



La ricerca di una lingua «viva e vera» per il romanzo: i *notabilia* manzoniani al *Furto* di Francesco D'Ambra (*)

Sabina Ghirardi
Università degli Studi di Parma

«Annali Manzoni», terza serie, n. 1, 2018, pp. 92–115

Sintesi

Il contributo illustra le caratteristiche dell'edizione commentata dei *notabilia* manzoniani ai testi dei commediografi fiorentini del '500 prendendo come esempio il *corpus* di Francesco D'Ambra, di cui verrà analizzata la commedia *Il furto*, compresa nel V tomo del *Teatro comico fiorentino*. I *notabilia* sono riportati all'interno del loro contesto, commentati linguisticamente, confrontati con le postille alla *Crusca* veronese e con altri postillati manzoniani e infine raffrontati con le diverse redazioni dei *Promessi sposi*: ciò permette di collocarli cronologicamente all'altezza della stesura della cosiddetta *Seconda minuta*, nella quale Manzoni va perfezionando, grazie agli apporti della tradizione ribobolaia fiorentina, quella lingua «toscano-milanese» che rappresenterà la *facies* linguistica della Ventisettana. Assieme alle postille alla *Crusca*, quindi, lo studio dei *notabilia* ai testi di lingua apre nuove prospettive per un commento linguistico della prima edizione del romanzo.

Abstract

This contribution, an introduction to a larger work on Manzoni's *notabilia* to the playwrights of XVI century Florence, is a close analysis of Francesco D'Ambra's comedy *Il Furto* (*Teatro comico fiorentino*, vol. V). The *notabilia* are placed in their context, linguistically explained, and compared with other Manzonian *marginalia* as well as with the different drafts of *The Betrothed*. The enquiry enables us to date these notes back to the time of writing the so-called *Seconda minuta*. By tapping the Florentine comic tradition, rich in idioms and proverbs, Manzoni managed to improve the «toscano-milanese» language of his novel; such development is one of the main features of the *Ventisettana*. Along with his *marginalia* to the *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Manzoni's *notabilia* to the Florentine comedies will pave the way to a new linguistic commentary of the first edition of his novel.

Parole chiave

Manzoni, Alessandro; *Notabilia*; Seconda minuta; Ventisettana; D'Ambra, Francesco

Contatto

sabinaghirardi@hotmail.it

Keywords

Manzoni, Alessandro; *Notabilia*; Seconda minuta; Ventisettana; D'Ambra, Francesco

* Il contributo rientra nel Progetto PRIN 2015 FN4ZSN.

La ricerca di una lingua «viva e vera» per il romanzo: i *notabilia* manzoniani al *Furto* di Francesco D'Ambra

Sabina Ghirardi

A distanza di più di quarant'anni dalla pubblicazione dell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*, nel 1868, in un passo dal tono confessorio dell'*Appendice alla relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla*, lo stesso Manzoni si trova a rievocare il travaglio compositivo del romanzo, acuito in gran parte dalla percezione dell'insufficienza dei mezzi linguistici a disposizione per creare l'agognata «lingua di comunicazione»¹ che gli avrebbe permesso di instaurare quel «sentiment pour ainsi dire de communion avec son lecteur»² che tanto invidiava agli scrittori francesi. Ecco le sue parole:

E ci sarebbe forse da farvi più pietà ancora, se v'avessi a raccontare i travagli ne' quali so essersi trovato uno scrittore non toscano che, essendosi messo a comporre un lavoro mezzo storico e mezzo fantastico, e col fermo proposito di comporlo, se gli riuscisse, in una lingua viva e vera, gli s'affacciavano alla mente, senza cercarle, espressioni proprie, calzanti, fatte apposta per i suoi concetti, ma erano del suo vernacolo, o d'una lingua straniera, o per avventura del latino, e naturalmente, le scacciava come tentazioni; e di equivalenti, in quello che si chiama italiano, non ne vedeva, [...] e non si volendo rassegnare, nè a scrivere barbaramente a caso pensato, nè a esser da meno nello scrivere di quello che poteva essere nell'adoprarlo il suo idioma, s'ingegnava a ricavar dalla sua memoria le locuzioni toscane che ci fossero rimaste dal leggere libri toscani d'ogni secolo, e principalmente quelli che si chiamano di lingua [...].³

Si ripropongono quindi i nodi dell'annosa questione della lingua, che per Manzoni non è soltanto un mero rovello teorico, ma anche un problema concreto, soprattutto quando si trova a dover far parlare, in modo realistico e comprensibile a qualunque lettore, le «genti meccaniche» che popolano il romanzo. Mentre per i discorsi dei personaggi più colti sono infatti disponibili consolidati modelli oratori e retorici, quando a parlare sono Agnese, Perpetua, Renzo, don Abbondio o il Griso, Manzoni si vede costretto a percorrere vie sperimentali. Già nella fase di revisione tra *Fermo e Lucia* e *Ventisettana* – la cosiddetta

¹ Giovanni NENCIONI, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1993, p. 229.

² Alessandro MANZONI, *Carteggio Alessandro Manzoni - Claude Fauriel*, a cura di Irene Botta, Premessa di Ezio Raimondi, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 27, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, n. 81 (novembre 1821).

³ Alessandro MANZONI, *Scritti linguistici editi* (d'ora in poi: *SL III*), a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 19, tt. 2, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, pp. 233-4.

Seconda minuta, pubblicata con titolo d'autore *Gli Sposi promessi* e con esemplare apparato critico nel 2012 da Giulia Raboni e Barbara Colli – Manzoni avverte l'urgenza di abbandonare la patina linguistica lombarda, scegliendo così di adeguare il parlato dei suoi personaggi al toscano,⁴ lingua di cui però, lontano da Firenze fino al 1827, non può che avere saggi libreschi, frutto dello spoglio della *Crusca* veronese (1806-1811) e degli autori di lingua «d'ogni secolo».

Sulle pagine del *Vocabolario della Crusca* confluisce però, in postilla, solo parte dell'inesausto studio manzoniano degli autori cinque, sei e settecenteschi, esponenti di quella letteratura minore e ribobolaia che, ricca di locuzioni ed espressioni idiomatiche, Manzoni ritiene preziosa per la prosa del suo romanzo. È proprio tale fase della complessa ricerca linguistica manzoniana che questo articolo si propone di indagare, offrendo come saggio l'analisi e il commento dei *notabilia* alla commedia *Il furto* dell'autore fiorentino Francesco D'Ambra (1499-1558).⁵

Le caratteristiche della proposta di edizione di cui si propone in questa sede un *excerptum*⁶ mirano non soltanto alla segnalazione di eventuali concordanze con le postille alla *Crusca* veronese o con altri scritti linguistici, ma soprattutto si soffermano ad approfondire le ragioni per cui determinate citazioni hanno suscitato l'interesse dell'autore dei *Promessi sposi*.⁷ Le citazioni sottolineate, pertanto, oltre a essere presentate nella più ampia

⁴ Eccezion fatta per quei casi ove «il modo lombardo fosse non solo intelligibile ad ogni lettore italiano, ma il più proprio ad esprimere italianamente il concetto che si voleva esprimere» (così Manzoni nell'*Introduzione* a *Gli Sposi promessi*).

⁵ Le commedie di D'Ambra (*Il furto*, *I Bernardi* e *La cofanaria*) costituiscono l'intero quinto tomo dei sei tomi del *Teatro comico fiorentino contenente XX. delle più rare commedie Citate da' Sig. Accademici della Crusca*, pubblicato nel 1750 a Firenze e ora custodito (con segnatura 1293-1298) nella biblioteca della casa milanese di via Morone, sede del Centro Nazionale Studi Manzoni (CNSM). Queste le commedie contenute nei restanti volumi: nel primo tomo *La dote*, *La moglie*, *Gl'incantesimi* e *La stiava* di Giovan Maria Cecchi; nel secondo altre tre commedie di Cecchi: *I dissimili*, *L'assiolo* e *Il servigiale*, nel terzo tomo sono invece raccolte tre commedie di Antonfrancesco Grazzini (più conosciuto con il soprannome da cruscante, il Lasca): *La gelosia*, *La spiritata* e *I parentadi*; la lettura delle commedie laschiane prosegue nel tomo successivo, con *La strega*, *La Sibilla*, *La pinzochera* e *L'Arzigogolo*; 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*, con la quale si chiude l'opera. Di queste venti commedie, solo tre non recano segni di lettura: *La moglie* e *La stiava* di Cecchi e *Il Granchio* di Salviati.

Alla menzione del CNSM non può infine non accompagnarsi il vivo ringraziamento al prof. Angelo Stella, presidente del Centro, e alla dott.ssa Jone Riva, segretaria di Casa Manzoni, i quali hanno reso possibile, con estrema disponibilità, la consultazione dei volumi della biblioteca manzoniana, indispensabili alla realizzazione del presente lavoro.

⁶ Per il commento dei *notabilia* alle commedie di G.M. Cecchi, inoltre, cfr. Sabina GHIRARDI, *La voce delle postille "mute": i notabilia manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi*, in «I Quaderni Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», I (2016), 1, pp. 131-212.

