

Paolo Bongrani

Una nuova edizione della «Ventisettana»

RIASSUNTO: La nuova edizione della stampa “Ventisettana” dei *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, pubblicata da Donatella Martinelli, viene esaminata nelle sue caratteristiche più rilevanti e nelle principali innovazioni testuali rispetto all’edizione Ghisalberti del 1954.

PAROLE CHIAVE: Letteratura italiana, Alessandro Manzoni, *Promessi Sposi* 1827.

ABSTRACT: The new edition of the “Ventisettana” print of *Promessi Sposi* by Alessandro Manzoni, edited by Donatella Martinelli, is examined in its most relevant characteristics and in the main textual innovations compared to the Ghisalberti edition of 1954.

KEY-WORDS: Italian Literature, Alessandro Manzoni, *Promessi Sposi* 1827.

A quasi settant’anni dalla prima e unica edizione critica dell’opera curata da Fausto Ghisalberti nel 1954 (non potendosi considerare tale l’edizione, pur meritoria, curata da Salvatore Silvano Nigro nel 2002), oggi, dopo decenni di impegno operoso, è giunta in porto, in una veste tipografica magnifica, una nuova edizione critica della Ventisettana, fondata su solidi fondamenti filologici e su un rinnovato e accuratissimo riesame di tutte le testimonianze utili a ricostruire la storia del testo¹. Il merito va a Donatella Martinelli che già nel 2010 aveva prodotto negli «Studi di filologia italiana» un primo *specimen* del lavoro in cantiere nell’articolo scritto insieme a Giulia Raboni (la futura editrice degli *Sposi promessi*), *Dall’edizione critica dei Promessi sposi: Seconda minuta e Ventisettana, Capitolo Quinto*; e un secondo *specimen*, questa volta riguardante l’edizione critica del capitolo primo in una veste assai prossima a

¹ Si parla di: Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*. Edizione critica della Ventisettana, a cura di D. Martinelli, con una premessa di A. Stella, Milano, Casa del Manzoni, MMXXII, pp. cxxxI-865 (vol. III de *I Promessi Sposi*, Edizione critica diretta da D. Isella), s. i. p.

quella definitiva, la Martinelli aveva pubblicato nel 2020 negli «Annali Manzoniiani»; tra queste due date si colloca una fitta serie di studi, che sarebbe troppo lungo ricordare qui, tutti direttamente o indirettamente rivolti ai problemi testuali e linguistici della Ventisettana.

L'incarico dell'impresa fu affidato alla Martinelli dal suo maestro Dante Isella, che alla fine del secolo scorso aveva concepito e messo in cantiere il grande progetto di una nuova edizione critica dei *Promessi sposi*, dal *Fermo e Lucia* alla *princeps* del 1827, un romanzo in divenire immaginato come «un ponte che, nello slancio di un'unica arcata, lega il primissimo avvio con la sua fine»; e ciò alla luce del recupero critico e dello studio rinnovato di tutte le testimonianze del romanzo, dai primi fogli manoscritti del *Fermo* alle ultime bozze prima della stampa. Ora questa edizione della Ventisettana corona degnamente tale progetto, che, come è noto, sotto l'insegna «*I Promessi sposi*. Edizione critica diretta da Dante Isella» e sotto l'egida della Casa del Manzoni, ha visto prima, nel 2006, l'edizione del *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)* curata da Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni (edizione che poté ancora avvalersi – scritta nel suo ultimo anno di vita – di una illuminante Introduzione di Isella, citata più volte dalla Martinelli); poi, nel 2012, fu la volta degli *Sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)* curati da B. Colli e da G. Raboni (titolare della lunga Introduzione), forse il segmento più nuovo e insieme più complicato dal punto di vista filologico, quando si pensi che questa Seconda minuta è un testo per tanta parte “aggrovigliato” col manoscritto della Prima, e che non ebbe mai, neppure da parte del Ghisalberti, una sua rappresentazione autonoma. Le citate edizioni del 2006 e del 2012 sono entrambe in due tomi: uno per il testo e uno per gli imponenti apparati; ora invece siamo in presenza di un volume unico, sia pure di oltre ottocento pagine, con l'apparato delle lezioni precedenti quelle a stampa collocato a piè di pagina di ciascun capitolo e solo con le Note ai testi (sempre di ciascun capitolo) poste in fondo; un volume unico in cui le pagine del romanzo e i rispettivi apparati risultano leggibilissimi, anche grazie alla guida alla lettura dell'editrice e a una cura editoriale e tipografica di prim'ordine.

