendo la supposizione in una forma diretta di *captatio* già altrove menzionata:

L'uomo (**dice il nostro anonimo: e già sapete per prova che aveva un gusto un po' strano in fatto di similitudini; ma passategli anche questa, che avrebbe a esser l'ultima**), l'uomo, fin che sta in questo mondo, è un infermo che si trova sur un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sé altri letti, ben rifatti al di fuori, piani, a livello: e si figura che ci si deve star benone.<sup>33</sup>

Confidando implicitamente sui limiti di tolleranza del lettore moderno nei confronti di una presenza forse percepita come ingombrante, il narratore instaura però con lui anche una sorta di giocosa complicità che va a scapito dell'anonimo stesso.

La seconda funzione, anch'essa di stampo contenutistico ma diversa dalla precedente, riguarda invece la documentazione di dettagli storici o di costume, la cui conoscenza è possibile solo grazie all'intervento del manoscritto. Con tali inserti si ripropone l'idea di un'effettiva storicità dell'immaginario reperto e se ne sancisce il ruolo testimoniale, in un raffronto quasi integrativo con le cronache ufficiali:

Così terminò quella giornata, **tanto celebre ancora quando scriveva il nostro anonimo; e ora, se non era lui, non se ne saprebbe nulla, almeno de' particolari**; giacché il Ripamonti e il Rivola, citati di sopra, non dicono se non che quel sì segnalato tiranno, dopo un abboccamento con Federigo, mutò mirabilmente vita, e per sempre.<sup>34</sup>

Il ruolo dell'Anonimo si ridimensiona tuttavia altrove, quando esso è chiamato a svolgere funzioni che si spostano sul versante narratologico. In specie, si tratta della possibilità di riferire informazioni che il narratore può seguire (rimarcando l'idea dell'Anonimo come guida nel "viaggio" della narrazione), ma da cui egli inevitabilmente si distacca, assecondando invece il favore dei lettori:

Da questo passa poi alle lettere amene; ma **noi cominciamo a dubitare se veramente il lettore abbia una gran voglia d'andar avanti 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

---

<sup>33</sup> Q XXXVIII 62.

<sup>34</sup> Q XXIV 96.

estranea al racconto principale, e nella quale probabilmente non s'è tanto disteso, che per isfoggiar dottrina, e far vedere che non era indietro del suo secolo.<sup>35</sup>

E, in secondo luogo, della rinomata reticenza, dovuta alla figura di uno storico accorto, ma soprattutto contemporaneo al tempo suo, che si ritrae di fronte a indicazioni che potrebbero risultare compromettenti:

Tale è la descrizione che l'anonimo fa del luogo: **del nome, nulla; anzi, per non metterci sulla strada di scoprirlo, non dice niente del viaggio di don Rodrigo, e lo porta addirittura nel mezzo della valle, appiè del poggio, all'imboccatura dell'erto e tortuoso sentiero.**<sup>36</sup>

La reticenza, come si diceva, ha funzione per lo più narratologica; ma non è sempre legata alla cautela storica e politica della fonte. Si osservi, ad esempio, il passaggio seguente, tratto dal capitolo IV e immediatamente successivo alla scena dell'omicidio compiuto da Lodovico:

**La storia non dice che a loro dolesse molto dell'ucciso, e nemmeno che una lagrima fosse stata sparsa per lui, in tutto il parentado: dice soltanto ch'eran tutti smaniosi d'aver nell'unghie l'uccisore, o vivo o morto.**<sup>37</sup>

Qui, la voce dell'Anonimo è resa esplicita («La storia non dice»), mentre quella del trascrittore moderno rimane sullo sfondo; continua però a esercitare un attento controllo sulla narrazione. Il movimento contrastivo-limitativo tra *non dice* e *dice soltanto*, infatti, sembra appositamente scelto per non limitarsi a riflettere esclusivamente l'atteggiamento selettivo della fonte, ma anche per lasciare emergere in filigrana un interrogativo sull'episodio appena intercorso (vale a dire, «In che modo reagisce la famiglia dell'ucciso? Lo piange?») che, certamente generata dalla rilevazione di una mancanza da parte del lettore in prima (cioè il narratore stesso), potrebbe però essere potenzialmente ascrivibile anche al lettore in seconda, vale a dire quello del romanzo, incuriosito dalle vicende umane più scabrose, e sempre desideroso di partecipare all'esperienza estetica dei personaggi di finzione, soprattutto se questa è di stampo tragico. Come accade altrove, e coerentemente con l'atteggiamento critico che l'autore vorrebbe appartenesse

---

<sup>35</sup> Q XXVII 56.

<sup>36</sup> Q XX 5.

<sup>37</sup> Q IV 40.

al suo lettore, anche tale interrogazione viene tuttavia disinnescata sul nascere; con il risultato, in questo caso, di riuscire a un'ironia – storica, culturale e umana – ancor più tagliente.

### 6.3 L'attività documentaria

Diverso è l'atteggiamento del narratore nei confronti delle fonti storiche effettive. Anche la loro presenza è dichiarata nell'*Introduzione*, e si distribuisce in effetti lungo l'intero arco della narrazione; tuttavia si concentra, significativamente, laddove il narratore ritenga che il lettore necessiti di un approfondimento, una spiegazione o un inquadramento più preciso.

#### 6.3.1 Una promessa mantenuta: le gride

Nell'apertura del romanzo, il narratore della Quarantana, s'è visto, afferma di voler citare «all'occorrenza [...] alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla»<sup>38</sup>. Le gride sono i documenti che primariamente rispondono a questo intento, prestando fede al patto narrativo: vengono infatti inserite in modo mirato, con una funzione giustificativa ed esplicativa insieme, e intervengono per lo più a sostegno delle questioni – relate al contesto storico – maggiormente insidiose o stranianti.

È il caso emblematico del capitolo I, dove il narratore le introduce quali «squarci autentici» per restituire un'immagine concreta della «specie de' *bravi*»; specie, questa, familiare per i personaggi che vivono nell'epoca dei fatti descritti – come don Abbondio – ma non più per il lettore della modernità ottocentesca; senza la testimonianza di un dato storico, quindi, tale figura rischierebbe di apparire leggendaria, o quantomeno iperbolica:

Questa specie, ora del tutto perduta, era allora floridissima in Lombardia, e già molto antica. **Chi non ne avesse idea, ecco alcuni squarci autentici, che potranno darne una bastante de' suoi caratteri principali, degli sforzi fatti per ispegnerla, e della sua dura e rigogliosa vitalità.**<sup>39</sup>

Il passaggio sopra riportato costituisce la cornice citante dei documenti giuridici, che nel prosieguo vengono assorbiti progressivamente entro il flusso narrativo, in un processo di citazione-riformulazione dai confini estremamente labili. In altre parole, il lettore si trova di fronte a un testo esterno certamente mediato ma non del tutto schermato; quasi recitato, anzi, e insieme trascritto dal narratore stesso. La messa in scena, che evidenzia ancora per tramite del corsivo i segmenti più rilevanti, fa sì che chi legge possa cogliere da sé, pur

---

<sup>38</sup> Q *Introduzione* 12.

<sup>39</sup> Q I 13.

con il supporto della voce narrante, l'incongruenza tra la severità e l'ampollosità dei decreti e la loro inefficacia<sup>40</sup>:

Fino dall'otto aprile dell'anno 1583, l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Don Carlo d'Aragon, Principe di Castelvetro, Duca di Terranuova, Marchese d'Avola, Conte di Burgeto, grande Ammiraglio, e gran Contestabile di Sicilia, Governatore di Milano e Capitan Generale di Sua Maestà Cattolica in Italia, *pienamente informato della intollerabile miseria in che è vivuta e vive questa città di Milano, per cagione dei bravi e vagabondi*, pubblica un bando contro di essi. *Dichiara e diffinisce tutti coloro essere compresi in questo bando, e doversi ritenere bravi e vagabondi... i quali, essendo forestieri o del paese, non hanno esercizio alcuno, od avendolo, non lo fanno... ma, senza salario, o pur con esso, s'appoggiano a qualche cavaliere o gentiluomo, ufficiale o mercante... per fargli spalle e favore, o veramente, come si può presumere, per tendere insidie ad altri... A tutti costoro ordina che, nel termine di giorni sei, abbiano a sgomberare il paese, intima la galera a' renitenti, e dà a tutti gli ufiziali della giustizia le più stranamente ampie e indefinite facultà, per l'esecuzione dell'ordine. Ma, nell'anno seguente, il 12 aprile, scorgendo il detto signore, che questa Città è tuttavia piena di detti bravi... tornati a vivere come prima vivevano, non punto mutato il costume loro, nè scemato il numero, dà fuori un'altra grida, ancor più vigorosa e notevole, nella quale, tra l'altre ordinazioni, prescrive:*

