

SABINA GHIRARDI

Nuovi strumenti per lo studio linguistico dei 'Promessi sposi': i 'notabilia' manzoniani al 'Teatro comico fiorentino'

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SABINA GHIRARDI

Nuovi strumenti per lo studio linguistico dei 'Promessi sposi': i 'notabilia' manzoniani al 'Teatro comico fiorentino'

L'intervento indagherà gli apporti dei commediografi alla lingua dei Promessi sposi: excerpta selezionati dall'edizione dei notabilia manzoniani al Teatro comico fiorentino mostreranno la capillare presenza di questi «autori di lingua» nell'elaborazione della lingua «tosco-milanese» della Ventisettana. Il confronto tra notabilia, Crusca e Seconda minuta preciserà la cronologia della revisione-riscrittura e offrirà prospettive critiche utili all'allestimento di un nuovo commento linguistico.

Dopo la magistrale edizione critica delle *Postille alla Crusca veronese* di Dante Isella (nel 1964 la prima volta e di nuovo, sostanzialmente immutata, nel 2005 per l'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni), nuovi orizzonti per la filologia manzoniana sono stati aperti dalla pubblicazione, nel 2012, del testo e dell'apparato genetico degli *Sposi promessi*, ossia la cosiddetta Seconda minuta del romanzo, a cura di Giulia Raboni e Barbara Colli.¹

A complemento di questi strumenti si può affiancare l'edizione commentata dei *notabilia manzoniani al Teatro comico fiorentino*,² che permette di sondare l'ampiezza dello spoglio delle decine di «libri toscani d'ogni secolo, e principalmente quelli che si chiamano di lingua»,³ dai quali Manzoni ricercò esempi di un *sermo cotidianus* che riproducesse il più verisimilmente possibile la *fectio* dell'oralità. Il confronto tra *notabilia* e Seconda minuta permette dunque di stabilire una più certa cronologia della revisione-riscrittura del romanzo (nell'intensissimo biennio 1823-1825), e offre inoltre nuove prospettive per un accurato commento linguistico dei *Promessi sposi*, definendo con maggiore precisione l'entità degli apporti della tradizione fiorentinista cinquecentesca. Questi commediografi-accademici – con l'eccezione di Cecchi furono infatti tutti membri dell'istituzione fiorentina, della quale anzi Salviati fu considerato il fondatore, nonché l'ispiratore del *Vocabolario* – propongono un modello linguistico atto all'«individuazione della lingua parlata, ai diversi livelli sociali»,⁴ e sono pertanto gli autori privilegiati da Manzoni durante la fase di spoglio della *Crusca*, sui cui margini si affollano centinaia di citazioni tratte appunto dalle loro opere; scelta che conferma la «rigida selezione a livello diatopico»⁵ operata da un Manzoni non solo scrittore ma anche acuto studioso della lingua.

¹ A. MANZONI, *Gli sposi promessi*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Voll. 2, Milano, Casa del Manzoni, 2012 (d'ora in poi: *Sp*).

² Questo il piano generale dell'opera, conservata, con segnatura CNSM 1293-1298, nella biblioteca della casa milanese di Manzoni in via del Morone, oggi sede del Centro Nazionale Studi Manzoni: nel primo tomo *La dote, La moglie, G'incantesimi e La stiva* di Giovan Maria Cecchi; il secondo tomo continua con altre tre commedie del medesimo autore: *I dissimili, L'assiuolo e Il servigiale*; nel terzo tomo sono invece raccolte tre commedie di Antonfrancesco Grazzini (meglio noto con il suo soprannome da cruscante, il Lasca): *La gelosia, La spiritata e I parentadi*; le commedie laschiane proseguono nel quarto tomo con *La strega, La Sibilla, La pinzochera e L'Arzigogolo*; nel tomo successivo è collocato l'intero *corpus* di Francesco D'Ambra: *Il furto, I Bernardi e La cofanaria*; il sesto tomo, infine, presenta le due commedie di Lionardo Salviati, *Il Granchio e La Spina* e la più celebre commedia rusticale di Michelangelo Buonarroti il Giovane, *La Tancia*. Di queste venti commedie, solo tre non recano segni di lettura: *La moglie e La stiva* di Cecchi e *Il Granchio* di Salviati.

³ A. MANZONI, *Appendice alla relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla*, in *Scritti linguistici editi*, XIX, a cura di A. Stella e M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, 234.

⁴ M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, 22.

⁵ L. DANZI, *Lingua nazionale lessicografia milanese: Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, 212.