⁷ Un utile contributo volto a sondare questo medesimo campo d'indagine è senz'altro il volume del 2013 *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua* di Gabriella Cartago. La storica della lingua ha proceduto in questo volume a una trascrizione dei *notabilia* presenti nei testi letti e studiati da Manzoni durante i suoi spogli linguistici e tuttora conservati nella casa milanese di via Morone: un capitolo è naturalmente dedicato anche ai tomi del *Teatro comico fiorentino*, (pp. 255-95), ma

porzione di testo entro cui sono inserite (scelta che permette al contempo di dirimere alcune eventuali ambiguità semantiche), sono state commentate linguisticamente con riferimento all'ausilio cardine della ricerca manzoniana nel periodo tra la revisione-riscrittura della Seconda minuta e la pubblicazione della Ventisettana, ossia la *Crusca* veronese.⁸ Trascrizione e commento rappresentano però solo parte della novità di questa edizione, poiché si è dedicata particolare attenzione all'analisi dei reimpieghi all'interno delle diverse redazioni, sia manoscritte che a stampa, del romanzo. Solo in questa prospettiva i *notabilia*, per i quali Vitale parla di «postille *mutes*»⁹ (richeggiando le voltairiane «*notes muettes*»),¹⁰ possono uscire dalla loro posizione ancillare nei confronti delle più studiate postille espresse e tornare finalmente a “parlare”, raccontando nel dettaglio tutte le battute del dialogo tra Manzoni e i commediografi del XVI secolo e scandagliando così la profondità dell'indagine linguistica dell'autore durante l'opera di revisione del romanzo.

Fieri del loro municipalismo linguistico, infatti, gli autori toscani – o, meglio ancora, fiorentini, data la «rigida selezione a livello diatopico»¹¹ operata da Manzoni – con le loro commedie (vere miniere di fatismi, costruzioni pleonastiche, locuzioni idiomatiche e proverbiali) rappresentano insostituibili maestri di quel *sermo cotidianus* di cui per ora il romanziere non può che avere campioni libreschi. Ipotizzare la cronologia delle letture manzoniane è impresa assai ardua, ma si possono verisimilmente collocare nell'intensissimo biennio 1823-1824, per quanto non sia da escludere «che parte di queste voci e locuzioni non fossero già state annotate in precedenza e utilizzate ora, nel momento in cui ‘venivano in taglio’». ¹² A favore di questa ipotesi gioca il confronto con la lingua della Seconda minuta, nella quale Manzoni fa largo uso delle tessere sottolineate nei testi di questi comici fiorentini, che lo aiutano nella definizione di quella lingua «to-

quella di cui in questa sede si propone un campione esemplificativo è una proposta di edizione che vorrebbe porsi come ulteriore studio del materiale edito dalla Cartago.

⁸ In caso di lacuna da parte della *Crusca*, o laddove si manifestasse l'esigenza di un confronto con altre compilazioni, si sono impiegati il *Novo vocabolario della lingua italiana*, redatto, seguendo l'indirizzo linguistico manzoniano, da Broglio e Giorgini, il *Vocabolario italiano della lingua parlata* di Rigutini e Fanfani o il più recente *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI) di Battaglia.

⁹ In Gabriella CARTAGO, *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013, p. 7.

¹⁰ Anche per Manzoni possono valere le riflessioni sui *notabilia* di Voltaire: «L'étude des notes dites muettes a montré que souvent elles sont aussi importantes que le 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» (Natalia ELAGUINA, *Corpus des notes marginales de Voltaire: le projet et sa réalisation*, in «Revue Voltaire», 2003, 3, pp. 19-26: 21). Cfr. anche l'edizione delle postille filosofiche a cura di Donatella Martinelli.

¹¹ Luca DANZI, *Lingua nazionale lessicografia milanese: Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 212.

¹² Alessandro MANZONI, *Gli Sposi promessi* (d'ora in poi *Sp*), edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Introduzione di Giulia Raboni, Voll. 2, Milano, Casa del Manzoni, 2012, p. LXVI.

scano-milaneſe»¹³ che ſarà poi caratteristica precipua della *facies* della Ventiseſtana. Lascia di contro perplessi l'assenza di citazioni da questa categoria di autori nei *Modi di dire irregolari*, una trattazione, rimasta allo stadio di abbozzo e retrodatata, sulla base di recenti studi sulle bozze della Ventiseſtana, al 1824 (rispetto alla precedente ipotesi di Stella e Danzi, che collocavano l'opera al 1826),¹⁴ in cui Manzoni si pone l'obiettivo di riscattare tutte quelle «maniere di dire contrarie alle leggi grammaticali, ma pure usate».¹⁵

Il silenzio di Manzoni sui comici è quanto mai eloquente. Manzoni infatti, che pure inserisce decine di citazioni dai comici fiorentini nelle postille alla *Crusca*, nei *Modi irregolari* non menziona nessuno di questi autori, con l'eccezione di due *excerpta* dalla *Trinuzia* di Firenzuola. In sede di sistemazione teorica di posizioni linguistiche per così dire eterodosse (almeno nel contesto della norma grammaticale italiana) – quali il primato dell'uso sulla norma o la concezione funzionale della lingua – Manzoni pare quindi privilegiare i sommi autori della letteratura italiana (Dante e Boccaccio su tutti, ma anche Machiavelli, Bembo e Della Casa), i minori come Sacchetti, Cellini, Magalotti, e persino i latini (Plauto, Cicerone e Tacito), tralasciando invece quasi *in toto* i commediografi. Si potrebbe dunque ritenere che l'autore desideri, al fine di corroborare le sue posizioni teoriche, ricercare l'appoggio, oltre che dei massimi scrittori, anche di quegli autori che, seppure esclusi dal parnaso letterario, abbiano per lo meno adottato uno stile più controllato e linguisticamente meno colorito dei comici, che spesso invece non disdegnano modi bassi quando non addirittura volgari.

C'è però altro dietro questa reticenza nei confronti dei comici. Le cautele di Manzoni non sono infatti esclusivamente di carattere linguistico e letterario, ma toccano un tasto ben più sensibile, innescando una sorta di questione morale. È lo stesso Manzoni a dare sfogo al proprio dilemma in una postilla alla voce *Di* della *Crusca*:

A miei di si adopera anche per domandare che una cosa qualunque non vada troppo in lungo, ed è insieme modo di rimprovero. – Cecchi, Ass. 2.^o 7^{al}. La sua frase però non si potrebbe citare per esempio in un libro onesto, come accade spesso con questi comici. (p. 157)

Il contesto faceto di queste commedie, dove non mancano allusioni scabrose ed espressioni vernacolari, dimostra appieno la preoccupazione dell'autore verso l'opportunità di impiegare i prestiti linguistici da tali opere nel proprio romanzo. Manzoni, che già nelle tragedie si era rivolto ai moti interiori «dei "personaggi" e delle plebi afflitte»,¹⁶ ancor più

¹³ Così Manzoni in una celebre lettera del giugno 1825 al sodale Rossari (Alessandro MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, tt. 3, Milano, Adelphi, 1986, n. 220).

¹⁴ Cfr. il lavoro di corso di stampa su «Filologia italiana» di Donatella MARTINELLI, *Prove di stampa della Ventiseſtana*.

¹⁵ Alessandro MANZONI, *Scritti linguistici inediti* (d'ora in poi: *SL II*), a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Premessa di Giovanni Nencioni, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 18, tt. 2, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, p. 68.

¹⁶ Lanfranco CARETTI, *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1972, p. 33.

nel romanzo dimostra grande rispetto anche e soprattutto nei confronti degli indotti, come si evince, per esempio, dalla soppressione, in Seconda minuta, della risibile paraetimologia creata da Agnese che, non ricordando il tecnicismo *matrimonio clandestino*, ne storpia la dicitura in «matrimonio *gran destino*». Gli aspetti più deteriori di questa lingua, quindi, prima di essere accolti nel romanzo, devono essere adeguatamente risemantizzati e ricontestualizzati, e in questo spicca l'eccellenza dell'operato del Manzoni romanziere, che «studiò per recuperare quanto di utile questo lessico presentava, così da poterlo utilizzare in un libro onesto e mettere in bocca a gente comune, di piccolo affare, ma onesta e pulita».¹⁷

Le parti si invertono però circa un decennio più tardi, quando Manzoni, ormai ben consapevole della ricchezza e della vivacità della lingua dei comici, si trova a difendere la lingua del *Marco Visconti* (1834) di Tommaso Grossi. In seguito alla pubblicazione del romanzo, infatti, Grossi – che, stabilitosi dal 1822 al 1837 in una stanza della casa di via Morone, fu tra i più fedeli collaboratori di Manzoni durante il travagliato periodo di studio e spoglio delle opere toscane – fu coinvolto in prima persona nel dibattito linguistico ottocentesco. La lingua del romanzo, per il quale Grossi cercò di applicare la ricetta linguistica della Ventisettana, aveva destato le critiche del grammatico piemontese Michele Ponza il quale, nelle *Osservazioni filologiche su Marco Visconti*, aveva accusato l'autore di abuso di forme dialettali. Fu proprio per difendersi da tali accuse e dimostrare così la fiorentinità di alcuni dei modi incriminati che Grossi procedette a un attento spoglio dei testi di lingua assunti da Manzoni come modello linguistico per i *Promessi sposi* (tra cui tutte le commedie del *Teatro comico fiorentino*, anche quelle non sottolineate da Manzoni): da ciò deriva la grande omogeneità tra le locuzioni trascritte e i *notabilia manzoniani*, sebbene, a dire il vero, Grossi riporti *excerpta* talvolta addirittura più numerosi di quelli sottolineati. A quest'opera collaborò alacramente anche Manzoni, che progettava, intorno al 1835-1836, la stesura, dapprima pensata a quattro mani con lo stesso Grossi, di un «un libretto o un mezzo libro che tratterà di lingua»¹⁸ rimasto poi inedito e per il cui titolo, *Sentir messa*, è stata scelta proprio una locuzione censurata come lombardismo da Ponza.¹⁹

Le pagine degli spogli manzoniani per il *Sentir messa*,²⁰ al contrario di quelle dei *Modi irregolari*, consacrano, in qualità di *auctoritates* linguistiche, proprio gli autori comici: vi troviamo infatti il Machiavelli della *Mandragola*, Gelli (*La Sporta*), Firenzuola (*La Trinuzia* e *I Lucidi*), il Lasca con *La strega*, e il poema eroicomico *Il Malmantile racquistato* di Lippi, ampiamente citato in quanto Manzoni ha a disposizione i commenti linguistici di Minucci

¹⁷ L. DANZI, *Lingua nazionale lessicografia milanese*, cit., p. 212. Se l'eliminazione della forma *gran destino* dal romanzo è un implicito segnale delle scelte linguistico-morali adottate dal romanziere, il Manzoni postillatore si esprime esplicitamente nel commento alla voce *Filosomia* della *Crusca* (termine lemmatizzato in quanto impiegato dall'accademico Salviati nella commedia *Il Granchio*): «[...] di chi registra nel voc. gli spropositi che uno scrittore di commedie pone nella bocca d'un uomo del volgo» (p. 243).