*Che qualsivoglia persona, così di questa Città, come forestiera, che per due testimonj consterà esser tenuto, e comunemente riputato per bravo, et aver tal nome, ancorché non si verifichi aver fatto delitto alcuno... per questa sola riputazione di bravo, senza altri indizj, possa dai detti giudici e da ognuno di loro esser posto alla corda et al tormento, per processo informativo... et ancorché non confessi delitto alcuno, tuttavia sia mandato alla galea, per detto triennio, per la sola opinione e nome di bravo, come di sopra. Tutto ciò, e il di più che si tralascia, perché Sua Eccellenza è risoluta di voler essere obbedita da ognuno.*

[...] Né fu questa l'ultima pubblicazione; ma noi delle posteriori non crediamo dover far menzione, come di cosa che esce dal periodo della nostra storia. Ne accenneremo soltanto una del 13 febbraio dell'anno 1632, nella quale l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, *el Duque de Feria*, per la seconda volta governatore, ci avvisa che *le maggiori sceleraggini*

---

<sup>40</sup> Teresa Poggi Salani osserva inoltre come, nel commento delle gride, Manzoni alterna presente e passato, servendosi tuttavia spesso del presente storico per raccordarsi con le citazioni: si tratta di un espediente di coesione, che risponde allo stesso «bisogno di 'cemento'» stilistico che motiverebbe anche una lieve modernizzazione delle fonti. Al tempo stesso, l'inserimento prolungato dei documenti (a partire dal capitolo V), soprattutto quando reso in corsivo, produce un effetto di distanziamento: è come se la fonte storica parlasse da sé, con la propria mentalità, lingua e visione del mondo, evidenziando così lo scarto tra il presente della narrazione e la realtà seicentesca (cfr. MANZONI/POGGI-SALANI 2013: 27).

*procedono da quelli che chiamano bravi.* Questo basta ad assicurarci che, nel tempo di cui noi trattiamo, c'era de' bravi tuttavia.<sup>41</sup>

Sembra significativo osservare come lo stesso espediente citativo (corsivo compreso) riappaia, qualche capitolo dopo, nella scena dell'Azzeccagarbugli, dov'è però in atto un dialogo in compresenza (pur nell'ottica della finzione); lì, tuttavia, l'interlocutore è Renzo, che è analfabeta, e che deve delegare interamente la sua comprensione alla lettura del dottore, il quale alterna citazione selezionata e commento secondo convenienza:

*«E cominciando dagli atti tirannici, mostrando l'esperienza che molti, così nelle Città, come nelle Ville... sentite? di questo che Stato, con tirannide esercitano concussioni et opprimono i più deboli in varii modi, come in operare che si facciano contratti violenti di compre, d'affitti... eccetera: dove sei? ah! ecco; sentite: che seguano o non seguano matrimonii. Eh?»*

«È il mio caso,» disse Renzo.

*«Sentite, sentite, c'è ben altro; e poi vedremo la pena. Si testifichi, o non si testifichi; che uno si parta dal luogo dove abita, eccetera; che quello paghi un debito; quell'altro non lo molesti, quello vada al suo molino: tutto questo non ha che far con noi. Ah ci siamo: quel prete non faccia quello che è obbligato per l'ufficio suo, o faccia cose che non gli toccano. Eh?»*<sup>42</sup>

Dopo queste due prime attestazioni, le gride tornano naturalmente ancora, specificamente ai capitoli XXVIII e XXXI. Particolarmente interessante è la prima di queste ultime occorrenze, legata al provvedimento di Ferrer contro lo sperpero di pane e farine. La modalità di citazione rimane sostanzialmente invariata, confermando la coerenza formale – non meno che la riconoscibilità – dell'espediente lungo tutto il romanzo. Ciò che cambia, però, è il tono conclusivo del passo:

Ed ecco che, il 15 di novembre, Antonio Ferrer, *De orden de Su Excelencia*, pubblicò una grida, con la quale, a chiunque avesse granaglie o farine in casa, veniva proibito di comprarne né punto né poco, e ad ognuno di comprar pane, per più che il bisogno di due giorni, sotto *pene pecuniarie e corporali, all'arbitrio di Sua Eccellenza*; intimazione a chi toccava per ufizio, e a ogni persona, di denunciare i trasgressori; ordine a' giudici, di far ricerche nelle case che potessero venir loro indicate; insieme però, nuovo comando a' fornai di tener le botteghe ben fornite di pane, *sotto pena, in caso di mancamento, di cinque anni*

---

<sup>41</sup> Q I 14-25.

<sup>42</sup> Q III 23-24.

*di galera, et maggiore, all'arbitrio di S. E. Chi sa immaginarsi una grida tale eseguita, deve avere una bella immaginazione; e certo, se tutte quelle che si pubblicavano in quel tempo erano eseguite, il ducato di Milano doveva avere almeno tanta gente in mare, quanta ne possa avere ora la gran Bretagna.*<sup>43</sup>

A questo punto del romanzo, infatti, il lettore ha ormai certa familiarità con le gride, dacché non è più necessario spiegarne il senso né commentarne i limiti; il narratore può dunque giocare su una complicità ironica. Il documento, pur conservando il suo valore di testimonianza, finisce così per assumere anche quello di prova grottesca dell'impotenza del potere, ben più che della sua autorità.

### 6.3.2 Tra memorie, confronti e congetture

Le modalità di citazione delle altre fonti secentesche risultano decisamente più diversificate. Per farne una rapida panoramica, sarà necessario anzitutto osservare che, in fatto di menzione, i documenti manifestamente consultati dal narratore-rifacitore possono essere richiamati a testo con una generica menzione all'autore (*scrittore, storico*) o tramite formule perifrastiche (per esempio, «l'ipotesi proposta da alcuni fisici e riproposta da ultimo, con molte ragioni e con molta riserva, da uno, diligente quanto ingegnoso»<sup>44</sup>), e ulteriormente precisati in nota a piè di pagina; oppure menzionati direttamente a testo, magari con breve descrizione presentativa (per esempio, «uno scrittore contemporaneo, il medico Alessandro Tadino, in un suo *Ragguaglio*»<sup>45</sup>); o ancora citati come *memorie, relazioni storiche, documenti, lettere, storie*, da cui si sono tratte notizie solo compendiate nel romanzo. Quanto alla forma del riporto, si alternano le citazioni dirette, segnalate dalle virgolette basse e in genere ancorate a una cornice citante del narratore, a riformulazioni più o meno dichiarate.

La prima menzione di una fonte storica diversa dalle gride compare al già altrove menzionato passo del capitolo IX, e ha lo scopo di integrare la lacuna, lasciata dall'anonimo, relativa tanto al nome del paese in cui Renzo, Lucia e Agnese vengono accolti dopo la “notte degl'imbrogli e de' sotterfugi” quanto alla famiglia nobile cui appartiene Gertrude. Il narratore moderno interviene esplicitamente per colmare tale omissione, attingendo a una fonte esterna – uno «storico milanese», poi precisato in nota quale una delle principali fonti manzoniane, cioè Giuseppe Ripamonti – dalla quale trae

---

<sup>43</sup> Q XXVIII 3-4.

<sup>44</sup> Q XXVIII 59.

<sup>45</sup> Q XXVIII 31. Sulla scorta di Poggi Salani, si noti come la forma presentativa sia correlata alla prima menzione a testo di una fonte che, in realtà, è stata già utilizzata precedentemente, senza però venire mai citata (cfr. MANZONI/POGGI SALANI 2013: 853).

informazioni sparse (come si nota dall'uso del deittico duplicato *altrove*), che riorganizza inferenzialmente:

**Uno storico milanese\*** 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, a cui di città non mancava altro che il nome; dice altrove, che ci passa il Lambro; altrove, che c'è un arciprete.** Dal riscontro di questi dati noi deduciamo che fosse Monza senz'altro. Nel vasto tesoro dell'induzioni erudite, ce ne potrà ben essere delle più fine, ma delle più sicure, non crederei. **Potremmo anche, sopra congetture molto fondate, dire il nome della famiglia;** ma, sebbene sia estinta da un pezzo, **ci par meglio lasciarlo nella penna, per non metterci a rischio di far torto neppure ai morti, e per lasciare ai dotti qualche soggetto di ricerca.**<sup>46</sup>

Se il primo risultato della deduzione è esposto («che fosse Monza senz'altro»), il secondo viene invece lasciato in sospeso («ci par meglio lasciarlo nella penna»). E il motivo è duplice: evitare di offendere, anche *post mortem*, i discendenti della famiglia; e, più ironicamente, «lasciare ai dotti qualche soggetto di ricerca». L'affermazione è esternata in tono leggero, scherzoso; e tuttavia può far pensare a quella formula, poi espunta, presente nel *Fermo e Lucia* («l'ignaro apprenda e il dotto si ricordi»), che qui, forse, è riattivata in forma nuova<sup>47</sup>. Si ha infatti l'impressione che il narratore, rivolgendosi al lettore colto, voglia ammiccare a ciò che entrambi sanno o potrebbero potenzialmente sapere: che la fonte è nota (si noti il costrutto preconcessivo: «non nomina, è vero, né lei, né il paese; *ma* di questo dice»), che il nome sarebbe facilmente ricostruibile, e che l'artificio delle omissioni è in parte scoperto.