Cecchi, Grazzini, D'Ambra, Salviati e Buonarroti rappresentano quindi per Manzoni, che ancora non può «far faccia tosta coi cortesi Fiorentini e con le gentili Fiorentine»,⁶ vere e proprie *autoritates* linguistiche, come dimostrato dai numerosi reimpieghi delle tessere apprese durante lo studio delle loro opere non solo nel romanzo, ma anche nelle postille alle commedie plautine. Le concordanze con i *notabilia* permettono infatti di confermare che esse non siano da interpretarsi – ipotesi accarezzata nel 1932 da Domenico Bassi⁷ – come una traduzione, integrale o parziale, del *corpus* plautino, bensì come banco di prova del lungo tirocinio esercitato da Manzoni sui testi di «lingua viva e vera»⁸ studiati accanto al meticoloso spoglio della *Crusca* veronese.⁹

Gli *excerpta* proposti – selezionati dall'escussione della totalità dei *notabilia* ai sei volumi del *Teatro comico fiorentino* contenuta nella tesi di laurea magistrale *I notabilia manzoniani editi e inediti al Teatro comico fiorentino* – offrono pertanto esempi concreti del contributo dei commediografi nel passaggio dall'insoddisfacente «composto indigesto» del *Fermo e Lucia*¹⁰ alla lingua «toscano-milane»¹¹ della Ventisettana. Tale scelta linguistica viene delineandosi già nella Seconda minuta, nella quale Manzoni impiega, tanto per i dialoghi (degli incolti ma anche dei personaggi appartenenti a un più elevato cetto socio-culturale) quanto per le parti narrate e gli *excursus* storiografici, le locuzioni del quotidiano e i colloquialismi di cui proprio i comici, piuttosto che vocabolari o grammatiche, furono maestri insostituibili: di qui la piena comparabilità tra la lingua di questo stadio redazionale del romanzo e lo studio della letteratura minore fiorentina. La definizione di questa nuova soluzione linguistica non è infatti apprezzabile *in toto* con il solo ausilio delle postille alla *Crusca*, dal momento che sulle pagine del vocabolario, per quanto «conciato in modo da non lasciarlo vedere»,¹² confluisce solo parte del certosino studio libresco degli autori della tradizione ribobolaia fiorentina cinque, sei e settecentesca. È quindi indispensabile addentrarsi ulteriormente nel laboratorio dello scrittore e analizzare le fonti delle annotazioni alla *Crusca* per giungere a maggiore comprensione del *modus operandi* di Manzoni in questa complessa operazione di ricognizione sulla lingua. Rispetto alle postille, quindi, la messe dei *notabilia* manzoniani può interpretarsi al contempo come la *summa* del più approfondito spoglio degli autori toscani e come il necessario complemento alle postille stesse. Per procedere con maggiore rapidità nella sua indagine, infatti, Manzoni generalmente non eseguì annotazioni sui libri consultati e studiati, limitandosi a sottolineare, a penna o con il *lapis*, parole, locuzioni o segmenti di frase indicatori del *sermo humilis* fiorentino, apponendovi talora accanto quella che viene denominata, nel presente lavoro, una 'I maiuscola', per l'interpretazione della quale, purtroppo, è assai arduo uscire dal campo della congettura.¹³

⁶ A. MANZONI, *Appendice alla relazione...*, 234.

⁷ Cfr. D. BASSI *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, «Aevum», XV (1932), 6, 225-274: 228.

⁸ A. MANZONI, *Appendice alla relazione...*, 233.

⁹ *Vocabolario degli Accademici della Crusca Oltre le giunte fatteci finora, cresciuto d'assai migliaia di voci e modi de' Classici, le più trovate da Veronesi*, Verona, dalla stamperia di Dionigi Ramanzini, 1806-1811 (d'ora in poi solo *Crusca*).

¹⁰ Per il *Fermo e Lucia* (d'ora in poi *FL*) si prende a riferimento l'edizione critica a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Voll. 2, Milano, Casa dal Manzoni, 2006.

¹¹ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti con una aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, 3 voll., n. 220 (lettera a Rossari del giugno 1825).

¹² ID., *Appendice alla relazione...*, 234.

¹³ Il *ductus* preciso e geometrico risulta infatti sensibilmente differente dalla scrittura corsiva. Tale divergenza potrebbe forse spiegarsi con il fatto che questo segno di lettura, presente solo nei testi sottolineati, rappresenti un'abbreviazione e indichi quindi *loci* che l'autore riteneva *interessanti* o *importanti* (ipotesi invero indebolita dall'assenza sistematica del puntino dopo la *I*).