¹⁸ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., n. 456 (a Gaetano Cioni, 25 ottobre 1835).

¹⁹ Cfr. *SL* II, p. 373.

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 377-91.

(1625-1695) e di Biscioni (1674-1756), che gli garantiscono «la vitalità dei loro “si dice” lungo un arco di centotrent’anni».²¹ Il canone degli autori si conferma anche negli appunti manzoniani a rinforzo della *Risposta* grossiana alle *Osservazioni* di Ponza,²² dove si aggiungono Cecchi, il predicatore Segneri e ritornano i latini (Terenzio, Cicerone e Macrobio).

L’influenza dei commediografi toscani del ‘500, infatti, tocca la sua acme proprio in questo torno d’anni, prima del loro inesorabile declino, in parallelo con la definizione di una più matura consapevolezza linguistica da parte di Manzoni, ormai determinato ad ammodernare la lingua libresca del suo romanzo, eleggendo il fiorentino vivo e civile a strumento «per realizzare una unità linguistica contro la molteplicità dialettale e per attuare, con il possesso di un linguaggio vivo e vero da parte di tutti gli italiani, la sospirata lingua comune».²³ Dopo l’autunno del 1835, infatti, si osserverà una «contrazione» dell’impiego di questo canone di autori fiorentini, «cui fece riscontro semmai la ripresa, per singoli costrutti, dei commediografi latini».²⁴

Il primato dei toscani «di carta e d’inchiostro» viene dunque intaccato da quelli «di carne e d’ossa»,²⁵ i quali guidano Manzoni, a partire dal suo soggiorno a Firenze nel 1827, nella revisione della «dicitura» della Ventasettana, conferendole quella patina fiorentineggiante che sarà caratteristica della Quarantana. I nomi dei collaboratori linguistici di Manzoni in quest’ultima tappa della revisione del romanzo son ben noti: Gaetano Cioni e Giambattista Niccolini,²⁶ definiti da Manzoni stesso «lavandaie [che] fuor di qui, non le trovo in nessun luogo»;²⁷ Guglielmo Libri, che fu ospite in via Morone dall’11 marzo al 12 aprile 1830, periodo durante il quale, come ricorda egli stesso, «il Manzoni e il Grossi mi assassinarono col domandarmi voci fiorentine»;²⁸ il professor Giovan Battista (Bista) Giorgini, marito, dal 1846, della figlia Vittoria; Emilia Luti, giovane istituttrice fiorentina di casa d’Azeglio²⁹ e presenza stabile, almeno fino al 1842, a casa Manzoni – tanto da essere considerata, da Cantù, «l’oracolo de’ suoi cangiamenti a *I promessi sposi*»³⁰ – e sua madre, Giovanna Feroci Luti.

²¹ L. DANZI, *Lingua nazionale lessicografia milanese*, cit., p. 216.

²² Cfr. *SL II*, pp. 508-19.

²³ Maurizio VITALE, *La questione della lingua* [1960], Palermo, Palumbo, 1978, p. 446.

²⁴ L. DANZI, *Lingua nazionale lessicografia milanese*, cit., p. 215.

²⁵ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., n. 198 (a Tommaso Grossi, tra luglio e agosto 1824).

²⁶ Per la collaborazione dei due esperti di lingua alla correzione del romanzo, cfr. *SL II*, pp. 71-109 e Gaetano CIONI, *Correzioni autografe del Dott. Gaetano Cioni alla prima edizione de’ Promessi Sposi (1827-1828)*, in A.M., *Scritti postumi*, pubblicati da Pietro Brambilla, a cura di Giovanni Sforza, Milano, E. Rechiedei, 1900, vol. I, pp. 295-308.

²⁷ La celebre metafora del risciacquo dei panni in Arno è contenuta in una lettera inviata a Grossi da Firenze il 17 settembre 1827 (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., n. 265).

²⁸ *SL II*, p. 110. Per la collaborazione con Libri, cfr. *SL II*, pp. 110-36.

²⁹ Massimo d’Azeglio la conobbe probabilmente durante il viaggio in Toscana dell’ottobre 1838.

³⁰ Emilio SIOLI LEGNANI, “Madamigella Emilia Luti” collaboratrice di Manzoni, in «Convivium», XV (1936), 5, pp. 481-506: 486.

Si è detto, all'inizio di questa breve introduzione, che gli *excerpta* dai comici toscani servirono a Manzoni per i dialoghi dei personaggi incolti del romanzo. Questo è certo vero, ma sarebbe però altrettanto riduttivo circoscrivere la presenza della lingua dei comici alle sole parti dialogate – per quanto anch'esse estese a comprendere i dialoghi dei personaggi più colti (locuzioni tratte dai comici abbondano per esempio anche nelle parole di Gertrude, Attilio, il conte zio, ecc.).³¹ Il processo di interiorizzazione di questa lingua dal tono medio e colloquiale porta infatti Manzoni ad ampliarne l'utilizzo alle parti narrate (compresa l'*Introduzione*,³² luogo che rappresenta istituzionalmente il manifesto della poetica dell'autore) e gli *excursus*, raggiungendo il mirabile obiettivo di ridurre al minimo lo iato tra dialogo e narrazione e rendendo così omogenea la prosa dell'intero romanzo. Espressioni fraseologiche e locuzioni idiomatiche sono impiegate senza esitazione da Manzoni pure nelle digressioni storiografiche. Si potrebbe quasi parlare, in questi casi, di una magistrale sintesi degli opposti: i contenuti delle approfondite letture storico-economiche³³ si fondono con la lingua appresa durante lo studio dei ben meno illustri comici fiorentini, dimostrando come Manzoni, anche laddove gli imperativi del vero storico richiedessero maggiore centralità, «di subordinasse al filo narrativo e li calasse nella (o alternasse alla) rappresentazione, impedendo che il romanzo divenisse un saggio».³⁴

Ultime ma non ultime di importanza, si ricordino poi le innumerevoli concordanze tra *notabilia* e postille manzoniane al *corpus* delle commedie plautine, la cui materia linguistica offre a Manzoni un esempio di latino che è «una continua provocazione a modellarsi sopra quella lingua di cui appunto era alla ricerca, che aveva tentato di catturare setacciando i commediografi del cinquecento e che ora sentiva premere sotto quel latino immaginoso, di straordinario colore linguistico».³⁵ Grazie alle concordanze è possibile accertare l'infondatezza dell'ipotesi di Domenico Bassi che, pubblicando le postille per la prima volta nel 1932 (quando ancora la filologia manzoniana era agli albori), aveva ipotizzato che Manzoni intendesse procedere a un'opera di traduzione delle commedie di

³¹ L'Azzecca-garbugli, per esempio, usa un modo come *mettere la pulce nell'orecchio* (che Manzoni sottolinea nella *Gelosia* del Lasca) nel suo colloquio con Renzo, nel tentativo di adattare il registro alla comprensione di un analfabeta; Gertrude definisce, parlando con Lucia, il padre guardiano *bocca della verità* (sempre dalla *Gelosia*). Tale abbassamento di registro non si verifica soltanto quando un personaggio colto si trova a colloquio con un incolto, ma Manzoni sceglie questa tecnica pure quando a dialogare tra loro sono personaggi appartenenti allo stesso rango socio-culturale. Così Attilio parla di *carità pelosa* (dalla *Strega* del Lasca) descrivendo al conte zio le premure dedicate a Lucia da padre Cristoforo o usa un'espressione come *averla con* per sintetizzare l'ostilità nutrita dal frate verso il cugino don Rodrigo; parimenti, anche il dialogo tra il conte zio e il padre provinciale è costellato di espressioni popolari, come *quanto più presto, meglio* (ancora dalla *Strega*) e suggellato dalla garanzia di riservatezza formulata con l'impiego dell'avverbio *sotterra* (che Manzoni ricava dall'*Assiuolo* di Cecchi).

³² Qui si incontra, per esempio, la locuzione *saper male*, presente nella *Strega* del Lasca.

³³ Solo per citare alcuni titoli: *Economia e statistica* di Gioia, l'*Historia patria* e il *De peste* di Ripamonti, l'*Historia* di Capriata, *La pestilenza seguita in Milano l'anno 1630* di Lampugnani, le *Rerum italicarum sui temporis narrationes* di Ricci, l'*Historia d'Italia* di Brusoni, *Guerre e successi d'Italia* di Assarino, ecc.

³⁴ G. NENCIONI, *La lingua di Manzoni*, cit., p. 350.

³⁵ In Alessandro MANZONI, *Postille inedite del Manzoni al Lexicon del Forcellini*, a cura di Donatella Martinelli, in «Annali manzoniani» II, (1994), pp. 35-78: 37.

Plauto. Tali postille, in cui compaiono comunque ancora cospicue tracce del bilinguismo milanese e francese di Manzoni, dovrebbero infatti piuttosto interpretarsi come banco di prova del lungo tirocinio esercitato dall'autore sui testi di «lingua viva e vera» studiati accanto al meticoloso spoglio della *Crusca*.