---

<sup>46</sup> Q IX, 5-6.

<sup>47</sup> Nel *Fermo e Lucia*, il passaggio in questione è completamente diverso, e persino i riferimenti sparsi sono attribuiti all'Anonimo: **«Dove siamo? Il nostro autore non lo dice, anzi protesta di non volerlo dire.** Abbiám già avvertito che delle due classi fra le quali era divisa la società al suo tempo, di circospetti cioè e di facinorosi, d'uomini che avevano, e d'uomini che facevano paura, egli apparteneva alla prima. La sua timida discrezione raddoppia però a questo punto della narrazione: e il progresso della narrazione stessa ne fa vedere il motivo. Le avventure di Lucia nel suo novello soggiorno si trovano implicate con intrighi tenebrosi, rematici, misteriosi terribili di persone che deggono essere state potenti, e imparentate assai = e **l'autore si scopre impacciato tra il desiderio di raccontare quello che sa, e il terrore di offendere di quelle famiglie il mormorare contra le quali era un peccato punito in questo mondo. Quindi egli va col calzare del piombo, e narrando i fatti, sopprime tutte le indicazioni** che potrebbero servir di filo | a trovar le persone, e fra queste indicazioni anche quella del luogo. Ma in questa parte almeno **egli non è stato destro abbastanza, e noi possiamo annunziare senza timore d'ingannarci il luogo dove si è fermata Lucia: poichè l'autore senza avvedersene ci ha dato un filo** che condurrebbe alla scoperta anche un ragazzo. **Egli dice in un <passo> del suo racconto che Lucia giunse ad un borgo nobile e antico al quale di città non mancava che il nome; altrove parla del Lambro che vi scorre = altrove ancora dice che v'era un arciprete = con queste indicazioni non v'ha in Europa uomo che sappia leggere e scrivere, il quale tosto non esclami: Monza»** (*FL* II I 28-31).

Nei capitoli propriamente storici (il XXVIII, il XXXI e il XXXII in particolare), il narratore esplicita con maggiore chiarezza i dettagli del proprio metodo di ricerca. Il resoconto storico si costruisce per lo più attraverso riformulazioni mediate e compendiate, che si intuiscono frutto di un paziente lavoro di confronto, mentre le fonti vengono spesso menzionate solo in un secondo momento. Talvolta la menzione è ancora indiretta, e orientata a lamentarne la lacunosità e a ristabilire la pratica congetturale:

Del resto, **le relazioni storiche di que' tempi son fatte così a caso, che non ci si trova neppur la notizia del come e del quando cessasse quella tariffa violenta.** Se, in mancanza di notizie positive, **è lecito propor congetture, noi incliniamo a credere** che sia stata abolita poco prima o poco dopo il 24 di dicembre, che fu il giorno di quell'esecuzione.<sup>48</sup>

Altrove, le fonti sono inserite direttamente, mediante stralci citati a testo, con la duplice funzione di avvalorare la descrizione e accrescerne la drammaticità. È il caso della celebre scena riportata da Ripamonti sul cadavere della donna col bambino (si tratta del primo passaggio citato nel seguito), o delle parole di Tadino a proposito degli abitanti fuggiti «come creature seluatiche» (si tratta del secondo passaggio):

«**Vidi io,**» scrive il Ripamonti, **«nella strada che gira le mura, il cadavere d'una donna...** Le usciva di bocca dell'erba mezza rosicchiata, e le labbra facevano ancora quasi un atto di sforzo rabbioso... Aveva un fagottino in ispalla, e attaccato con le fasce al petto un bambino, che piangendo chiedeva la poppa... Ed erano sopraggiunte persone compassionevoli, le quali, raccolto il meschinello di terra, lo portavan via, adempiendo così intanto il primo ufizio materno.»<sup>49</sup>

Ma arrivando senza posa altre e altre notizie di morte da diverse parti, furono spediti due delegati a vedere e a provvedere: il Tadino suddetto, e un auditore del tribunale. Quando questi giunsero, il male s'era già tanto dilatato, che le prove si offrivano, senza che bisognasse andarne in cerca. Scorsero il territorio di Lecco, la Valsassina, le coste del lago di Como, i distretti denominati il Monte di Brianza, e la Gera d'Adda; e per tutto trovarono paesi chiusi da cancelli all'entrate, altri quasi deserti, e gli abitanti scappati e attendati alla campagna, o dispersi: «et ci parevano, – dice il Tadino, – tante creature seluatiche, portando in mano chi l'herba menta, chi la ruta, chi il rosmarino et chi una ampolla d'aceto.» S'informarono del numero de' morti: era spaventevole; visitarono infermi e

---

<sup>48</sup> Q XXVIII 13.

<sup>49</sup> Q XXVIII 42.

cadaveri, e per tutto trovarono le brutte e terribili marche della pestilenza. Diedero subito, per lettere, quelle sinistre nuove al tribunale della sanità, il quale, al riceverle, che fu il 30 d'ottobre, **«si dispose,» dice il medesimo Tadino, a prescriber le bullette, per chiuder fuori dalla Città le persone provenienti da' paesi dove il contagio s'era manifestato; «et mentre si compilava la grida,» ne diede anticipatamente qualche ordine sommario a' gabellieri.**<sup>50</sup>

In altri passaggi, il confronto tra fonti diverse viene tuttavia messo in scena, proprio davanti agli occhi di un lettore che da tale confronto può apprendere il metodo della ricerca:

Il Tadino e il Ripamonti vollero notare il nome di chi ce la portò il primo, e altre circostanze della persona e del caso: e infatti, nell'osservare i principi d'una vasta mortalità, in cui le vittime, non che esser distinte per nome, appena si potranno indicare all'incirca, per il numero delle migliaia, nasce una non so quale curiosità di conoscere que' primi e pochi nomi che poterono essere notati e conservati: questa specie di distinzione, la precedenza nell'esterminio, par che faccian trovare in essi, e nelle particolarità, per altro più indifferenti, qualche cosa di fatale e di memorabile. L'uno e l'altro storico dicono che fu un soldato italiano al servizio di Spagna; nel resto non sono ben d'accordo, neppur sul nome. **Fu, secondo il Tadino, un Pietro Antonio Lovato, di quartiere nel territorio di Lecco; secondo il Ripamonti, un Pier Paolo Locati, di quartiere a Chiavenna. Differiscono anche nel giorno della sua entrata in Milano: il primo la mette al 22 d'ottobre, il secondo ad altrettanti del mese seguente: e non si può stare nè all'uno nè all'altro.** Tutt'e due l'epoche sono in contraddizione con altre ben più verificate. Eppure il Ripamonti, scrivendo per ordine del Consiglio generale de' decurioni, doveva avere al suo comando molti mezzi di prender l'informazioni necessarie; e il Tadino, per ragione del suo impiego, poteva, meglio d'ogn'altro, essere informato d'un fatto di questo genere. **Del resto, dal riscontro d'altre date che ci paiono, come abbiam detto, più esatte, risulta che fu, prima della pubblicazione della grida sulle bullette; e, se ne mettesse conto, si potrebbe anche provare o quasi provare, che dovette essere ai primi di quel mese; ma certo, il lettore ce ne dispensa.**<sup>51</sup>

In questo brano, tratto dal capitolo XXXI, Tadino e Ripamonti offrono versioni divergenti su nomi, date e luoghi del presunto "paziente zero" della peste; il narratore non decide, ma registra le contraddizioni con cura filologica, senza rinunciare a una velata nota di

---

<sup>50</sup> Q XXXI 12-13.

<sup>51</sup> Q XXXI 24-25.

biasimo per l'inaffidabilità delle fonti, tanto più sorprendente in cronisti che, per incarico o per mestiere, avrebbero avuto accesso a informazioni dirette. Il confronto lascia emergere con chiarezza i limiti strutturali della documentazione storica, ma anche la tensione profonda tra il bisogno di verità e la coscienza della sua incertezza. Il narratore guida il lettore nella ricerca della prima, senza tuttavia nascondergli le insidie della seconda: al contrario, lo coinvolge in un'indagine che resta, per sua natura, frammentaria e congetturale. La chiusa («ma certo, il lettore ce ne dispensa»), come nel capitolo IX, stempera ancora l'incertezza, segnalando anche il riconoscimento di un lettore auspicabilmente in grado di condividere la responsabilità dell'interpretazione.