Attraverso gli *exempla* proposti, infine, sarà possibile dimostrare l'utilità, ai fini di un nuovo commento linguistico dei *Promessi sposi* (specie della Ventisetтана), di un'edizione commentata dei *notabilia* manzoniani ai testi di lingua, che li ponga in proficuo dialogo con la materia viva del romanzo e rappresenti un'alternativa al regesto offerto da Gabriella Cartago.¹⁴ Un adeguato commento linguistico¹⁵ e l'analisi puntuale dei reimpieghi nelle diverse stesure del romanzo paiono pertanto lo strumento migliore per riscattare lo studio di queste postille 'mute'¹⁶ dalla loro posizione ancillare rispetto alle postille esplicite, approfondendo ulteriormente le tappe di una fase cruciale dell'*iter* linguistico di Manzoni nella ricerca non solo della lingua del romanzo ma anche e soprattutto di un paradigma di lingua comune.

*Dai Dissimili di G.M. Cecchi**

Fil. O dirottelo io; lasciatoti andare, ma fattoti prima scorgere un furfante, e un da poco. Non è egli il meglio donar quel che non si può vendere, che averlo a dare a ogni modo? se questo fusse stato un parentado nuovo, o, io avrei cerco della dota, e stato un poco più sul tirato; ma in questo, dove egli ha conchiuso e avutone un figliuolo, che ci vuo' tu far altro, che far buon viso? e mostrar di fare, e farlo anco per amore quello che si avrebbe a far per forza? [78]

I maiuscola a margine della sottolineatura.

Anche se non la sottolinea, Manzoni trascrive la citazione «se questo fusse stato un parentado nuovo, o, io avrei cerco della dota, e stato un poco più sul tirato» in corrispondenza della locuzione *Stare in sul tirato* della *Crusca*, definita come «*Tenere in soverchio prezzo la propria mercanzia*»; in un'aggiunta, riconosciuta seriore da Isella, il postillatore inserisce il riscontro con il proprio dialetto materno: «M[ilane]se: Star su: Star alto di prezzo».¹⁷ Manzoni aggiunge poi la citazione sottolineata alla voce *Viso* della *Crusca* che registra il modo di dire «*Far buon viso, Mostrar buon viso, o simili, Mostrarsi amico*»; l'autore precisa però che tale locuzione «vale anche mostrar d'esser contento,

¹⁴ Cfr. G. CARTAGO, *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013. Il volume, dal quale il commento dei *notabilia* non può prescindere, si propone come catalogo di tutte le espressioni sottolineate (e delle eventuali postille) da Manzoni durante la lettura degli autori toscani 'minori' dei secoli XVI, XVII e XVIII, le cui opere sono tuttora custodite nella biblioteca del CNSM. Nel capitolo dedicato al *Teatro comico fiorentino* (255-95) l'autrice segnala che «presentano segni di lettura le commedie di Giovan Maria Cecchi (1518-1587), Anton Francesco Grazzini detto il Lasca (1503-1584) e Francesco D'Ambra (1499-1558)» (255): se i *notabilia* alle commedie di questi tre autori sono quindi già edite, inedite sono le sottolineature alla *Spina* di Salviati e alla *Tancia* di Buonarroti.

¹⁵ Nella presente proposta di edizione, infatti, i *notabilia* vengono trascritti nella pericope entro cui sono inseriti (onde evitare fraintendimenti dovuti all'estrapolazione dal contesto) e commentati linguisticamente ricorrendo all'ausilio principe di Manzoni stesso, la *Crusca* veronese o, in caso di lacuna da parte della compilazione o qualora occorressero approfondimenti, al più recente *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI) di S. Battaglia (1961-2001).

* Per il commento esaustivo ai *notabilia* di G. M. Cecchi, cfr. S. GHIRARDI, *La voce delle postille 'mute': i notabilia manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria. Rivista di studi di ecdotica e di filologia d'autore», I (2016), 1, 127-209.

¹⁶ Ai *notabilia* manzoniani si possono estendere le riflessioni già compiute a proposito dei *marginalia* volteriani, il cui *Corpus des notes marginales* occupa i voll. 136-145 delle *Œuvres complètes*: «L'étude des notes dites muettes a montré que souvent elles sont aussi importantes que les notes de texte. Les signets, les 'papillons', les pages cornées ou pliées, ainsi que différents signes graphiques mettent en relief avec la plus concrète exactitude les fragments de l'ouvrage qui ont attiré l'attention de ce grand lecteur» (N. ELAGUINA, *Corpus des notes marginales de Voltaire: le projet et sa réalisation*, «Revue Voltaire», (2003), 3, 19-26: 21).