Il quadro fin qui delineato, per quanto sinteticamente, dovrebbe restituire la complessità degli intrecci tra i *notabilia*, gli altri postillati manzoniani (alla *Crusca* e pure al *corpus* plautino) e, soprattutto, la materia viva del romanzo, in quella che è una fase cruciale dell'*iter* linguistico manzoniano.³⁶

Francesco D'Ambra e le sue commedie

Un ritratto di Francesco D'Ambra – membro dal 1541 dell'Accademia degli Umidi, fondata l'anno prima dal sodale Antonfrancesco Grazzini – ci proviene da un sonetto (giocato sulla polisemia del cognome dell'autore) a lui dedicato dall'amico Benedetto Varchi, il quale unisce alla manifestazione d'affetto amicale anche una dimostrazione di profonda stima per le sue qualità letterarie e morali:

Caro, dolce, cortese e gentile Ambra,
Per cui la dotta schiera, onde s'honora
Hoggi Fiorenza, qual gemma s'indora.
O seta inostra, ogn'or s'imperla e inambra:
In voi, come talhor festuca in ambra
Bontà si chiude, e fuor traluce e' hora
Poco si stima; e vederiasi anchora
Correre al par d'Arno e del Tebro l'Ambra:
Sennonchè rea fortuna ed uso vile
D'esto secol malvagio, avaro e fello
Ad altre cure vi rivolge e tira.

³⁶ Nuova linfa proverrà inoltre dalla fortunata assegnazione all'Università degli Studi di Parma – ateneo capofila, seguito dall'Università degli Studi di Milano e dall'ateneo bolognese, cui si aggiunge la collaborazione di docenti dell'ateneo pavese e dell'Université de Lausanne – di fondi legati al progetto PRIN che, finalizzato alla creazione, entro il 2020, di un portale accessibile *online* che raccolga l'intero *thesaurus* manzoniano, ha permesso agli studiosi l'accesso anche alla biblioteca di Villa Manzoni a Brusuglio. Il mosaico degli *auctores* fiorentini che offrirono a Manzoni il materiale linguistico per le postille alla *Crusca* e soprattutto per il romanzo potrà così arricchirsi grazie ai *notabilia* e alle postille dei preziosi volumi di testi «di lingua» li custoditi che verranno a breve descritti dettagliatamente (e già sono stati catalogati e inseriti, insieme a tutti gli altri volumi della biblioteca, nell'Opac della Biblioteca Nazionale Braidense). I *notabilia* e le postille contenuti, inoltre, verranno pubblicati e commentati secondo i criteri seguiti per il *Teatro comico fiorentino*, offrendo ancora nuova materia per la costituzione di quello che si sta profilando come un vero e proprio glossario dei *Promessi sposi* nell'edizione ventisettesima, la cui edizione critica, lo ricordiamo, è in fase di allestimento da parte di Donatella Martinelli e rappresenterà la terza parte, dopo *Fermo e Lucia* e Seconda minuta, del progetto di edizioni critiche di Dante Isella.

Ben può dolersi colla toska lira
Il Socco,³⁷ che per voi veniva bello.
E quanto il Roman forse, alto e gentile.³⁸

L'attività drammatica di Francesco D'Ambra è cronologicamente collocabile tra il 1544, anno della prima rappresentazione del *Furto* e il 1555, quando Varchi scrive il sonetto sopra citato (pubblicato proprio quell'anno da Torrentino) nel quale si accenna – nei versi «Ben può dolersi colla toska lira / Il Socco, che per voi veniva bello» – al suo definitivo abbandono della produzione teatrale. Frutto di questo impegno letterario relativamente breve sono tre commedie (la prima in prosa, le altre due in versi sdruccioli): *Il furto* (1544), *I Bernardi* (tra la fine del 1547 e l'inizio del 1548) e *La cofanaria* (ambientata nel 1549-1550 e composta quindi tra il 1550 e il 1555, *terminus ad quem* ricavato dal sonetto di Varchi). Seguendo la linea drammatica intrapresa da altri commediografi fiorentini, quali Giovan Battista Gelli e Benedetto Varchi, anche Francesco D'Ambra «sperimentò nel quadro istituzionalmente consentito dalla nuova temperie, la direzione romanzesca o didascalica della commedia».³⁹ Rispetto alle commedie fiorentine dei decenni precedenti, infatti, quelle di D'Ambra si caratterizzano per una trama estremamente intricata, complicata da travestimenti, equivoci e scambi di persona. L'inverosimile viluppo delle trame ha fatto sì che, nonostante il successo di pubblico ottenuto, le commedie di D'Ambra siano state neglette dagli autori successivi; più fortuna hanno invece avuto se considerate come testi di lingua, dacché numerosissime citazioni confluirono come attestazioni d'uso di voci e locuzioni registrate dalla *Crusca*.

Per quanto nei prologhi delle sue commedie l'autore si dimostri orgoglioso di proporre trame e vicende originali, personaggi e situazioni non si discostano significativamente dai *topoi* ereditati dalla commedia classica, sebbene non manchino riferimenti alla storia contemporanea, come il ricordo del sacco di Roma del 1527, l'evento sicuramente più traumatico del XVI secolo e per questo così presente anche in letteratura. Tali riferimenti, però, si pongono come attualizzazioni di situazioni convenzionali delle *palliatae* latine, dove ratti e saccheggi erano le tipiche catastrofi iniziali da cui sarebbe scaturita l'agnizione finale. Per le sue commedie, dunque, D'Ambra non esita a contaminare tra loro testi classici e umanistici, se è vero che per *Il furto* si riconoscono debiti con la *Calandria* di Bibbiena e *I Suppositi* di Ariosto, nei *Bernardi* le reminescenze ariostesche si mescolano con quelle dai *Menaechmi* plautini, e *La cofanaria*

³⁷ «*Calzare usato dagli strioni antichi nella commedia*» (*Crusca*). *Socco* indica quindi, per metonimia, l'attività drammatica dell'autore.

³⁸ In Emilio DE BENEDETTI, *La vita e le opere di Francesco D'Ambra*, Firenze, Ufficio della «Rassegna nazionale», 1899, p. 15.

³⁹ Paolo BOSISIO, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, vol. I, *Dalle origini al gran secolo* [2006], Milano, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007, p. 331.

presuppone come ipotesi di nuovo la *Calandria*, la *Cassaria* di Ariosto e, inevitabilmente, pure la *Cistellaria* di Plauto.

Nota al testo

Nella trascrizione delle porzioni di testo si è rispettata la lezione dell'edizione posseduta da Manzoni. È doveroso fare questa precisazione a fronte di alcune incongruenze, concernenti soprattutto la questione dell'interpunzione, che sono state mantenute, come l'impiego, non sistematico ma esteso a tutti i tomi del *Teatro comico fiorentino*, della lettera minuscola dopo il punto fermo. Sebbene i volumi siano stati stampati a metà '700, gli editori hanno conservato gli usi delle edizioni cinquecentesche delle commedie, non ancora obbedienti a norme rigorose in quanto a punteggiatura. Il caso specifico della minuscola dopo punto fermo, però, trova un'illustre teorizzazione proprio a metà '500, nell'*Orthographiae ratio* di «Aldo Manuzio il giovane, il quale individua [...] la distinzione tra punto mobile (seguito da minuscola) e punto fermo (seguito da maiuscola)»:40 la combinazione di punto e lettera minuscola verrebbe dunque impiegata, in un'epoca in cui le tipografie tendevano a impiegare il minor numero possibile di caratteri, per indicare una pausa di minor durata rispetto a quella determinata dal punto fermo. Ciononostante, nell'edizione del 1858 delle *Commedie* di Francesco D'Ambra,41 la punteggiatura è stata normalizzata, con la consueta maiuscola dopo il punto fermo. Altri errori dell'edizione sono stati segnalati in nota.

Di seguito alla trascrizione della pericope contenente i *notabilia* (resi con il carattere sottolineato) si è data indicazione di altri eventuali segni di lettura, quali trattini a margine o orecchie della pagina (entrambi segnalati in nota) e, più interessante, quella che nel presente lavoro è stata definita una «*I* maiuscola». Caratteristica dei soli testi sottolineati, questa *I* (appuntata nel margine sinistro per le pagine pari e viceversa) si differenzia invero dalla *I* maiuscola che osserviamo nei manoscritti manzoniani, e inoltre non presenta dopo di sé alcun puntino, come ci si attenderebbe se si trattasse di un'abbreviazione. Assai difficile fornirne un'interpretazione attendibile: forse un segno diacritico o forse, davvero, una rapida segnalazione di *loci* che Manzoni riteneva *interessanti* o *importanti*.

Si segnala infine che la parentesi quadra al termine di ogni citazione rimanda alla pagina corrispondente nel V tomo del *Teatro comico fiorentino*.

Nella parte relativa ai reimpieghi manzoniani, infine, è stato impiegato, come per i *notabilia*, il carattere sottolineato per porre in risalto i luoghi del romanzo in cui ricorrono le locuzioni o le voci frutto degli spogli dal *Furto*.

⁴⁰ Nicoletta MARASCHIO, *Il secondo Cinquecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 122-137: 130.

⁴¹ In *Teatro classico del secolo XVI*, volume unico, Milano, F.lli Treves, 1858.

I notabilia al Furto

Le tre commedie di D'Ambra furono oggetto anche dello studio linguistico di Tommaso Grossi; una decina di citazioni dal *Furto*, esattamente corrispondenti alle sottolineature manzoniane, confluiscono nei suoi spogli per il *Sentir messa*.⁴² Una sola citazione, invece, viene trascritta da Manzoni in postilla alla *Crusca* veronese, sebbene non venga sottolineata nel testo della commedia (cfr. *infra*, *Appendice*).⁴³

1

Norbis solo. Io ti so dir, che questa vale un fiorino!⁴⁴ un vecchion di settanta anni ha preso per donna una giovane, ch'appena ne ha diciotto: parti, ch'egli abbia avuto voglia di fichi fiori? Maestro Cornelio, Maestro Cornelio, io ho paura, che e' fatti non abbino a corrispondere al nome: una fanciulla vorrà altro, che ricette, o lattovari; ch'in vero le gioveranno poco, eccetto che per le veste, e per le collane, che ben vestita sarà ella; ma se altro le mancherà, suo danno. Ma lasciami ire, dov'io son mandato. [pp. 12-3]

I maiuscola a margine.