## CONCLUSIONI

Il lavoro contenuto in queste pagine ha tentato di osservare e analizzare alcune delle strategie dialogiche che si instaurano, nei *Promessi Sposi*, fra autore e lettore. L'assunto di partenza è che, in ogni testo scritto, vi sono dispositivi linguistici che attivano un'interlocuzione, più o meno esplicita e in ogni caso *in absentia*, tra chi scrive e chi legge.

La sezione introduttiva ha inteso chiarire le motivazioni alla base della ricerca e definirne gli strumenti metodologici.

Per quanto riguarda il primo aspetto, si è scelto di ricostruire il dibattito critico-letterario sulla figura del lettore manzoniano, confrontandolo direttamente con i dati offerti dall'opera autoriale. Questo confronto è stato condotto sia attraverso l'analisi bibliografica, sia mediante un'indagine testuale autonoma, volta a verificare come il lettore venga rappresentato, evocato o presupposto nelle parole dello stesso Manzoni. Appurata la centralità della figura del lettore all'interno dei *Promessi sposi*, romanzo dichiaratamente "popolare" e rivolto a un pubblico nuovo, sono emersi tre nuclei fondamentali attorno a cui si organizza la riflessione manzoniana: la questione educativa, legata all'idea che il lettore debba essere guidato nel discernimento culturale, morale e intellettuale; il contrasto fra diletto e verità, vale a dire fra le esigenze del puro intrattenimento letterario e quelle della trasparenza etico-storica; la questione linguistica, che riguarda la necessità di farsi intendere da un pubblico ampio e di fornire, al contempo, un modello di lingua nazionale. I tre nuclei messi in evidenza si sono rivelati unificati da una medesima esigenza di fondo: la necessità, per Manzoni, di rivolgersi a lettori del futuro. I lettori del presente, infatti, appaiono ancora inadeguati: spesso mossi da esigenze di mero intrattenimento, privi di formazione critica e, soprattutto, non ancora accomunati da una lingua condivisa. In questa prospettiva, la costruzione del lettore manzoniano è anche un atto progettuale e pedagogico: non si limita a descrivere una relazione esistente, ma prefigura un pubblico possibile, che il romanzo stesso contribuisce a formare. I tre assi tematici, inoltre, hanno permesso di comprendere più chiaramente la doppia definizione che la critica ha attribuito, negli anni, al lettore manzoniano: da un lato, un lettore complice, che lo scrittore vuole al proprio fianco nella costruzione del progetto narrativo; dall'altro, un lettore giudice, chiamato a esercitare un discernimento critico, talvolta anche nei confronti dell'autore stesso.

Per quanto riguarda il secondo aspetto, quello metodologico, si è chiarito l'impiego di un modello teorico di riferimento, individuato nei recenti studi di Calaresu sulla dialogicità primaria. Questo modello ha offerto un primo inquadramento concettuale e una serie di fenomeni linguistici e testuali utili ad avviare l'analisi. L'applicazione al caso specifico dei *Promessi Sposi* ha richiesto tuttavia una parziale ricalibratura: in particolare, si è ritenuto necessario escludere alcuni aspetti previsti dal modello originario, come l'analisi sistematica dei connettivi, e includere una breve sezione dedicata alla gestione delle fonti storiche, fenomeno centrale nella narrazione manzoniana ma non previsto esplicitamente dalla griglia di partenza. Inoltre, trattandosi di un testo narrativo, è stato opportuno integrare la terminologia derivata dalle teorie dell'enunciazione con strumenti narratologici, per rendere più adatta l'analisi alla complessità della forma-romanzo.

La prima parte della tesi è stata dedicata all'analisi dei fenomeni che riguardano più direttamente gli agenti dialogici presenti in ogni testo: l'emittente e il ricevente.

Poiché nel romanzo l'emittente si concretizza nella figura del narratore, si è proceduto a un'analisi approfondita della voce narrante manzoniana, che – come si è visto – si costituisce quale figura particolarmente complessa. Essa include, infatti, elementi di onniscienza narrativa, tratti riconducibili all'autore empirico e due forme esplicite di presenza referenziale nel testo: l'*io* e il *noi* narrante. Questi elementi sono stati esaminati nel dettaglio, al fine di comprenderne la funzione nella dinamica dell'enunciazione e il ruolo nella costruzione della relazione con il lettore.

Il secondo capitolo è stato invece dedicato all'analisi dei richiami testuali all'interlocutore. Quest'ultimo è presente nel romanzo in diverse forme, che sono state distinte in appelli diretti, costruiti in seconda persona plurale, e appelli indiretti, basati su evocazioni nominali (*lettore, lettori*) o impersonali. Nel primo gruppo sono stati inclusi anche i numerosi casi di interrogazione presenti nel romanzo, comprendenti non solo le domande rivolte esplicitamente al lettore, ma anche quelle che, pur restando interne al discorso del narratore, sono pensate invece per sollecitarne l'attenzione e il coinvolgimento. Le allocuzioni indirette, invece, sono state suddivise secondo criteri tematici: si sono individuate due principali aree esperienziali attivate dal testo – quella cognitivo-mnemonica e quella cognitivo-immaginativa – oltre a una serie di appelli riconducibili alla *captatio benevolentiae*, tesi a instaurare un rapporto di prossimità e fiducia tra narratore e lettore.

Il terzo capitolo è stato dedicato a una forma peculiare di coinvolgimento del lettore, realizzata tramite l'impiego della deissi fantasmatica, una modalità di richiamo basata su un campo indicale solo evocato. Dopo una breve definizione del fenomeno, si sono

analizzati alcuni esempi emblematici presenti nel romanzo, al fine di metterne in luce la funzione nel quadro di simulazione di un'interlocuzione a distanza.

Il quarto capitolo di questa sezione ha infine preso in esame le forme attraverso cui il narratore anticipa e neutralizza le possibili obiezioni del lettore, ricorrendo a strategie (contro)argomentative di vario genere. Questa parte ha richiesto un più stretto confronto con il *Fermo e Lucia*, versione problematica ma più esplicitamente dichiarativa del romanzo, che ha consentito di osservare l'evoluzione e il raffinamento di alcune forme dialogiche nella redazione definitiva dei *Promessi Sposi*.

La seconda sezione della tesi è stata invece dedicata all'analisi degli elementi utili a orientare il lettore all'interno del testo.

Il primo capitolo si è concentrato in particolare sulla deissi testuale, vale a dire quella forma di deissi in cui il campo indicale è costituito dal testo stesso. Nei *Promessi Sposi*, tale strategia è rafforzata dalla presenza di una metafora guida, ampiamente sfruttata dal narratore: quella della narrazione come viaggio. Il capitolo ha esaminato le forme deittiche principali, concludendosi, anche in questo caso, con un confronto con il *Fermo e Lucia*, utile a mostrare una particolare trasformazione strutturale intervenuta tra le due redazioni.

L'ultimo capitolo è stato dedicato, in forma sintetica, alle fonti con cui il romanzo continuamente si interfaccia. Pur appartenendo alla sfera dell'intertestualità, esse sono infatti profondamente radicate nell'architettura narrativa del romanzo, tanto da costituirne, attraverso l'espedito dell'anonimo, l'origine stessa dichiarata. Dopo un inquadramento generale per ciascuna tipologia di fonte presa in esame (l'Anonimo, le gride, gli autori secenteschi), l'analisi si è concentrata su alcune peculiarità relative alla ricezione, osservando come le fonti siano gestite non solo come documenti storici, ma anche come dispositivi narrativi in grado di orientare, coinvolgere, educare, o persino provocare il lettore.

Dal lavoro emergono alcune considerazioni generali che permettono di ripensare la natura e la funzione della relazione fra autore e lettore nei *Promessi Sposi*.

Anzitutto, si è potuto osservare come le strategie di interazione messe in atto nel romanzo siano molto più articolate, sottili e pervasive rispetto a quanto generalmente rilevato dall'analisi delle sole apostrofi o degli appelli espliciti. La relazione con il lettore, infatti, si sviluppa attraverso una fitta rete di segnali che coinvolgono non solo la voce narrante, ma anche le fonti, i riferimenti testuali, le scelte linguistiche, persino le omissioni. Manzoni costruisce così un dialogo continuo, in cui il lettore è chiamato ora a

collaborare, ora a valutare criticamente, ora a decifrare silenzi e allusioni, divenendo talora suo complice, talaltra giudice dell'operato narrativo; è da includersi, tuttavia, anche la funzione di discente, che con la guida della voce narrante apprende la capacità di muoversi entro il testo, di valutare la pertinenza delle proprie domande e obiezioni, di replicare le modalità di ricerca della verità storica, che spesso richiede la formulazione di inevitabili congetture.

In secondo luogo, è emersa con chiarezza la profonda interconnessione fra i diversi fenomeni analizzati. La distinzione operata nel corso della tesi è stata funzionale alla descrizione sistematica dei singoli elementi, ma ha anche permesso di mettere in luce come, all'interno degli stessi segmenti testuali, possano coesistere diverse forme di interazione.