¹⁷ A. MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2005, 510.

quando la cosa è fatta» e a dimostrazione di tale diversa sfumatura semantica cita il passo in esame, inserendo infine un confronto con il detto francese «Faire bonne mine à mauvais jeu».¹⁸

Non impiegata nel *Fermo e Lucia*, la locuzione idiomatica *far buon viso* entra nel romanzo, in ben tre occorrenze, a partire dalla Seconda minuta. In *Sp* XXVII 8 essa compare nell'*excursus* storico sull'assedio posto da don Gonzalo a Casale ed è inserita in un *tricolon* dal sapore popolare che icasticamente descrive l'atteggiamento di dissimulata condiscendenza tenuto dallo spagnolo nei confronti dell'alleato Carlo Emanuele che, a detrimento della Spagna, sta oltremisura espandendo le proprie conquiste nel territorio del Monferrato. Il resoconto storiografico cede così quasi il passo al ritratto psicologico di Gonzalo, che «temendo, se faceva appena un po' di romore, che quel duca così attivo ne' maneggi e mobile ne' trattati come prode nell'armi si volgesse alla Francia, doveva chiuder l'occhio, rodere il freno, e far buon viso». Si verifica dunque in questo caso una mirabile sintesi degli opposti: i contenuti delle approfondite letture storico-economiche si fondono quasi per osmosi con la *facies* linguistica appresa durante lo studio dei ben meno illustri comici fiorentini, dimostrando come Manzoni, anche laddove gli imperativi del vero storico richiedessero maggiore centralità, «li subordinasse al filo narrativo e li calasse nella (o alternasse alla) rappresentazione, impedendo che il romanzo divenisse un saggio».¹⁹ Inalterato in Fe, in Q il *tricolon* subisce correzioni che lasciano intatto solo il primo membro, perfezionando l'equilibrio del passo grazie a locuzioni dal colore ancor più popolare: «doveva chiudere un occhio, mandarla giù, e stare zitto».

Modifiche subisce anche il monito di don Abbondio (maestro nell'arte della dissimulazione) a Perpetua in *Sp* XXX 9: «Ricordatevi che qui bisogna far sempre buon viso, e approvare tutto quel che si vede»; in Q *buon viso* viene però rimpiazzato con «viso ridente». Ancora alla subdola doppiezza di don Abbondio fa riferimento il terzo e ultimo reimpiego dell'espressione sottolineata: in *Sp* XXXVIII 13 il curato è disturbato dall'arrivo di Agnese e Lucia, «ma fece buon viso»; in Q l'espressione è mutata in «fece faccia tosta». Modificando la locuzione idiomatica Manzoni interviene in questo caso anche sulla descrizione dell'atteggiamento del curato: se il *buon viso* di *Sp* indicava la falsa benevolenza di don Abbondio, la *faccia tosta* di Q lascia immaginare un tentativo di mostrarsi impassibile e mascherare così il fastidio provato alla vista delle due donne. Oltre all'indifferenza ostentata, la locuzione prescelta implica anche una sfumatura di presunzione, come certificato dalla *Crusca*, che al lemma *Faccia* ricorda le espressioni «*Far faccia, vale Esser ardito, e presuntuoso; che anche si dice Far faccia tosta*».

Due excerpta dal Servigiale di G.M. Cecchi

1

Aga. Eh sì; tu vuoi la burla tu, e hai
 Buon confortare, e star da canto al giuoco;
 Ed a chi tocca, tocchi.²⁰ [49]

¹⁸ Ivi, 564.

¹⁹ G. NENCIONI, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, il Mulino, 1993, 350.

²⁰ Alla voce *Toccare* il GDLI registra la locuzione «*A chi tocca tocca, tocchi a chi tocca*: per segnalare o avvertire che nelle proprie critiche, accuse o rimproveri non si ha riguardo per nessuno».

Una variante del modo *a chi tocca, tocchi* compare anche nel *Vocabolario dell'uso fiorentino. Appunti lessicali*: «*Chi ne tocca ne tocca*. Si dice d'una divisione che non si fa con precisione, ma è convenuto che le parti si contenteranno. *Chi ne tocca ne tocca* ('Chi è sott è sott'). 'Chi le piglia son sue'». ²¹