2

Mar. O ingegno felicissimo! o solo aiuto nei miei bisogni! deh contami, in che modo tu hai pensato.

Gual. Bastavi, che io tengo buono in mano,⁴⁵ e vi do la cosa per fatta. [pp. 17-8]

I maiuscola a margine.

3

⁴² Cfr. *SL* II, p. 426, nn. 800-811.

⁴³ Otto invece le citazioni tratte dai *Bernardi*, mentre dalla *Cofanaria* Manzoni non trasse alcun *exemplum* con cui arricchire la sua *Crusca* veronese.

⁴⁴ Con orecchia della pagina. Poiché il fiorino era moneta d'oro o, ancora più indietro nel tempo, d'argento, l'intera esclamazione indica, non senza una massiccia dose di ironia, un fatto degno di gran nota, come del resto viene spiegato subito dopo.

⁴⁵ Spesso in queste commedie il campo semantico del gioco, molto familiare ai protagonisti popolari che si muovono in scena, entra in numerose espressioni e modi di dire, come in questo caso: «*Aver, o Tener buono in mano*», infatti, come spiega la *Crusca* alla voce *Mano*, significa «*Esser in buono stato dell'affare, o della cosa, di che si parla*».

Mar. In fede mia che tu di il vero; ad ogni modo facendogline una, gliene potrei far ben anco dua: qualche Santo in questo mezzo ci aiuterà.⁴⁶ Va tu dunque a mettere in ordine, quanto hai pensato della cosa di Gismondo; ed io me ne andrò in casa a trovar il vecchio.
Gual. Volete voi altro?

Mar. Assai mi basta questo: Dio voglia che ci succeda bene. [p. 20]

I maiuscola a margine.

I reimpieghi manzoniani della locuzione proverbiale *qualche santo ci aiuterà* – sottolineata anche nella *Strega* del Lasca (II, 4) – si rivelano di grande interesse, in quanto forniscono indizi sulla cronologia dell'inedita opera di revisione del romanzo.

Nella Seconda minuta la locuzione entra solo verso la fine del romanzo, e infatti in *Sp* XXXIII 29 Bortolo utilizza quest'espressione (che verrà confermata anche in Q, con l'unica modifica dell'elisione in seguito a incontro vocalico: «Qualche santo t'aiuterà») 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».

In Fe III 61, così come in Q, le ultime parole di Lucia, al momento di congedarsi mestamente 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, diviene quindi un elemento di datazione molto solido, dal momento che, nel dialogo del terzo capitolo, viene inserita direttamente sulla Copia Censura della Ventisettana. Si noti inoltre l'efficacia della scelta di prosciugare il discorso di Lucia, ponendo così in rilievo le parole più prossime ai campi semantici della fede (ma smorzando comunque il tono dell'invocazione con la preghiera non più a Dio, ma a un indistinto *qualche santo*), della prudenza e della rassegnazione, tratti che contraddistinguono certamente Lucia in opposizione all'irruenza del suo innamorato. Così facendo, inoltre, Manzoni aumenta il coefficiente di *pathos* del momento: come se Lucia, commossa, non potesse che pronunciare poche, scarse, parole di commiato.

Cam. Uccidermi, sì, se non arò altro riparo.

⁴⁶ Con orecchia della pagina. 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*».

M.A. Ohimè, figliuola mia, tu mi dai nel core⁴⁷ a piangere a cotesto modo, e a dir coteste cose! Vattene su, e levati la passion dal cuore; ch'io t'aiuterò, quanto potrò. [p. 28]

I maiuscola a margine.

5

Madonna Apollonia sola. O poverina! ti so dire, che la sta fresca! non gli bastava non trovar luogo per questo giovane, che questa sua matrigna (che non la vo' chiamare altrimenti) gli ha dato un vecchio di settanta anni per marito: e dove l'altre si sogliono rallegrare, questa da iersera in qua, che ella lo seppe, non ha fatto altro che piagnere, che è proprio una pietà il fatto suo; e se Dio, e Santa Caterina non l'aiutano, io ho paura non capiti male, in modo gli è entrato il fistolo addosso: naffe Dio ne guardi le predelle di questa maladizione. [...] O Dio! vedete poi dove si conduce una meschinella, che non ha persona, che per lei sia; e poco gli giova esser bella, e di nobil sangue, che la sua sciagura cominciò dalle fasce. Dicono che lei⁴⁸ è figliuola d'un gentiluom di questa terra, ed al tempo del sacco capitò alle mani d'uno Spagnuolo, che la non avea appena tre anni, il quale la lasciò in Napoli a questa mia padrona; ed ella credendosi trovare il padre, circa un'anno fa la menò qui, ch'era meglio che l'avesse menata, presso ch'io non dissi;⁴⁹ che il padre non s'è trovato altramente, e la fanciulla ci capiterà male. [...] [pp. 29-30]

La locuzione «Sto fresco», presente anche tra i *notabilia* alla *Spiritata* del Lasca (II, 3), è anche la traduzione proposta da Manzoni all'«*Occidi!*» dei *Menaechmei* plautini.⁵⁰

Poiché l'espressione *stare freschi* è anche locuzione idiomatica milanese – ai lemmi *Fisegh* e *Fresch* il *Cherubini* segnala infatti «Stà fresch in di pattij» – non sorprende trovarla impiegata sin nella Prima minuta. In *FL* I, III 39 il modo di dire è posto in bocca al cinico Azzecca-garbugli, il quale si dimostra abile padrone anche del registro popolare, di cui fa anzi mostra per persuadere Fermo, scambiato per un bravo, a confessare i misfatti compiuti: «Ma come vi ho detto, se non avete un uomo, un uomo, il caso è serio, la grida canta chiaro, e se la cosa si deve decidere fra la giustizia e voi così a quattr'occhi, state fresco». Nonostante le numerose fasi revisionali, il passo non subirà radicali mutazioni e conserverà fino alla Quarantana il modo di dire in esame: «D'ogni intrigo si può uscire; ma ci vuole un uomo: e il vostro caso è

⁴⁷ La medesima citazione è impiegata dai compilatori veronesi per aggiungere alla voce *Dare* della *Crusca* la locuzione «Dare nel cuore. *Addolorare, Dar cordoglio*».

⁴⁸ Trattino orizzontale a margine. La citazione compare anche nelle *Note* alla *Risposta* grossiana. È proprio da questo appunto (nel quale il pronome *lei* è scritto in corsivo) che è possibile individuare il motivo della sottolineatura manzoniana, volta appunto a certificare l'esattezza del pronome di terza persona singolare *lei*: «I Comici fiorentini non usano quasi mai altro modo» (cfr. *SL* II, pp. 479-80).

⁴⁹ A matita.

⁵⁰ Alessandro MANZONI, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, a cura di Domenico Bassi, in «*Aevum*» XV (1932), 6, pp. 225-274: 247.

serio; serio, vi dico, serio: la grida canta chiaro; e se la cosa si deve decider tra la giustizia e voi, così a quattr'occhi, state fresco» (Q III 35).

Le altre due occorrenze della locuzione idiomatica nel *Fermo e Lucia*, invece, non hanno esito nelle revisioni successive: *FL* III, VII 98 (ora è l'oste che, nella fittizia «orazione» a Fermo mentre si prepara per il viaggio verso il palazzo di giustizia, immagina di dire al giovane: «E tu prega il cielo che domani tiri l'aria d'oggi, se nò, stai fresco») e *FL* III, VIII 42 (nel soliloquio di Fermo in fuga: «Se mi pigliano la seconda volta, disse'egli fra se, sto fresco, e lo merito»).

Le occorrenze del modo di dire inserite nella Seconda minuta trovano invece tutte conferma nella Quarantana. In *Sp* VII 39 la locuzione è impiegata dall'oste, intento a spiegare a Renzo le cautele del mestiere: «Sapete bene che la prima regola del nostro mestiere è di non cercare dei fatti altrui: tanto che infino alle nostre donne, le non sono curiose. Si starebbe freschi, con tanta gente che va e viene [...]». Ulteriore riscontro è in *Sp* XIII 59, dove il modo idiomatico compare, in unione ad altre locuzioni popolari, in un passo di mirabile maestria narrativa. Nella sua arringa suasoria al popolo, Ferrer, per salvare se stesso e il vicario dal linciaggio, assicura alla folla che l'odiato vicario subirà un giusto processo; ai demagogici motti (per giunta ripetuti, come a convincere gli uditori della loro veridicità) in italiano, l'uomo alterna incomprensibili frasi in spagnolo, che rappresentano «la verità di Ferrer ignota al pubblico» (Poggi Salani).⁵¹ Il bilinguismo diviene così metafora della doppiezza dell'infido governatore: «La passerà male, la passerà male ... *si està culpable*. Si sì, li faremo arar dritto i fornai. Viva il re e i buoni milanesi! i suoi fedelissimi vassalli! Sta fresco, *sta fresco. Animo; estàmos ya quasi afuera*».

L'ultima occorrenza del modo nella Seconda minuta si colloca in *Sp* XIX 4 e rappresenta in questo caso il commento scherzoso del narratore, secondo il quale «chi non avesse letta altra storia se non questa; [...] starebbe fresco», ossia non potrebbe pervenire a una completa conoscenza della storia secentesca basandosi esclusivamente sugli *excursus* storiografici contenuti nel romanzo.