In terzo luogo, l'analisi ha mostrato come il modello della dialogicità primaria, primariamente elaborato per descrivere fenomeni di metadiscorso autoriale in testi d'uso, possa rivelarsi efficace anche nell'applicazione a un testo letterario. Pur nella consapevolezza che il romanzo – e in particolare un'opera come i *Promessi Sposi* – resiste per sua natura a classificazioni troppo rigide, il modello ha infatti offerto uno strumento utile per osservare aspetti talora trascurati della dinamica fra autore e lettore, ma in essa integrabili.

L'analisi condotta non pretende, naturalmente, di essere esaustiva, ma si propone come punto di partenza per un'osservazione più ampia e sistematica del fenomeno dialogico fra autore e lettore entro il romanzo. In particolare, nel lavoro ha assunto un rilievo non secondario il confronto con il *Fermo e Lucia*, che si è rivelato una volta di più un testo dotato di profonda autonomia rispetto all'edizione definitiva, capace di far emergere forme più dichiarative – anche perché sperimentali – di interlocuzione con il lettore. Proprio a questo stadio preliminare del romanzo potrebbero essere rivolte, auspicabilmente, future ricerche.

## BIBLIOGRAFIA

### OPERE DI ALESSANDRO MANZONI E RELATIVE ABBREVIAZIONI

#### *Edizioni critiche di riferimento dei Promessi Sposi*

MANZONI/COLLI 2023 (Q)

ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi. Edizione genetica della Quarantana*, a cura di BARBARA COLLI, edizione critica diretta da DANTE ISELLA, Milano, Casa del Manzoni, 2023.

MANZONI/COLLI-ITALIA-RABONI 2006 (FL)

ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia. Prima minuta 1821-1823*, 2 voll., a cura di BARBARA COLLI, PAOLA ITALIA e GIULIA RABONI, edizione critica diretta da DANTE ISELLA, Milano, Casa del Manzoni, 2006.

MANZONI/COLLI-RABONI 2012 (Sp)

ALESSANDRO MANZONI, *Gli Sposi Promessi. Seconda Minuta (1823-1827)*, 2 voll., a cura di BARBARA COLLI e GIULIA RABONI, edizione critica diretta da DANTE ISELLA, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

MANZONI/MARTINELLI 2022 (V)

ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi. Ventisettana*, a cura di DONATELLA MARTINELLI, edizione critica diretta da DANTE ISELLA, Milano, Casa del Manzoni, 2022.

#### *Altre edizioni critiche dei Promessi Sposi*

MANZONI-CARETTI 1971

ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro; Storia della colonna infame*, 2 voll., II, a cura di LANFRANCO CARETTI, Torino, Einaudi, 1971.

MANZONI-CHIARI/GHISALBERTI 1954

ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi sposi*, a cura di ALBERTO CHIARI e FAUSTO GHISALBERTI, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, 7 voll., II, Milano, Mondadori, 1954.

### ***Edizioni commentate dei Promessi Sposi***

MANZONI/NIGRO 2002

ALESSANDRO MANZONI, *I romanzi*, progetto editoriale di SALVATORE SILVANO NIGRO, 2 voll., Milano, Mondadori, 2002.

MANZONI/POGGI SALANI 2013

ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi: testo del 1840-42*, a cura di TERESA POGGI SALANI, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.

MANZONI/RAIMONDI-BOTTONI 1988

ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di EZIO RAIMONDI e LUCIANO BOTTONI, Milano, Principato, 1988.

MANZONI/STELLA-REPOSSI 1995

ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi; Storia della colonna infame*, a cura di ANGELO STELLA e CESARE REPOSSI, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

### ***Edizioni degli altri scritti manzoniani***

*Carteggio Manzoni-Fauriel*

ALESSANDRO MANZONI, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, a cura di IRENE BOTTA, premessa di EZIO RAIMONDI, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000.

*Del romanzo storico*

ALESSANDRO MANZONI, *Del romanzo storico, e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, premessa di GIOVANNI MACCHIA, introduzione di FOLCO PORTINARI, testo a cura di SILVIA DE LAUDE, interventi sul romanzo storico (1827-1831) di Zajotti, Tommaseo, Scavini a cura di FABIO DANIELON, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000.

*Dell'invenzione*

ALESSANDRO MANZONI, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, a cura di MASSIMO CASTOLDI, premessa di CARLO CARENA, introduzione e note di UMBERTO MURATORE; in appendice: RUGGERO BONGHI, *Le stesiane*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004.

*Lettere*

ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di CESARE ARIETI, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di DANTE ISELLA, 3 voll., Milano, Adelphi, 1986.

*Morale Cattolica*

ALESSANDRO MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, testo critico con introduzione, apparato, commento, appendice di frammenti e indici, accompagnato da uno studio delle dottrine, a cura di ROMANO AMERIO, 3 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

*Poesie e tragedie*

ALESSANDRO MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di ALBERTO CHIARI e FAUSTO GHISALBERTI, Milano, Mondadori, 1957.

*Scritti letterari*

ALESSANDRO MANZONI, *Scritti letterari*, a cura di CARLA RICCARDI e BIANCAMARIA TRAVI, Milano, Mondadori, 1991.

*Storia della Colonna Infame*

ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna Infame*, a cura di CARLA RICCARDI, premessa di GIANCARLO VIGORELLI, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2002.

*Sul romanticismo*

ALESSANDRO MANZONI, *Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, a cura di MASSIMO CASTOLDI, premessa di PIETRO GIBELLINI, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2008.

## STRUMENTI DI CONSULTAZIONE

BERNARDELLI 2024

ANDREA BERNARDELLI, *Breve dizionario di narratologia*, Roma, Carocci, 2024.

BIANCO 2010

FRANCESCO BIANCO, *Concessive, frasi*, in SIMONE 2010-2011, I, pp. 254-258:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/frasi-concessive\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/frasi-concessive_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

CAPPUCCINI-MORANDI 1895

GIULIO CAPPUCCINI, LUIGI MORANDI, *Grammatica italiana (regole ed esercizi)*, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli, Paravia, 1895 (1<sup>a</sup> ed. 1894).

CORDIN 2022 [2001]

PATRIZIA CORDIN, *I pronomi personali. Caratteristiche generali*, in RENZI-SALVI-CARDINALETTI 2022 [2001], I, pp. 549-563.

DA MILANO 2010

FEDERICA DA MILANO, *Le interrogative retoriche*, in SIMONE 2010-2011, II, pp. 683-684:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/interrogative-retoriche\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/interrogative-retoriche_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

DE CESARE 2010

ANNA MARIA DE CESARE, *Deittici*, in SIMONE 2010-2011, I, pp. 345-347:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/deittici\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/deittici_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

FAVA 2022 [2001]

ELISABETTA FAVA, *Il tipo interrogativo*, in RENZI-SALVI-CARDINALETTI 2022 [2001], III, pp. 70-126.

FERRARI 2010a

ANGELA FERRARI, *Anafora*, in SIMONE 2010-2011, I, pp. 59-61:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/anafora\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anafora_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

FERRARI 2010b

ANGELA FERRARI, *Catafora*, in SIMONE 2010-2011, I, pp. 181-183:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/catafora\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/catafora_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

FERRARI 2010c

ANGELA FERRARI, *Cataforiche, espressioni*, in SIMONE 2010-2011, I, pp. 183-186:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/espressioni-cataforiche\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/espressioni-cataforiche_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

FERRARI 2024

ANGELA FERRARI (a cura di), *Dizionario di linguistica del testo a uso delle scienze umane*, con la collaborazione di LETIZIA LALA e FILIPPO PECORARI, Roma, Carocci, 2024.

MOLINELLI 2011

PIERA MOLINELLI, *Allocutivi, pronomi*, in SIMONE 2010-2011, I, pp. 47-49:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-allocutivi\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-allocutivi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

PRANDI 2006

MICHELE PRANDI, *Le regole e le scelte. Introduzione alla grammatica italiana*, Torino, UTET, 2019.

PATOTA 2010

GIUSEPPE PATOTA, *Interrogative dirette*, in SIMONE 2010-2011, I, pp. 676-680:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/interrogative-dirette\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/interrogative-dirette_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

RENZI 2022 [2001]

LORENZO RENZI, *La deissi personale e il suo uso sociale*, in RENZI-SALVI-CARDINALETTI 2022 [2001], III, pp. 350-375.

RENZI-SALVI-CARDINALETTI 2022 [2001]

LORENZO RENZI, GIAMPAOLO SALVI e ANNA CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., Bologna, il Mulino, 2022 (1<sup>a</sup> ed. 2001).

ROGGIA 2011

CARLO ENRICO ROGGIA, *Testi narrativi*, in SIMONE 2010-2011, II, pp. 1471-1474, 1478-1482: [https://www.treccani.it/enciclopedia/testi-narrativi\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/testi-narrativi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

SERIANNI 1988

LUCA SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti*, con la collaborazione di ALBERTO CASTELVECCHI, Torino, UTET, 1988.