Il reimpiego manzoniano di questa locuzione vale senz'altro come ulteriore dimostrazione dell'utilità di uno studio approfondito dei *notabilia*, dal momento che in questo caso risulta evidente quanto lo studio del *Teatro comico fiorentino* abbia offerto materia non solo alla lingua del romanzo, ma abbia addirittura operato a un più profondo livello ideativo, ispirando Manzoni nella creazione e nello sviluppo di memorabili aneddoti. In *Sp* XXXIII 46 la locuzione proverbiale, non più espressa impersonalmente (il soggetto è ora la peste), si trasforma nella formula stolidamente ripetuta a Renzo da Tonio che, dopo il contagio, sempre più assomiglia al suo «incantato fratello»: «A chi ella tocca, ella tocca». Manzoni pare quindi in questo caso prendere spunto dal proverbio toscano, risemantizzandolo e facendolo assurgere a emblema non solo dell'irreversibile obnubilamento della mente di Tonio, ma soprattutto della casualità con cui il male viene distribuito tra gli uomini. È infatti proprio alle parole di Tonio, che in questa celeberrima scena ricalca, nei suoi comportamenti, un personaggio secondario dello *Waverly* di Scott (Raimondi),²² che Manzoni sembra affidare la morale dell'intero capitolo. Nella Quarantana il passo rimane, con la sostituzione del pronome *ella* (riferito alla peste) con la forma soggettiva proclitica, usata anche in toscano, *la*.²³

2

Dom. [...] che ha' tu a far dell'Ermellina?
 Che tu, per salvar lei, vuoi giuntar me?
 Che peverada è questa? di su,²⁴ e acconciala,
 Ser ben le fai, che la mi paia vera. [101]

Il modo secco e colloquiale per incitare a parlare compare anche nelle postille manzoniane al *Miles gloriosus*, dove l'autore traduce con un «di su francamente» il latino «*age loquere audacter*». ²⁵

Commentando il passo di Q VI 51 – precisamente l'invito, «Di' su», formulato da Tonio a Renzo affinché quest'ultimo gli sveli di quale «servizietto» ha bisogno in cambio delle venticinque lire con cui il giovane potrebbe saldare il debito con don Abbondio e recuperare la collana della moglie Tecla – la Poggi Salani precisa che «*su* non è da intendere come esortazione aggiunta ma fa parte del verbo»²⁶ e che, secondo quanto osservato già da Petrocchi, tale uso della particella *su* rientra tra i lombardismi²⁷ di Fe sopravvissuti anche dopo la risciacquatura in Arno. La sottolineatura manzoniana al testo della commedia fiorentina, però, permette di constatare che tale

²¹ In A. MANZONI, *Scritti linguistici inediti*, XVIII, a cura di A. Stella e M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, 986.

²² In ID., *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013, 1016.

²³ Cfr. G. ROHLFS, *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Berna, Francke editore, 1949-1954, (trad. it. di T. Franceschi, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969), II, § 446.

²⁴ Al lemma *Dire*, il GDLI ricorda il «valore rafforzativo» attribuibile al riempitivo fatico «Dico»; per la preposizione *su*, inoltre, il medesimo dizionario attesta la possibilità di impiegarla «Con valore esortativo, per esprimere impazienza e premura, la perentorietà di un ordine, l'incitamento ad agire senza indugio».

²⁵ D. BASSI, *Postille inedite...*, 250.

²⁶ In A. MANZONI, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842...*, 179.

²⁷ La seconda edizione (1839) del *Vocabolario milanese-italiano* di Francesco Cherubini, infatti, alla voce *Dì*, registra la locuzione «Di-sù. *Dire*. *Narrare*. *Esporre*. *Favellare*. *Dir fuora*».

forma non è approdata nella Quarantana per una distrazione dell'autore in fase di revisione, ma vi è rimasta in quanto il suo uso è stato certificato dall'*auctoritas* toscana. Quest'ipotesi viene ulteriormente rafforzata dal confronto con la lezione della Seconda minuta, dove si leggeva il semplice imperativo «Parla», corretto poi in Copia Censura da Manzoni, che di proposito inserisce dunque la forma *di' su*. Entra invece già nella lezione di *Sp*, e rimarrà immutata anche in *Q*, la seconda occorrenza dell'esortazione (assente in *FL*), collocata in *Sp* XXVI 42, nella preghiera quasi angosciata di Agnese alla figlia perché questa le riveli per quale motivo non può «più esser moglie di quel poverino»: «Ma di' su, dunque».

Dai Parentadi del Lasca

Gui. Non conraffà mica, per quel che da lui n'ho inteso; e credo, ch'egli sia il padre di Fabio certo.

Spin. Eh, eh, eh, a me?²⁸

Gui. Egli ne dà tai segni, ch'esser non può di meno. [85]

I maiuscola a margine.

Elemento in apparenza minimo, l'interiezione si rivela invece un potente ed efficace strumento di mimesi del parlato, massimamente utile quando a dover essere rappresentato è il *sermo humilis* di personaggi popolari.