Nell'edizione del 1825-1827, infine, si aggiunge una quarta occorrenza della locuzione, che verrà conservata anche in Q. Rispetto alla Seconda minuta, infatti, in *Fe* IV 28 Manzoni amplifica il coro di commenti alla scena dell'uccisione, da parte di Lodovico, del cavaliere reo di averlo offeso per una questione di precedenza. Tra le esclamazioni, le interrogazioni e i giudizi della folla aggiunge infatti: «Sta fresco anch'egli» modificato poi nel più colloquiale «Sta fresco anche lui», con la consueta sostituzione pronominale di *egli* con *lui*, «forma

⁵¹ In Alessandro MANZONI, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di Teresa Poggi Salani, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 11, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013, p. 414.

accusativa tonica»,⁵² estesa già nel XV secolo, contro i pareri dei grammatici (tra cui Varchi), in funzione di soggetto.⁵³

6

Mar. Mi piace; ma vedi, che non si stia troppo a disagio. Ecco qua Rinuccio a punto, non potevi giugnere a miglior tempo.

Zin. Quanto più presto, meglio.⁵⁴ [p. 31]

I maiuscola a margine.

Il proverbio, sottolineato anche nella *Strega* del Lasca (III, 3) – e quella citazione confluisce nelle postille alla *Crusca*, con rimando all'equivalente francese, «Le plus tôt sera le mieux» (p. 332) – è sapientemente inserito in *Sp* XIX 30, nella richiesta, allusivamente minacciosa, che il conte zio espone al padre provinciale, affinché provveda ad allontanare padre Cristoforo dal paese: «E per quello che abbiamo conchiuso, quanto più presto, meglio». Poche battute più sotto, inoltre, il proverbio viene ripreso, seppure in forma diversa (forma, peraltro, ancora corrente), ma sempre in bocca al conte, che ha così modo di enfatizzare l'urgenza di risolvere in tempi rapidi la faccenda. Saputo dal padre provinciale della vacanza di un posto a Rimini, il nobile non esita a manifestare la sua volontà, affidandosi ancora a un proverbio, il cui tono viene peraltro anticipato dall'anafora dell'avverbio di tempo: «Presto, presto, padre molto reverendo: meglio oggi che domani».

Per quanto concerne l'espressione sottolineata, le correzioni in Q sono minime: «E per quel che abbiamo concluso, quanto più presto sarà, meglio».

7

Gual. La badessa non poteva tener le lagrime per la tenerezza.

Mar. Dico, e chiunque vi era.⁵⁵ [p. 40]

I maiuscola a margine.

⁵² Gerhard ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969, ed. or. *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Berna, Francke editore, 1949-1954, II, § 436.

⁵³ Caratteristica della Quarantana è infatti la predilezione per «*Lui* e *lei* usati come soggetti in luogo di *egli-ella*» (cfr. Maurizio VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei Promessi Sposi e le tendenze della prassi correttoria manzoniana*, Milano, Cisalpino, 1992, p. 29).

⁵⁴ Con orecchia della pagina.

⁵⁵ Con orecchia della pagina.

L'intercalare *dico* (presente altresì nei *notabilia* ai *Bernardi*), impiegato o come sostegno della veridicità di quanto precedentemente affermato o come semplice riempitivo atto a ricalcare nello scritto l'andamento del discorso orale, compare già nei dialoghi del *Fermo e Lucia*. A titolo di esempio si può citare *FL* I, VIII 24: «Convertito, cugino, convertito, vi dico», passo rimasto tale e quale anche in *Q*. Il riempitivo *dico* compare altresì nelle parti narrate onde rendere più scorrevole la prosa e manifestare discretamente la partecipazione del narratore onnisciente all'azione, come avviene, per esempio, in *Sp* XXXV 10: «Era dico nuova cosa a vedere alcune di quelle bestie, ritte e quete sopra questo e quel bambino, dargli la poppa»; in questo caso in *Fe* Manzoni provvede a inserire *dico* tra due virgole, creando così un inciso che modula il ritmo del periodo.

8

M.L. Che avesti?

Mar. Niente, ma che vuol dire?

M.L. Egli s'è tutto cambiato; io gli ho tocco, dove gli duole.⁵⁶ Stimasi ch'un altro suo primo marito sia ancora vivo, e perciò la cosa è raffredda un poco. [p. 44]

I maiuscola a margine.

9

Mar. Una volta io non ho altro rimedio, se non che questo medico sia trattenuto due o tre ore, per potere in questo mentre⁵⁷ sicuramente far quello ch'io t'ho detto. [p. 52]

10

M.L. Non importa; io voglio andar, la stessi in capo del mondo.⁵⁸

Nor. Se tu mi credi, io ti trarrò la voglia d'andare. [p. 62]

La locuzione *in capo del mondo*, sebbene non associata al verbo *stare*, trova un triplice riscontro all'interno del romanzo, a iniziare dall'ultimo tomo della Prima minuta. In *FL* IV, VII 76, il

⁵⁶ Con orecchia della pagina. *Toccare* può avere qui il valore figurato di «*Danneggiare, Offendere, Provocare*»; il modo di dire può inoltre essere avvicinato a: «*Toccare sul vivo, o nel vivo, vale Offendere nella parte più delicata, e sensibile*». Per quanto concerne la forma *tocco*, infine, si ricordi che «I participi deboli della coniugazione in *a* possono venire sostituiti da aggettivi verbali (forme accorciate, participi senza suffisso), per esempio *tócco* in luogo di *toccato*» (cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., II, § 627).

⁵⁷ Con orecchia della pagina e lineetta verticale a margine. La *Crusca* ricorda che la locuzione *in questo mentre* (da intendersi come sinonimo di «*In mentre, In mentrechè*») «è del *Lasca nel Prete di S. Felice*».

⁵⁸ Con orecchia della pagina e rapido tratto verticale a lato. La voce *Stare* della *Crusca* registra la variante *Stare in capo al mondo* (con un cambio di preposizione), proverbio chiosato semplicemente come «*Abitare in parte lontano*».

sintagma è inserito in una iperbolica *climax* ascendente, che ben descrive il furore di Renzo al pensiero di non ritrovare Lucia e il suo sfogo contro l'artefice della loro separazione, il ribaldo don Rodrigo: «O in Milano, o nel suo scellerato castello, o in capo del mondo, o a casa del diavolo, lo troverò quel furfante che ci ha separati». Salvo poche modifiche (come la sostituzione di *castello* con *palazzo*, coerentemente con l'effettivo *status* di don Rodrigo) il passo verrà confermato anche nella Quarantana.

Nella Seconda minuta si incontrano altre occorrenze del modo popolare: in *Sp* XXVI 39 esso è pronunciato da Agnese: «Ero disposta fin d'allora a venir con voi altri anche in capo del mondo, e sono sempre stata in proposito», mentre l'ultimo riscontro della locuzione è quello di *Sp* XXXVI 49, dove essa è nuovamente posta in bocca a Renzo, pregato da Lucia di andare alla ricerca di padre Cristoforo: «Vo; ma pensate se non voglio tornare! Tornerei, se fosse in capo del mondo, tornerei». Sia nella Seconda minuta che nella Ventasettana, dunque, Manzoni rispetta *verbatim* il dettato della commedia di D'Ambra; è invece solo nella Quarantana che corregge sistematicamente la preposizione articolata *del* con *al*, nella forma già segnalata dalla *Crusca* e confermata poi dai vocabolari successivi, come il *Novo vocabolario* di Broglio e Giorgini e il *Vocabolario italiano della lingua parlata* di Rigutini e Fanfani, che registrano proprio la locuzione *in capo* (o *a capo*) *al mondo*.

11

Norchia solo. Io so che tu sgranchierai, se tu vai dove t'ho mandato! oh come mi giova far notte a simil persone, che par se le vadino cercando col fuscellino! io gli ho tocco una corda,⁵⁹ ch'io lo farò andar dieci miglia per ora: in fine non c'è il più efficace stimolo a far andare un vecchio, che toccarli la scarsella. Io non conosco questo Mario, e manco il suo servidore; ma quando li conoscessi, m'arei fatto questo medesimo, perchè io son tagliato a questa misura. Ma lasciami tornare al pollaiuolo, che per avventura m'arà provvisto le starne e i fagiani, ch'io gli chiesi. Ma io veggio venir in qua duo cuochi; o a nozze, o a una Signora vanno questi. [p. 63]

Il modo di dire *toccare una corda* compare già in due occorrenze del *Fermo e Lucia*. In *FL* II, X 60 l'espressione è pronunciata dal Conte del Sagrato, nel monologo in cui inizia a farsi strada il turbamento che lo porterà alla conversione, suscitata dalle parole di Lucia, la quale «pareva sapesse che questa era la corda da toccare per farmi compassione ... ». Nelle successive redazioni il passo si mantiene con tratti simili a quelli della Prima minuta, sebbene l'espressione in esame venga eliminata a favore di un incremento di interrogative ed esclamazioni, che meglio enfatizzano il travaglio interiore del personaggio. La seconda occorrenza della locuzione nella Prima minuta si situa in *FL* IV, II 71: «Ma D. Abbondio non voleva sentir toccare questa corda»; in *Fe*, però, Manzoni impiega il modo alternativo

⁵⁹ «Toccare altrui una corda, per metaf. vale Parlargli così alla sfuggita di alcuno affare; lo che dicesi anche Toccarli un tasto» (*Crusca*, v. *Corda*).