SIMONE 2010-2011

RAFFAELE SIMONE (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, con la collaborazione di GAETANO BERRUTO e PAOLO D'ACHILLE, 2 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010-2011.

VANELLI 2022 [2001]

LAURA VANELLI, *La deissi. Descrizione delle espressioni deittiche*, in RENZI-SALVI-CARDINALETTI 2022 [2001], pp. 266-327.

## STUDI

### *Studi di critica manzoniana*

ACERBONI 2012

GIOVANNI ACERBONI, *Manzoni e il vero falsificato. Saggio sui Promessi sposi e sulla poetica manzoniana*, prefazione di MAURIZIO VITALE, Roma, Aracne, 2012.

AGOSTI 1989a

STEFANO AGOSTI, *Enunciazione e punto di vista nei «Promessi sposi»*, in MANETTI 1989, pp. 133-144.

AGOSTI 1989b

STEFANO AGOSTI, *Per una semiologia della voce narrativa nei «Promessi Sposi»*, in ID., *Enunciazione e racconto: per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 107-153.

ALBERTOCCHI 1997

GIOVANNI ALBERTOCCHI, *Sull'epistolario di Alessandro Manzoni. Disagi e malesseri di un mittente*, Firenze, Cadmo, 1997.

ANSELMINI 2012

GIAN MARIO ANSELMINI, *Manzoni, la dignità dei vinti e degli oppressi e la parola polifonica dei «Promessi Sposi»*, in DUCCIO TONGIORGI (a cura di), *La vittoria macchiata: memoria e racconto della sconfitta militare nel Risorgimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012.

ANTONELLI 2008

GIUSEPPE ANTONELLI, *Le glosse metalinguistiche dei «Promessi sposi»*, in «Studi di lessicografia italiana», XXV (2008), pp. 141-178.

CASALINI 2004

SONIA CASALINI (a cura di), *Ermes Visconti. Dalle lettere: un profilo*, premessa di ANGELO STELLA, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2004.

BARBERI SQUAROTTI 1986

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *La metaletteratura nel «Fermo e Lucia»*, in UMBERTO COLOMBO (a cura di), *Fermo e Lucia. Il primo romanzo del Manzoni*. Atti 13. Congresso Nazionale Studi Manzoniani (Lecco, 11-15 settembre 1985), Azzate, Otto/Novecento, 1986, pp. 139-156.

BECHERUCCI 2012

ISABELLA BECHERUCCI, *Le introduzioni al romanzo*, in ID., *Scampoli manzoniani*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 87-107.

BISI 2021

MONICA BISI, *Contrastare le frasi: la fatica, il coraggio, l'atto della scrittura manzoniana*, in «Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.», VI (2021), pp. 15-34.

BONALUMI 1985

GIOVANNI BONALUMI, *In margine alle introduzioni di «Fermo e Lucia» e dei «Promessi Sposi»*, in «Cenobio», XXXIV, 1/1985, pp. 38-51.

BONGHI 1933

RUGGERO BONGHI, *Studi manzoniani*, Firenze, Le Monnier, 1933.

BORGHI 2020

MARGHERITA BORGHI, *«Il bello era sentir raccontare le sue avventure»: un romanzo da ascoltare*, tesi di dottorato (tutor: PIERANTONIO FRARE), Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2019/2020.

BRANCA 1980

DANIELA DALCORNO BRANCA, *Strutture narrative e scansione in capitoli tra «Fermo e Lucia» e «I Promessi Sposi»*, in «Lettere italiane», XXXII, 3/1980, pp. 314-350.

BRICCHI 2021

MARIAROSA BRICCHI, *Manzoni prosatore. Un percorso linguistico*, Roma, Carocci, 2021.

BROGI 2005

DANIELA BROGI, *Il genere proscritto: Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini, 2005.

CASTELLANA 2020

RICCARDO CASTELLANA, *Nel cervello di Ferrer (e in quello del cardinal Borromeo)*, in STEFANO BRUGNOLO, IDA CAMPEGGIANI e LUCA DANTI, *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 587-606.

CASTELLANA 2021

RICCARDO CASTELLANA, *Narratologia e interpunzione. Le virgolette dei Promessi Sposi*, in CONCETTA MARIA PAGLIUCA e FILIPPO PENNACCHIO (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca. Atti del Seminario permanente di narratologia* (Napoli, 20-21 ottobre 2020), Milano, Biblion, 2021, pp. 143-158.

CESARO 2018

ANNA CESARO, *Appunti sulla testualità 'visiva' dei Promessi sposi (1840-'42)*, in LORENZO BATTISTINI ET AL. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso ADI – Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, ADI, 2018, pp. 1-12 (online: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Elaborato%20ADI%20-%20Anna%20Cesaro.pdf>).

CHANDLER 1985

STANLEY BERNARD CHANDLER, *The Author, the Material, and the Reader in «I promessi sposi»*, in «Annali d'Italianistica», III (1985), pp. 123-134.

CHEMELLO 2017

ADRIANA CHEMELLO, *The Revolution in Reading. From Manzoni's «twenty-five readers» to the «twenty-five thousand female readers» of «romanzi d'appendice»*, in GABRIELLA ROMANI and JENNIFER BURNS (edited by), *The formation of a national audience in Italy, 1750-1890: readers and spectators of Italian culture*, Madison-Lanham, Maryland, Fairleigh Dickinson University Press-The Rowman & Littlefield Publishing, 2017, pp. 171-192.

D'OVIDIO 1882

FRANCESCO D'OVIDIO, *Le correzioni ai «Promessi Sposi» e la questione della lingua*, Napoli, Morano, 1882.

D'OVIDIO-SAILER 1886

FRANCESCO D'OVIDIO e LUDWIG SAILER, *Discussioni manzoniane*, Città di Castello, Lapi, 1886.

DE BLASI 2014

NICOLA DE BLASI, *La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare*, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, ed. diretta da FRANCESCO DE CRISTOFARO, saggi di FRANCESCO DE CRISTOFARO ET AL., commento di FRANCESCO DE CRISTOFARO e MARCO VISCARDI (*I promessi sposi*) e MATTEO PALUMBO (*Storia della colonna infame*); commento alle immagini di GIANFRANCO ALFANO, Milano, BUR, 2014.

DE LAUDE 2000

SILVIA DE LAUDE, *Nota al testo*, in *Del romanzo storico*, pp. 87-197.

DE ROBERTIS 1949

DOMENICO DE ROBERTIS, *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949.

DELL'AQUILA 1985

MICHELE DELL'AQUILA, *Le introduzioni al "Fermo e Lucia" e il groviglio non risolto della lingua*, in «Rivista di letteratura italiana», XIV, 3/1985, pp. 347-363.

DELL'AQUILA 2002

MICHELE DELL'AQUILA, *Manzoni e il pubblico*, in «Siculorum Gymnasium», LV, 1-2/2002, pp. 103-117.

FARIELLO 1993

ANGELA FARIELLO, *I «Promessi Sposi»: un nuovo romanzo per un nuovo lettore*, in FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO (a cura di), *Cultura letteraria e realtà sociale per Giuliano Manacorda*, Roma, Editori riuniti, 1993, pp. 265-282.

FERTITTA-SCORSONE 2006

PAOLA FERTITTA e SERAFINO SCORSONE (a cura di), *Dalla centralità del testo alla centralità del lettore: Boccaccio, Manzoni, Tozzi, Calvino*. Atti del Seminario di studi diretto da ROMANO LUPERINI, Palermo, Palumbo, 2006.

FRARE 2006

PIERANTONIO FRARE, *Aiutare il lettore...per aiutare l'autore*, in ID., *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 151-171.

FRARE 2016

PIERANTONIO FRARE, *Leggere "I promessi sposi"*, Bologna, il Mulino, 2016.

GRANATELLA 1985

LAURA GRANATELLA, *Manzoni e il suo lettore: le "prefazioni", testi e note introduttive*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1985.

GROSSER 1981

HERMANN GROSSER, *Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile nei "Promessi Sposi"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII, 503/1981, pp. 409-440.

GÜNTERT 2015

GEORGES GÜNTERT, *Una topografia interpretata. Gli esordi paesaggistici del Fermo e Lucia e dei Promessi Sposi*, in «Babel», XXXII (2015), pp. 159-176.

ILLIANO 1985

ANTONIO ILLIANO, *Premesse a una definizione normativa dell'autore-narratore manzoniano*, in «Italica», LXII, 4/1985, pp. 294-304.

ILLIANO 1992

ANTONIO ILLIANO, *Per una sistemazione della poetica manzoniana del lettore*, in «Forum italicum», XXVI, 1/1992, pp. 46-54.

ILLIANO 1993

ANTONIO ILLIANO, *Morfologia della narrazione manzoniana dal Fermo e Lucia ai Promessi Sposi*, Firenze, Cadmo, 1993.