La duttilità semantica ed espressiva dell'interiezione *eh*, inserita sin *nel Fermo e Lucia*, è ben delineata da Testa, che riscontra come essa, con la significativa eccezione di don Rodrigo, compete di norma «alle figure popolari e alle tante voci anonime che transitano sulle strade del mondo del romanzo».²⁹ Generalmente collocata all'inizio di battuta, l'interiezione può indicare ora impazienza (« – Ma ... – cominciava Agnese. – Eh! – interruppe Renzo: – non c'è ma che tenga», *Q* XXXVII 25), ora sorpresa («eh! l'è questa? Dopo tanto tempo, dopo tanti discorsi, s'aspettava qualcosa di meglio», *Q* XXXVIII 55), ora dissenso («Eh! le schioppettate non si danno via come confetti: e guai se questi cani dovessero mordere tutte le volte che abbaiano», *Q* I 76).³⁰

Se nel *Fermo e Lucia* l'interiezione compare singola o, al massimo, duplicata, è solo nella Seconda minuta che essa viene presentata anche in triplice ripetizione. In *Sp* XVIII 31 (e uguale si conserverà nella redazione definitiva) la catena di interiezioni indica l'«impossibilità, per limiti relativi alla competenza sia del parlante che dell'ascoltatore, di giungere ad un'articolata formulazione linguistica»: ³¹ è questo il caso della risposta di fra Galdino ad Agnese quando la donna gli chiede dove sia Cristoforo: «A Rimini? 'Dov'è questo luogo?' 'Eh eh eh!' rispose il frate, trinciando verticalmente l'aria con la mano distesa, per significare una grande distanza». Come si nota, quindi, l'afasia del frate, che ha solo un'idea vaga di dove si trovi Rimini, è efficacemente supplita con la descrizione, quasi teatrale, del gesto.

La seconda occorrenza della terna interiettiva si incontra in *Sp* XXIII 46, nelle parole che don Abbondio immagina di rivolgere, nel suo celeberrimo soliloquio, all'Innominato: «Di che, mi

²⁸ Il valore ironico di *a me* è chiosato da Fanfani, nel suo commento alla commedia laschiana, con il significato di «*sie, dalla ad intendere a me*» (in A.F. GRAZZINI, *Commedie di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca riscontrate sui migliori codici e postillate da Pietro Fanfani*, Firenze, Le Monnier, 1859, 421).

²⁹ E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi editore, 1997, 42.

³⁰ Ivi, 42-43.

³¹ Ivi, 43.

consolo? che essendo stato finora un demonio, vi siate finalmente risoluto di diventare un galantuomo come gli altri? Bel complimento! Eh, eh, eh! comunque io volti le parole, il *mi consolo* non vorrebbe dir altro». In quest'occorrenza la triplice iterazione rappresenta «una sorta di resa di fronte alla realtà, che si incarna [...] nel disappunto»;³² disappunto che, come è prassi quando oggetto delle riflessioni è il pavido curato, trova sfogo ed espressione soltanto nel discorso interiore.

Dalla Strega del Lasca

Ver. Non dubitate; qualche Santo vi aiuterà.³³ [21]

Grazie all'attestazione toscana del proverbio, Manzoni trova la traduzione più calzante al verso «*Aliqua fortuna fuerit adjutrix tibi*» del *Poenulus* di Plauto, accanto al quale il postillatore annota «Qualche santo ti aiuterà»,³⁴ traducendo letteralmente *tibi* con la seconda persona singolare, in sostituzione del *vi* di cortesia impiegato di norma nella commedia cinquecentesca.

I reimpieghi manzoniani di questa locuzione proverbiale si rivelano di grande interesse, in quanto consentono di scandire la cronologia dell'opera di revisione del romanzo. Nella Seconda minuta, infatti, il modo di dire (confermato anche in Q, con l'unica modifica dell'elisione in seguito a incontro vocalico: «Qualche santo t'aiuterà») compare solo all'altezza di *Sp* XXXIII 29, nelle parole pronunciate da Bortolo per confortare Renzo e dissuaderlo dall'idea di arruolarsi: «Capisco quel che mi vuoi dire; ma, se è destino lassù che la cosa riesca, sii sicuro che, a non far pazzie, riuscirà anche meglio. Qualche santo ti aiuterà». Analizziamo ora *Fe* III 61, dove le ultime parole di Lucia (immutate fino in Q) al momento del congedo dal suo promesso sono: «Qualche santo ci aiuterà» replicò ella. 'Usate prudenza, e rassegnatevi'; in *Sp* però il passo era: «Dio ci aiuterà, rispose ella: usate prudenza, e rassegnatevi», ancora molto simile alla prima stesura di *FL*: « – Addio Fermo, disse Lucia; andate a casa, Dio ci aiuterà, e non è lontano il tempo che potremo star sempre insieme. Usate prudenza, non fatevi vedere, non parlate». La locuzione, che Manzoni utilizza direttamente solo in uno stadio avanzato della Seconda minuta (cap. XXXIII) – la revisione procede infatti parallela allo spoglio delle opere toscane – diviene quindi un elemento di datazione molto solido, dal momento che, nel dialogo del terzo capitolo, viene inserita direttamente nella Copia Censura della Ventisettana. Si noti inoltre l'efficacia della scelta di scorciare le parole di Lucia, preferendo lasciare solo quelle afferenti ai campi semantici della fede, della prudenza e della rassegnazione, tratti che contraddistinguono certamente Lucia in opposizione all'irruenza del suo promesso sposo. Così facendo, inoltre, Manzoni aumenta il coefficiente di *pathos* della situazione: come se Lucia, commossa, non potesse pronunciare che poche, scarse, parole di commiato.