toccare un tasto – sottolineato anche nel testo della *Spina* di L. Salviati (II, 3) – e crea una dislocazione dei segmenti della frase che rimarrà stabile fino in Q: «Tasto più odioso non si poteva toccare per don Abbondio». La locuzione *toccare un tasto*, equivalente a quella analizzata, era del resto già attestata in *FL* II, III 48: «Quelle esortazioni però fecero colpo assai, perchè la vecchia aveva toccato un tasto del quale essa stessa non conosceva tutta la forza». In questo caso il modo di dire è inserito nella digressione sulla drammatica vicenda della monaca di Monza; nella revisione dell'*excursus* nella Seconda minuta a *tasto* Manzoni sostituisce *corda* e cambia anche il contesto in cui la locuzione è inserita (è infatti riferita non più alla «vecchia» bensì al prete esaminatore della vocazione della giovane). In *Sp* X 60, infatti, si ha: «Il buon prete non sapeva che terribile corda toccasse». Il passo rimane tale in Fe, ma non in Q, dove il termine *corda* viene nuovamente sostituito con *tasto*, probabilmente perché in associazione a un aggettivo, similmente a quanto avviene in *Sp* I 71: «Perpetua s'avvide d'aver toccato un tasto falso», forma che rimane immutata sia in Fe che in Q e che, con la sostituzione di *delicato* a *falso*, confluisce nelle *Maniere di dire fiorentine* compilate da Luigi Matteucci per il *Vocabolario dell'uso fiorentino*.⁶⁰ A ciò si aggiunga anche che nella *Verifica dell'uso toscano*, Cioni e Niccolini traducono «*Toccare un cantino*» con «'toccare una corda' o 'un tasto'», assicurando che «Son toscani tutti e due».⁶¹

La locuzione *toccare un tasto* è quindi la prima forma conosciuta da Manzoni, che nel prosieguo della stesura di *FL* impiega però già l'alternativa *toccare una corda*. *Toccare un tasto*, piuttosto che una *corda*, è inoltre la traduzione toscana offerta dal *Cherubini* per alcuni modi milanesi, quali «Dà on partii. *Toccare un tasto*. Vale entrar con destrezza in un discorso»; «Dà el sant. *Intonare. Domandare alla lontana. Toccare un tasto*» e «Trà el sass. *Toccare un tasto*. Vale entrare in qualche proposito con brevità e destrezza».

L'espressione idiomatica *toccare una corda* è inoltre impiegata da Manzoni in altri due luoghi della Seconda minuta, vale a dire in *Sp* VI 59: «La chiamerò io, e gli toccherò una corda ... vedrete» e in *Sp* XXXVIII 4: «Nè fu questa la sola corda di mesto suono che si toccasse in quel colloquio». Nel primo caso l'unica correzione, apportata in Fe, riguarda la sostituzione del pronome di dativo *gli* con la forma specifica per il femminile, *le*,⁶² nella seconda occorrenza, invece, la metafora della «corda di mesto suono» viene rimpiazzata in Q con un solo aggettivo, «trista corda».

Lm. Vedi, vedi, che sarà pur vero, ch'io non son ladro! or rendetemi qua i miei drappi.

Lot. Tu l'hai pur con questo rendere;⁶³ bada un poco costì a Guicciardo. [p. 75]

⁶⁰ Cfr. *SL* II, p. 1005, n. 86.

⁶¹ *Ivi*, p. 103, n. 288.

⁶² A proposito dell'oscillazione, per il pronome dativale di terza persona singolare, tra *gli* e *le*, si ricordi che «poiché *illi* valeva in latino anche per il femminile, la forma *gli* ha conservato anche significato femminile. L'uso di *gli* per entrambi i generi è caratteristico del toscano» (cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., II, § 457).

⁶³ A margine Manzoni traccia una crocetta.

Alla voce *Avere* della *Crusca* veronese, si legge la postilla manzoniana: «Averla con una cosa, vale ripeterla, rinfrescarla, tornarvi sopra e sim.» (p. 51), segue però una citazione dalla *Strega* del Lasca (nel *Prologo*), altra commedia nella quale Manzoni sottolinea l'espressione.

Si noti il reimpiego di questo uso particolare del verbo *avere* nelle parole risentite di Renzo quando, rientrato in paese dopo l'epidemia di peste, incontra un don Abbondio ancora convalescente e manifestamente infastidito dal ritorno del promesso sposo. «[...] Adesso, aveva proprio bisogno d'un po' di quiete, per rimettermi: via, cominciava un po' a star meglio ... In nome del cielo, che venite qui a fare? Tornate ...». «Sempre l'ha con questo tornare, lei. Per tornare, tanto ne aveva a non muovermi. Dice: che venite? che venite? Vengo, anch'io, a casa mia»» (*Sp* XXXIII 55). L'espressione *averla*, efficacemente riutilizzata proprio in principio di battuta, rimane invariata sia nella Ventasettana che nella redazione definitiva, dove i cambiamenti apportati riguardano il passaggio dall'avverbio *adesso* a *ora* e l'eliminazione della forma arcaica della prima persona singolare dell'indicativo imperfetto.⁶⁴

13

Lot. Costui l'ha dipinto più appunto, che non l'are' fatto Giotto. L'abito?

Rin. Ha indosso un di questi gabbani col bavero, come s'usa. [p. 80]

14

Lottieri solo. Ora veggio manifestamente, che giudizio nessuno è più fallace di quel che si fa dell'uomo. [...] O eccolo, che per disegnar qualche nuovo tranello non mi si spicca intorno: io non mi vo' romper seco⁶⁵ fino a tanto, ch'io non gli riprovo questa ribalderia; vo' ben dimostrare, ch'io sono informato chi è il ladro; acciocchè egli non m'avesse però per uno scimunito affatto. [pp. 81-2]

15

Madonna Apollonia sola [...] Sammi ben male, che io ci messi troppa mazza; bastava una letteruzza, o che di notte venisse fin qua a consolarla un poco: ma oimè, trista a mel appena fu fornita l'opera nostra, che egli e 'l suo Gualcigna compariscono da cuochi, fingendo d'essere mandati dal maestro per ordinare il convito; e quello ch'è peggio, come si rabbuia, la vuol menar via ad ogni modo; ed ella pazzarella vuole andar seco a tutte le

⁶⁴ Cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., II, § 550 e G. NENCIONI, *La lingua di Manzoni*, cit., p. 238: «Anche sul piano grammaticale è un'adesione all'uso fiorentino la sostituzione della desinenza *-a* con la desinenza *-o* nella prima persona singolare dell'imperfetto indicativo (*diceva io > dicevo*); e questa opzione è stata poi accolta nell'uso nazionale».

⁶⁵ Con orecchia della pagina. La citazione è impiegata dagli estensori veronesi della *Crusca* per aggiungere alla voce *Rompere* la locuzione «*Rompersi con uno. Dirgli le sue doglianze*».

vie del mondo, dicendo pure, Non sarà mai vero che io abbia altro marito, che quello ch'io mi ho preso una volta. Io n'ho lasciato in fine il bel pensiero⁶⁶ a lei. Madonna Gostanza non gli conosce, e credendo sien mandati dal medico ha tanta allegrezza, che ella non cape nella pelle; va pur là. [...]

[pp. 99-100]

L'espressione *lasciare il pensiero* (cui si aggiunge, nella commedia, l'aggettivo *bel*, che assume un chiaro valore ironico), intesa nel senso di affidare ad altri una preoccupazione, compare anche in *Sp* XVIII 54, nelle secche parole del conte zio ad Attilio: «Lasci il pensiero a chi tocca, vossignoria». Il passo giunge poi immutato fino a Q.

Locuzione simile al *bel pensiero* del *Furto*, sebbene da interpretarsi senza note antifrastiche, è il *buon pensiero* di *Sp* XXIV 88: «E Dio che ha usato con me tanta misericordia, vi mandi il buon pensiero». Le beneauguranti parole di congedo dell'Innominato vengono conservate senza variazioni sia nella Ventisettana che nella Quarantana.

16

Rin. Si troverà pur il ladro, che ha rubato messer Lottieri.

Gis. E' nomina il mio fratello; non voglio più tardare a domandarlo. Quell'uomo dabbene, che cosa è stata?⁶⁷

Rin. Il bargello, che ne ha menato or ora il maggior ladro del mondo, ed hallo trovato in sul furto nel fondaco di M. Lottieri Castrucci. [p. 101]

I maiuscola a margine.

Con il suo tono vago e per questo estremamente duttile, l'espressione *quell'uomo* ricorre in vari luoghi del romanzo, adattandosi perfettamente ai personaggi più diversi. In *Sp* VI 29 (e invariato sarà anche in Q) compare nelle parole dell'umile Agnese, che spera, con la trovata del matrimonio clandestino, di aggirare gli impedimenti avanzati da don Abbondio per ostacolare le nozze dei due promessi: «io m'impegno a cavarvi di questo impiccio, meglio forse e più presto del padre Cristoforo, quantunque egli sia quell'uomo ch'egli è». La grandezza d'animo e d'intenti di fra Cristoforo non può che essere espressa, nel vocabolario

⁶⁶ Alla voce *Pensiero* il GDLI ricorda la locuzione: «*Lasciare a qualcuno il pensiero di qualcosa*: lasciar fare a lui, lasciare che se la sbrighi lui».

⁶⁷ Con orecchia della pagina. La citazione rappresenta un interessante esempio di *nominativo assoluto* (*nominativus pendens*), così definito dal *Dizionario di linguistica*: «Anacoluto sintattico, per cui un nome con particolare valenza semantico-pragmatica è flessò al nominativo nelle lingue con caso morfologico, o comunque svolge la funzione di soggetto, e viene collocato in isolamento all'inizio di frase per essere poi ripreso, di norma mediante un pronome che non si accorda per caso con il nome suddetto» (G. Marotta). *Exempla* da Plauto, Cicerone e Tacito testimoniano questa irregolarità sintattica anche presso la letteratura classica, come emerge dalle citazioni riportate da Manzoni nei *Modi di dire irregolari* (cfr. *SL* II, pp. 44-5). L'*excerptum* sottolineato da Manzoni è altresì impiegato dai compilatori veronesi della *Crusca* per arricchire il lemma *Quello* con la locuzione «*Quell'uomo. Modo di chiamar uno*».

semplice di Agnese, da un'espressione quasi tautologica che, pur senza sciogliersi in un elogio esplicito, lascia comunque la lode e l'ammirazione sul piano dell'evocazione.