ISELLA 2006

DANTE ISELLA, *Introduzione*, in MANZONI/COLLI-ITALIA-RABONI 2006, pp. XXIII-XXXVIII.

MANETTI 1989

GIOVANNI MANETTI (a cura di), *Leggere i Promessi Sposi*, Milano, Bompiani, 1989.

MANGIONE 2012

DANIELA MANGIONE, *Prima di Manzoni: autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno, 2012.

MANCINI 2007

MASSIMILIANO MANCINI, *Scrittura del tumulto e tumulto della scrittura. Aspetti metanarrativi e metalinguistici in Promessi sposi XI-XVI*, in «Italice», LXXXIV, 4/2007, pp. 708-722.

MARCHESE 1994

ANGELO MARCHESE, *La polifonia nei «Promessi Sposi»*, in ID., *L'enigma Manzoni. La spiritualità e l'arte di uno scrittore*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 183-204.

MARTINELLI 2022

DONATELLA MARTINELLI, *Introduzione*, in MANZONI/MARTINELLI 2022, pp. XIII-LXXXIV.

MEIER-BRÜGGER 1987

ELISABETH MEIER-BRÜGGER, *Fermo e Lucia e I promessi sposi come situazione comunicativa*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1987.

MORANDI 1879 [1874]

LUIGI MORANDI, *Le correzioni ai Promessi Sposi e l'unità della lingua*, Parma, Battei, 1979 (1<sup>a</sup> ed. 1974).

MUÑIZ MUÑIZ 1990

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Il lettore secondo Manzoni*, in MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Poetiche della temporalità: Manzoni, Leopardi, Verga, Pavese*, premessa di GIUSEPPE PETRONIO, Palermo, Palumbo, 1990, pp. 51-70.

NEGRI 1965

RENZO NEGRI, *Dante e Manzoni di fronte al lettore*, in AA.VV., *Atti del VII congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, Tip. Annoni, 1965, pp. 111-122 (successivamente *Manzoni e Dante di fronte al lettore*, in NEGRI 1976, pp. 149-162).

NEGRI 1973

RENZO NEGRI, *Manzoni nell'epistolario*, in «Italianistica», II, 1/1973, pp. 188-204 (successivamente in NEGRI 1976, pp. 13-28).

NEGRI 1976

RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976.

NENCIONI 1956

GIOVANNI NENCIONI, *Conversioni dei Promessi Sposi*, in «La rassegna della letteratura italiana», LX, 1/1956, pp. 53-68.

NENCIONI 1993

GIOVANNI NENCIONI, *La lingua di Manzoni*, Bologna, il Mulino, 1993.

NENCIONI 2012

GIOVANNI NENCIONI, *La lingua dei Promessi Sposi*, Bologna, il Mulino, 2012.

NIGRO 2002

SALVATORE SILVANO NIGRO, *Nota critico-filologica: i tre romanzi*, in MANZONI/NIGRO 2002, pp. IX-XVIII.

NUNNARI 2013

TANO NUNNARI, *Le fonti storiche dei «Promessi Sposi»*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2013.

OLSEN 2010

MICHEL OLSEN, *Due problemi manzoniani: la finzione e la voce altrui*, in ENRICO TIOZZO e ULLA ÅKERSTRÖM (a cura di), *La letteratura italiana del Novecento. I temi, l'insegnamento, la ricerca*, Roma, Aracne, 2010, pp. 43-79.

PALADINO 1996

VINCENZO PALADINO, *Il «lettore» rimosso: tra Manzoni e Visconti*, in ID., *Manzoniana e altri saggi tra Otto e Novecento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1996, pp. 57-82.

PALERMO 2022

MASSIMO PALERMO, *Tra storia e racconto nei Promessi Sposi: aspetti della deissi testuale*, in DANIELE D'AGUANNO ET AL. (a cura di), *Saggi di linguistica e storia della lingua italiana per Rita Librandi*, Firenze, Cesati, 2022, pp. 177-184.

PARRINI 1996

ELENA PARRINI, *La narrazione della storia nei "Promessi Sposi"*, Firenze, Le Lettere, 1996.

PEZZINI 1998

ISABELLA PEZZINI, *Simulazione e dissimulazione nei "Promessi Sposi"*, in ID., *Le passioni del lettore: saggi di semiotica del testo*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 13-30.

POGGI SALANI 1987

TERESA POGGI SALANI, *Dal «Fermo e Lucia» ai Promessi Sposi»: riconsiderando il primo capitolo (persona, tempo-spazio e altro)*, in AA.VV., *Manzoni. L'«eterno lavoro»*. Atti del Congresso internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985), Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, pp. 285-304.

POLIMENI 2020

GIUSEPPE POLIMENI, *Il filo della voce. Indagini sul pensiero linguistico di Manzoni e sui Promessi sposi*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

POSSIEDI 1993

PAOLO POSSIEDI, *Strategie narrative e meta narrative nei «Promessi sposi»*, in «Italian culture», XI (1993), pp. 171-183.

RABONI 2008

GIULIA RABONI, *La scrittura purgata. Sulla cronologia della Seconda minuta dei «Promessi sposi»*, in «Filologia italiana», V (2008), pp. 191-208.

RABONI 2012

GIULIA RABONI, *Introduzione*, in MANZONI/COLLI-RABONI 2012, pp. XIV-XCI.

RAIMONDI 1974

EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1974.

RAIMONDI 1989

EZIO RAIMONDI, *L'ironia polifonica in Manzoni*, in MANETTI 1989, pp. 175-208.

RAIMONDI 1990

EZIO RAIMONDI, *Il lettore fra le righe*, in ID., *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 131-145.

RAIMONDI 1994

EZIO RAIMONDI, *La sfida manzoniana*, in ID., *I sentieri del lettore. Dal Seicento all'Ottocento*, 3 voll., II, a cura di ANDREA BATTISTINI, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 393-478.

RICCIARDI 1987

MARIO RICCIARDI, *Lo scrittore e il lettore nel progetto del «Fermo e Lucia»*, AA.VV., *Manzoni e l'idea di letteratura*, Regione Piemonte, Torino, 1987, pp. 21-36.

RICHARDSON 1984

JOANNA RICHARDSON, *Narrative Strategy in «I promessi sposi»*, in «Neophilologus», LXVIII, 2/1984, pp. 214-224.

ROSA 2004

GIOVANNA ROSA, *I venticinque lettori dei «Promessi Sposi»*, in ID., *Identità di una metropoli: la letteratura della Milano moderna*, Torino, Aragno, 2004, pp. 79-114 (precedentemente in «Problemi», LXXIV (1985), pp. 318-342).

ROSA 2008

GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo: la fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Mondadori, 2008.

SARNI 2013

MATTEO SARNI, *Il segno e la cornice. I «Promessi sposi» alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

SCORRANO 1991

LUIGI SCORRANO, *Manzoni e il lettore. Rassegna di studi*, in «Otto/Novecento», XV, 6/1991, pp. 29-51.

SEGRE 1993

CESARE SEGRE, *Alessandro Manzoni: il continuum storico, l'intreccio e il destinatario*, in ID., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 144-175.

SPINAZZOLA 1983

VITTORIO SPINAZZOLA, *Il libro per tutti: saggio sui Promessi Sposi*, Roma, Editori riuniti, 1983.

STUSSI 2018

ALFREDO STUSSI, *Manzoni e il doppio imperativo*, in FRANCESCA NASSI e ANTONIO ZOLLINO (a cura di), *Maestra ironia: saggi per Luca Curti*, Lugano, Agorà, 2018, pp. 45-54.

TESTA 1997

ENRICO TESTA, *Le «parole mute» del romanzo*, in ID., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 19-57.

VIOLA 2015

CORRADO VIOLA, *Citare (e non) nei «Promessi sposi». Storia e invenzione*, in «Parole rubate», 11 (2015), pp. 47-76.

VITALE 1992

MAURIZIO VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Milano, Cisalpino-Istituto editoriale universitario, 1992.

### ***Studi di carattere generale***

#### ***Studi linguistici***

ANDORNO 2003

CECILIA ANDORNO, *Linguistica testuale. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2003.

BARBERA-MARELLO-MAZZOLENI 2022

MANUEL BARBERA, CARLA MARELLO e MARCO MAZZOLENI, *I costrutti preconcessivi dalle Origini all'italiano contemporaneo*, in «Storie e linguaggi», VIII, 1/2022, pp. 179-201.

BENVENISTE 1971 [1966]

ÉMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, 2 voll., trad. italiana di MARIA VITTORIA GIULIANI, Milano, Il Saggiatore, 1971.

BENVENISTE 1977

ÉMILE BENVENISTE, *Narrazione storica e discorso: l'organizzazione dei tempi verbali*, in MORTARA GARAVELLI 1977, pp. 33-40.