Dalla Pinzochera del Lasca

Gian. Avvertite a non parlare, e se la madre dicesse qualcosa, che non vi andasse per la fantasia, fate orecchi di mercatante.³⁵

Gero. Come orecchi di mercatante?

Gian. Non odono se non le cose, che fanno per loro. [56]

³² *Ibidem.*

³³ Numerosissime sono le espressioni proverbiali contenenti la voce *Santo* registrate dalla *Crusca*, tra le quali: «*Qualche santo ci aiuterà, o simili; ed è lo stesso che dire: il tempo ti darà consiglio, o Cosa fatta capo ha*».

³⁴ D. BASSI, *Postille inedite...*, 256.

³⁵ Il proverbio è chiosato alla voce *Mercatante* (ma anche *Fare*) della *Crusca*: «*Dicesi in proverb. Fare orecchie di mercatante; e vale Far le viste di non sentire, a guisa che fa il mercatante, quando il prezzo della mercatanzia non gli piace*».

I maiuscola a margine.

Anche in questo caso il reimpiego della tessera sottolineata dimostra come la lettura dei comici toscani abbia rappresentato non solo un vero e proprio *thesaurus* linguistico, ma abbia anche svolto un importante ruolo a livello creativo. In *Sp* IV 10 Manzoni approfitta della locuzione toscana per creare un sapiente gioco tra senso letterale e senso figurato, nel passo in cui viene rievocata la gioventù di fra Cristoforo, il cui padre, mercante in un'epoca in cui l'esercizio commerciale veniva tenuto in gran spregio dalla nobiltà, abbandonò in vecchiaia l'antica professione per concedersi gli ozi di una vita agiata, circondandosi di parassiti e adulatori. È proprio uno di questi, durante un lauto banchetto, a pronunciare inavvertitamente il proverbio: «Questi, per corrispondere alla celia, senza la menoma ombra di malizia, proprio con la purità d'un bambino, rispose: eh, io faccio orecchie da mercante. Egli stesso fu tosto colpito dal suono della parola che gli era uscita di bocca». La parola incriminata è senza dubbio *mercante*: non appena pronunciata, quindi, la locuzione perde il suo valore proverbiale e l'attenzione viene concentrata non più sull'insieme del sintagma, ma su quell'unica parola, che viene così estrapolata dal contesto e crudelmente offerta al padre di Cristoforo. Nella Quarantana il passo subisce lievi correzioni che normalizzano il lessico (il pronome *questi* è mutato in *questo*; *menoma* in *minima*) e, per quanto riguarda l'espressione in esame, il verbo *faccio* viene sostituito con l'equivalente toscano *fo*. Il *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, infatti, nel coniugare l'indicativo presente del verbo *fare*, fornisce per la prima persona singolare la forma «*Io fo*», specificando poi «meno com. *Faccio*».

Il Lasca non fu certo il solo, tra gli autori di lingua cinquecenteschi letti da Manzoni, a impiegare tale locuzione idiomatica – presente anche nel commento di Salvini alla *Tancia* e nel poema eroicomico di Lippi, il *Malmantile racquistato*³⁶ – ma si può comunque ipotizzare con buona approssimazione al vero che fu proprio lo studio di questa sorta di testi a suggerire a Manzoni l'idea di costruire l'aneddoto, mancante nel *Fermo e Lucia*, intorno al gioco di parole innescato dal proverbio.

Dalla Cofanaria di F. D'Ambra

B. Orsù del parentado con Ilario
 Si può omai far fuori,³⁷ perchè, subito
 Ch'intende questa storia (non ci è ordine)
 Se ne to' giù.³⁸ [112]

Interessantissime, per il loro intreccio, le vicende del reimpiego manzoniano delle sinonimiche locuzioni *far fuori* e *torsene giù*, entrambe sottolineate nella commedia di D'Ambra in quanto impiegate nello stesso turno di versi. In *Sp* XXXVII 10, a proposito di Renzo, Manzoni scrive che «la fatica nè l'impaccio non gl'impediva di riandare intanto col pensiero la storia di quei due tristi anni passati, tanti momenti in cui era stato per farsi fuori d'ogni speranza e dar perduta ogni cosa».