Uomo dabbene è invece l'epiteto scelto, non senza una crudele ironia, dal padre di Gertrude per presentare alla figlia il vicario che dovrà esaminare la sincerità della sua vocazione. In *Sp* X 52 l'espressione è addirittura posta in rilievo, a inizio di paragrafo: «Quell'uomo dabbene che ha da venire questa mattina, vi farà cento interrogazioni sulla vostra vocazione»; la seconda occorrenza è al § 54: «restiam d'accordo in questo che voi risponderete con franchezza in modo di non far nascere dubbii nella testa di quell'uomo dabbene». È dunque anche attraverso tale raffinata scelta lessicale (confermata infatti sino in Q) che Manzoni esprime il suo giudizio negativo sul vicario, al quale «nella bontà, manca il nerbo e che quindi è impari alla difficoltà del suo compito» (Poggi Salani).⁶⁸

Come Agnese nella prima occorrenza esaminata, anche fra Galdino impiega la locuzione *quell'uomo* per riferirsi, evocandone ora le spiccate doti di predicatore, a fra Cristoforo, nel tentativo di spiegare alla madre di Lucia il motivo del suo trasferimento nella lontana Rimini: «Sarà che a Rimini avranno avuto bisogno d'un buon predicatore: ne abbiamo da per tutto, ma alle volte ci vuol quell'uomo fatto apposta» (*Sp* XVIII 33 e uguale in Q).

L'ultimo significativo reimpiego manzoniano di questa enfatica espressione si trova in *Sp* XX 18: ora protagonista è l'Innominato che, all'apice della sua crisi spirituale, «faceva ogni sforzo [...] per riafferrare quell'antica volontà piena, imperturbata, baldanzosa, per convincer sè stesso ch'egli era ancora quell'uomo». L'espressione *quell'uomo*, che solo in Q Manzoni correggerà nel semplice *quello*, allude a ciò che l'Innominato è stato fino all'arrivo di Lucia, e della sua incrollabile fede, nel «castellaccio» e che, per quanto l'uomo combatta interiormente, appartiene ormai già al passato: il deittico *quello* implica infatti un'idea di lontananza, a enfaticizzare che la metamorfosi dell'Innominato, indipendentemente dalla sua volontà, si è dunque compiuta.

Fab. Escusarsi senza bisogno è un manifesto accusarsi.

Gual. È là in quella casa, ed in pericolo grande, e poi grande;⁶⁹ e bisogna, che voi l'aiutate. [p. 108]

Simile forma di accrescitivo si ritrova anche nella Seconda minuta del romanzo, sebbene venga qui impiegata da Manzoni in riferimento a un sostantivo invece che a un aggettivo. In *Sp* III 49 essa è inserita nel racconto esemplare dell'umile fra Galdino, che con parole semplici ma al contempo colme di entusiasmo riesce a trasmettere il senso di meraviglia scaturito

⁶⁸ In A MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 310.

⁶⁹ Interessante per la formazione dell'accrescitivo mediante raddoppiamento dell'aggettivo, ulteriormente amplificato dal nesso *e poi* frapposto. Per il fenomeno della duplicazione dell'aggettivo, «principio [...] particolarmente fruttifero nell'italiano», cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., II, § 408.

dalla narrazione del miracolo: «Andò attorno la voce della predizione; e tutti correvano a guardare il noce: infatti a primavera, fiori a furia, e poi noci noci a furia». L'esito portentoso del miracolo è dunque riprodotto linguisticamente sia dalla reiterazione della locuzione avverbiale *a furia* (impiegata parallelamente tanto per i *fiori* quanto per i *frutti*) che dalla ripetizione accrescitiva della voce *noci*; il nesso *e poi*, frapposto, serve inoltre a creare una sorta di pausa, di minima sospensione, prima dell'affermazione effettiva dell'epifania del miracolo. Il passo è mantenuto inalterato nella Ventisettana, mentre in Q Manzoni sostituisce l'avverbio *a furia* con *a bizzeffe* e il nesso *e poi* con *a suo tempo*, con un' enfasi maggiore sui ritmi della natura: «In fatti, a primavera, fiori a bizzeffe, e, a suo tempo, noci a bizzeffe».

Appendice: concordanze "mute" tra il *Furto* e le postille alla *Crusca*

1

Mar. Sì; ma di donde ho io a cavar danari?

Gual. Della borsa di vostro padre: d'onde pensate? del pesce di San Piero?

Mar. Per Dio tu ti fondi benel come se tu non conoscessi, che gli è sì misero, che qual si voglia strettoio o mangano, stringendolo, non ne trarrebbero un picciolo. [p. 19]

La seconda battuta di Mario, sebbene non presenti alcun segno di lettura, è trascritta in postilla alla voce *Fondare* della *Crusca* (p. 249), e rappresenta altresì l'unica citazione dal *Furto* confluita in margine al vocabolario. Manzoni si serve infatti dell'*auctoritas* di D'Ambra per fornire una viva attestazione dell'uso del verbo *fondare* nel senso, specificato dalla *Crusca*, di «*Far fondamento, Assicurarsi, Far capitale*».

Riferimenti bibliografici

Alessandro MANZONI

I promessi sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro. Storia della colonna infame, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971. (Ventisettana = Fe; Quarantana = Q)

I romanzi. Fermo e Lucia; I promessi sposi (1827); I promessi sposi (1840); Storia della colonna infame, 3 voll., con saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002

I promessi sposi. Testo del 1840-1842, a cura di Teresa Poggi Salani, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 11, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013

Gli Sposi promessi, edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Introduzione di Giulia Raboni, Voll. 2, Milano, Casa del Manzoni, 2012

Fermo e Lucia, edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli, Paola Italia, Giulia Raboni, Voll. 2, Milano, Casa del Manzoni, 2006

Scritti linguistici inediti, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Premessa di Giovanni Nencioni, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 17, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000 (= SL I)

Scritti linguistici inediti, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 18, tt. 2, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000 (= SL II)

Scritti linguistici editi, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 19, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000 (= SL III)

Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese, a cura di Dante Isella, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 24, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2005

Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio, a cura di Domenico Bassi, «Aevum», XV (1932), 6, pp. 225-74

Postille inedite del Manzoni al Lexicon del Forcellini, a cura di Donatella Martinelli, in «Annali manzoniani», II (1994), pp. 35-78

Postille. Filosofia, a cura di Donatella Martinelli, Premessa di Vittorio Mathieu, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 20, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2002

Postille di Luigi Rossari al Dizionario universale critico enciclopedico di Francesco D'Alberti di Villanuova, a cura di Sara Pacaccio, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 23.2, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2014

Carteggio Alessandro Manzoni - Claude Fauriel, a cura di Irene Botta, Premessa di Ezio Raimondi, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., vol. 27, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000

Tutte le lettere, a cura di Cesare Arieti con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, tt. 3, Milano, Adelphi, 1986

BIBLIOGRAFIA MANZONIANA

Lanfranco CARETTI, *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1972

Gabriella CARTAGO, *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013

Gaetano CIONI, *Correzioni autografe del Dott. Gaetano Cioni alla prima edizione de' Promessi sposi (1827-1828)*, in A. M., *Scritti postumi*, vol. I, pp. 295-308

Luca DANZI, *Lingua nazionale lessicografia milanese: Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001

Sabina GHIRARDI, *La voce delle postille "mute": i notabilia manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi*, in «I Quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», I (2016), 1, pp. 131-212

Donatella MARTINELLI, *Prove di stampa della Ventisettana. Una pagina utile alla datazione dei Modi di dire irregolari (Promessi sposi I p. 42)*, in corso di stampa in «Filologia italiana»

- Giovanni NENCIONI, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1993
- Giulia RABONI, *La scrittura purgata. Sulla cronologia della Seconda minuta dei «Promessi sposi»*, in «Filologia italiana» (2008), 5, pp. 191-208
- Emilio SIOLI LEGNANI, «Madamigella Emilia Luti» collaboratrice di Manzoni, in «Convivium», XV (1936), 5, pp. 481-506
- Enrico TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997
- Maurizio VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei Promessi Sposi e le tendenze della prassi corretoria manzoniana*, Milano, Cisalpino, 1992

ALTRA BIBLIOGRAFIA

- Mario APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, vol. I, *La drammaturgia medievale: dramma sacro e mimo. Il teatro del Cinquecento: commedia, tragedia, melodramma*, Firenze, Sansoni, 1981
- Paolo BOSISIO, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, vol. I, *Dalle origini al gran secolo* [2006], Milano, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007
- Emilio DE BENEDETTI, *La vita e le opere di Francesco D'Ambra*, Firenze, Ufficio della «Rassegna nazionale», 1899
- Natalia ELAGUINA, *Corpus des notes marginales de Voltaire: le projet et sa réalisation*, in «Revue Voltaire» (2003), 3, pp. 19-26
- Nicoletta MARASCHIO, *Il secondo Cinquecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 122-37
- Gerhard ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969 (ed. or. *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Berna, Francke editore, 1949-1954)
- Teatro classico del secolo XVI.*, volume unico, Milano, F.lli Treves, 1858
- Maurizio VITALE, *La questione della lingua* [1960], Palermo, Palumbo, 1978

STRUMENTI DI CONSULTAZIONE

- Salvatore BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002 (= GDLI)
- Emilio BROGLIO, Giovan Battista GIORGINI, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e c. alla Galileiana, 1870-1897 (riproduzione anastatica)
- Francesco CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Stamperia reale, 1814.
- Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica* [1994], a cura di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 2004
- Giuseppe RIGUTINI, Pietro FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbèra, 1893
- 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.