BERRETTA 1998

MONICA BERRETTA, *Il continuum fra coordinazione e subordinazione: il caso delle preconcessive*, in GIULIANO BERNINI, PIERLUIGI CUZZOLIN e PIERA MOLINELLI (a cura di), *Ars linguistica. Studi offerti da colleghi ed allievi a Paolo Ramat in occasione del suo 60° compleanno*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 79-93.

BÜHLER 1983 [1934]

KARL BÜHLER, *Teoria del linguaggio: la funzione rappresentativa del linguaggio*, trad. italiana di SERENA CATTARUZZA DEROSI, Roma, Armando, 1983.

CALARESU 2004

EMILIA MARIA CALARESU, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, FrancoAngeli, 2004.

CALARESU 2005

EMILIA MARIA CALARESU, *Quando lo scritto si finge parlato. La pressione del parlato sullo scritto e i generi scritti più esposti: il caso della narrativa*, in KLAUS HÖLKER e CHRISTIANE MAAB (a cura di), *Aspetti dell'italiano parlato*, Münster, Lit, 2005, pp. 65-92.

CALARESU 2016

EMILIA MARIA CALARESU, *Dialogicità e grammatica*, in CECILIA ANDORNO e ROBERTA GRASSI (a cura di), *Le dinamiche dell'interazione. Prospettive di analisi e contesti applicativi*, Milano, Officinaventuno, 2016, pp. 13-27.

CALARESU 2021

EMILIA MARIA CALARESU, *Dialogicità*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE e LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'Italiano Scritto. Testualità*, 6 voll., V, Roma, Carocci, 2021, pp. 119-151.

CALARESU 2022

EMILIA MARIA CALARESU, *La dialogicità nei testi scritti: tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2022.

CALARESU 2023

EMILIA MARIA CALARESU, *Indicare, rappresentare e dislocare. La Deixis am Phantasma di Karl Bühler e i modi del Discorso Riportato*, in «Globe: A Journal of Language, Culture and Communication», XVII (2023), pp. 119-131.

CONSALES 2005

ILDE CONSALES, *La concessività nella lingua italiana (secoli XIV-XVIII)*, Roma, Aracne, 2005.

CONTE 1988

MARIA-ELIZABETH CONTE, *Condizioni di coerenza testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

DE CAPRIO 2021a

CHIARA DE CAPRIO, *Forme e dimensioni autoriali nella cronachistica del medioevo volgare italo-romanzo: Firenze, la Toscana e il Regno*, in FULVIO DELLE DONNE, PAOLO GARBINI e MARINO ZABBIA (a cura di), *Scrivere storia nel medioevo. Regolamentazione delle forme e delle pratiche nei secoli XII-XV*, Roma, Viella, 2021, pp. 287-304.

DE CAPRIO 2021b

CHIARA DE CAPRIO, *Intertestualità*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE e LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. Testualità*, 6 voll., IV, Roma, Carocci, 2018, pp. 87-117.

DUCHAN-BRUDER-HEWITT 1995

JUDITH F. DUCHAN, GAIL A. BRUDER e LYNNE E. HEWITT (edited by), *Deixis in narrative: a cognitive science perspective*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1995.

DUCROT 1980a

OSWALD DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1980.

DUCROT 1980b

OSWALD DUCROT, *Analyse de texte et linguistique de l'énonciation*, in ID. et al., *Le mots du discours*, Paris, Minuit, 1984, pp. 7-56.

HYLAND 2019

KEN HYLAND, *Metadiscourse: exploring interaction in writing*, Bloomsbury, London-New York, 2019.

MAINGUENEAU 1990

DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris 1990.

MAINGUENEAU 2022

DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Entre approches stylistiques et approches discursives*, in SVEVA FRIGERIO (a cura di), *Linguistica e testi letterari*, Roma, Carocci, 2022, pp. 17-35.

MANETTI 2015

GIOVANNI MANETTI, *Il noi tra enunciazione, indessicalità e funzionalismo*, in MARIA CHIARA JANNER, MARIO A. DELLA COSTANZA e PAUL SUTERMEISTER (a cura di), *Noi Nous Nosotros Studi romanzi Études romanes Estudios románicos*, Peter Lang, Berna, pp. 23-44:

MANZOTTI 1999

EMILIO MANZOTTI, *Spiegazione, riformulazione, correzione, alternativa. Sulla semantica di alcuni tipi e segnali di parafrasi*, in BICE MORTARA GARAVELLI e LUCIA LUMBELLI, *Parafrasi. Dalla ricerca linguistica alla ricerca psicolinguistica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 169-206.

MAZZOLENI 2022

MARCO MAZZOLENI, *I costrutti preconcensivi tra dialogo, monologo e "costruzioni ibride"*, in «Cuadernos de Filología Italiana», XXIX (2022), pp. 205-217.

MORTARA GARAVELLI 1977

BICE MORTARA GARAVELLI (a cura di), *Letteratura e linguistica*, Bologna, Zanichelli, 1977.

MORTARA GARAVELLI 1985

BICE MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985.

MORTARA GARAVELLI 1989

BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.

MORTARA GARAVELLI 2015

BICE MORTARA GARAVELLI, *Silenzi d'autore*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

PALERMO 2013

MASSIMO PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2013.

PECORARI 2018

FILIPPO PECORARI, *Le parentesi tonde*, in ANGELA FERRARI *et al.*, *La punteggiatura italiana contemporanea. Un'analisi comunicativo-testuale*, Roma, Carocci, 2018, pp. 109-125.

ROGGIA 2022

CARLO ENRICO ROGGIA, *Plurivocità, polifonia e opacità dei testi*, in «Italiano LinguaDue», XIV, 1/2022, pp. 617-632.

STATI 1982

SORIN STATI, *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori, 1982.

VENIER 1991

FEDERICA VENIER, *La modalizzazione assertiva: avverbi modali e verbi parentetici*, Milano, FrancoAngeli, 1991.

### ***Studi critico-letterari***

BACHTIN 1988 [1979]

MICHAIL BACHTIN, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, a cura di CLARA STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi, 1988 (1<sup>a</sup> ed. 1979).

BACHTIN 2000 [1975]

MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, introduzione di ROSSANA PLATONE, trad. italiana di CLARA STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi, 2001 (1<sup>a</sup> ed. 1979).

BOOTH 1961

WAYNE CLAYSON BOOTH, *The rhetoric of fiction*, Chicago, Chiacago University Press, 1961.

CADIOLI 2001

ALBERTO CADIOLI, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, Il Saggiatore, 2001.

CHATMAN 1978

SEYMOUR CHATMAN, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978.

ECO 1979

UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

EGGERT 2019

PAUL EGGERT, *The Work and The Reader in Literary Studies. Scholarly Editing and Book History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

FERRARI 2014

ANGELA FERRARI, *La linguistica del testo*, Roma, Carocci, 2014.

FERRARI-LALA-PECORARI 2024

ANGELA FERRARI, LETIZIA LALA e FILIPPO PECORARI, *Il piano enunciativo-polifonico della strutturazione del testo scritto: gli ambiti dell'interazione discorsiva, del riporto e del punto di vista*, in «Studi di grammatica italiana», XLIII/2024, pp. 231-255.

FIDO 2002

FRANCO FIDO, *Dialogo/monologo*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 251-268.

GENETTE 1972

GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

ISER 1987 [1978]

WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura: una Teoria della risposta estetica*, trad. italiana di RODOLFO GRANAFEI, Bologna, il Mulino, 1987.

PETRONIO 1981

GIUSEPPE PETRONIO, *L'autore e il pubblico*, Pordenone, Studio Tesi, 1981.

PREDA-SPARVOLI 2021

ALESSANDRA PREDÀ e ELEONORA SPARVOLI, *Il lettore per amico: strategie di complicità nella scrittura di finzione*, Milano, Ledizioni, 2021.

PRICKETT 2010

STEPHEN PRICKETT (edited by), *European Romanticism: A Reader*, London, Continuum, 2010.

PUGLIATTI 1985

PAOLA PUGLIATTI, *Discorso narrativo e ideologia. Narratori «soggettivi» e narratori «obiettivi»: una possibile discriminante ideologico-testuale*, in ID., *Lo sguardo nel racconto: teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985, pp. 202-213.

RAIMONDI 2007

EZIO RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, il Mulino, 2007.

SEGRE 1985

CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

SPITZER 1976 [1942]

LEO SPITZER, *Gli appelli al lettore nella "Commedia"*, in ID., *Studi italiani*, a cura di CLAUDIO SCARPATI, Milano, Vita e Pensiero, 1976.

TESTA 2002

ENRICO TESTA, *Stile, discorso, intreccio*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 271-299.

TODOROV 1990 [1981]

TZVETAN TODOROV, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, trad. italiana di ANNA MARIA MARIETTI, Torino, Einaudi, 1990.