³⁶ Cfr. L. DANZI, *Lingua nazionale...*, 238-239.

³⁷ Alla voce *Fare* la *Crusca* riporta la locuzione «*Far fuori, figuratam. per Deporre, Perder la speranza di checchessia, Abbandonare un affare*»; a mo' di attestazione d'uso è presentata proprio la locuzione in esame.

³⁸ «*Torsi, o Torsi giù da checchessia, vale Desistere da alcuna cosa, abbandonarla*» (*Crusca*, al lemma *Togliere*).

Manzoni impiega dunque la prima locuzione sottolineata, associandole, proprio come negli *exempla* della *Crusca*, la voce *speranza*; correggendo il passo nella Ventisettesima, però, l'autore sostituisce la forma fraseologica con la seconda ricavata dalla commedia: «[...] tanti momenti in cui era stato per torsi giù anche dalla speranza». La collaborazione con Cioni nella *Verifica dell'uso toscano*, infine, insegna a Manzoni che «Torsene giù' è disusato» e che la miglior traduzione per il milanese «*Piantar lù*» è il verbo sintetico «Desistere».³⁹ Nella Quarantana, pertanto, Manzoni elimina la forma ricavata dal testo cinquecentesco a favore del più regolare verbo *perdere*, che comunque ben si associa alla voce *speranza*.

Destino simile tocca anche al passo di *Sp XVIII 10* in cui Manzoni scrive che don Rodrigo «Fu quasi quasi per torsi giù dall'impresa»; mantenuta in Fe, la locuzione viene coerentemente sostituita in Q con il verbo, meno letterario, *abbandonare*, che la *Crusca* stessa segnala come sinonimo della locuzione *torsi giù*.

Dalla Spina di L. Salvati

Goz. Padrone, abbiatevi cura; voi sarete menato alla mazza.⁴⁰ Che sapete voi, che queste non sien trame di quell'altro ghiottone, che abbia presentito qualche cosa dell'esser vostro? e ora che egli ha tolta la roba, che tocca a voi di ragione, vi macchini contro alla vita? e' si va per più vie a Roma.⁴¹ [27]

Mancante nel *Fermo e Lucia*, il modo di dire *si va per più vie a Roma*, chiosato dalla Poggi Salani come «proverbio della tradizione letteraria toscana, equivalente al più noto *Tutte le strade conducono a Roma*»,⁴² compare a partire dalla Seconda minuta nel passo, oggetto di ampie e profonde rielaborazioni durante le diverse fasi correttive, dell'incontro, tutto giocato su un oscillante equilibrio di forze, tra il conte zio e il padre provinciale, le «Due potestà, due canizie, due esperienze consumate» che si confrontano, tra manifestazioni di ossequio e superbia celata, nella prima parte del XIX capitolo. In *Sp XIX 7* il proverbio è infatti pronunciato dal conte zio, che non perde occasione per ricordare all'interlocutore l'onorabilità e l'influenza di cui gode presso i governatori spagnoli: «A tavola, il conte padrone fece cader ben presto il discorso sul tema di Madrid. A Roma si va per più strade; a Madrid egli andava per tutte». Il proverbio, menzionando la città di Roma, si mostra perfetto per preparare il terreno alla successiva citazione di Madrid, vero fulcro della seguente conversazione, che verterà sul racconto della permanenza del conte nella città spagnola. Significativo è poi il passaggio dalla forma impersonale *si va* del proverbio a quella personale *egli andava*, a marcare anche grammaticalmente il cambio di registro, dalla forma cristallizzata del modo di dire popolare alla rievocazione della privilegiata condizione personale del conte. Il mantenimento dello stesso verbo, *andare*, contribuisce inoltre a creare un parallelismo tra le due proposizioni, facendo assumere anche alla seconda una patina proverbiale. Per la sua efficacia il proverbio viene mantenuto fino alla redazione definitiva.

³⁹ In A. MANZONI, *Scritti linguistici inediti...*, 92.

⁴⁰ Sottolineatura a matita. «Menare, o Condurre alla mazza, o simili, vale Tradire» (*Crusca*, v. *Mazza*).

⁴¹ Sottolineatura a matita. «Andare a Roma per più strade. Vale Potersi fare, o ottenere che che sia per più modi» (*Crusca*, v. *Andare*).

⁴² In A. MANZONI, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842...*, 568.