Il primo paragrafo della lunga Introduzione, *Un triennio cruciale: dalla Seconda minuta alla stampa*, è quasi un “prologo”, in cui la Martinelli ripercorre per sommi capi le tappe del lavoro che portò il Manzoni dalla revisione del *Fermo e Lucia* alla pubblicazione, presso l'editore milanese Vincenzo Ferrario, dei tre tomi di cui si compone il romanzo, editi rispettivamente nel 1824 (il primo), nel 1825 (il secondo) e nel 1827 il terzo (che tuttavia porterà nel frontespizio l'anno 1826, così come i primi due l'anno 1825); è un lavoro intensissimo, che avviene quasi contemporaneamente “allo scrittoio” (nell'o-

pera di revisione della Prima minuta e nella correzione della Copia per la Censura affidata a un copista di professione) e “in tipografia”, nella correzione delle bozze e anche, a volte, nel rifacimento di fogli già stampati (i cosiddetti “quartini” o “baratti”). C’è da dire, peraltro, che oltreché nel “prologo” (scritto con la sobria eleganza di certe pagine di Isella introduttive alle sue edizioni), le tappe esterne del lavoro del Manzoni sono minutamente indagate in una utilissima e del tutto nuova *Cronologia* (pp. CIII-CXV), che dal 1823 al luglio del 1827 (quando i tre tomi vengono posti in commercio) raccoglie, quasi mese per mese, «i dati essenziali contenuti nel Giornale del *Fermo e Lucia* [...], nell’*Introduzione* agli *Sposi promessi* e nella nostra *Introduzione*», con una ricca messe di informazioni tratta in particolare dai carteggi del Manzoni e dei suoi familiari e amici.

È noto che gli amici del “crocchio” di via Morone, in particolare Luigi Rossari e Tommaso Grossi, diedero un grande aiuto allo scrittore, sul piano del dibattito delle idee e sul piano pratico della gestione e, in parte, della revisione del materiale che transitava, quasi senza sosta e nei due sensi, dalla casa milanese del Manzoni (e dalla villa di Brusuglio) agli uffici della Censura austriaca e all’officina tipografica del Ferrario. A proposito di questo gruppo di amici e della loro comunità d’intenti, la Martinelli riporta alla n. 92 di p. XLVI una bella e poco nota testimonianza del Rossari che, qualche anno più tardi, ricordando quei momenti, scrisse: «Noi, nel nostro gergo d’allora, significava i toscani». Era quella, in direzione della lingua toscana viva, la strada che Manzoni, confortato dai suoi sodali, aveva imboccato (prima timidamente e poi in modo sempre più franco) nell’opera di riscrittura del *Fermo e Lucia*. Una lingua toscana che, in mancanza di parlanti «di carne e d’ossa», venne laboriosamente ricavata e imparata grazie agli spogli della Crusca veronese del padre Cesari e alle infinite postille ai testi di lingua, soprattutto alle commedie dei comici toscani del Cinque-Settecento, portatori di un linguaggio verosimilmente più vicino a quello popolare e parlato. Manzoni grande lettore e postillatore di vocabolari, di grammatiche e di testi toscani (e latini). È un percorso ormai ben noto, inaugurato, si può dire, dall’edizione di Isella delle *Postille al Vocabolario della Crusca nell’edizione veronese*, del 1964, e poi approfondito da molti, in particolare proprio dalla Martinelli e dai suoi allievi.

Quel «Noi» che ricorre nella testimonianza del Rossari vista sopra e che è il segno di «un credo comune» ritorna più volte nelle lettere del Manzoni e compare anche in quella famosa (quasi una supplica) scritta al Rossari nel giugno del 1825, affinché corra in tipografia e cerchi di inserire una nuova correzione prima che sia troppo tardi: «Caro Rossari, per quella lingua toscano-milanese che vagheggiamo insieme, va, corri, vola da Ferrario, vedi se

il foglio è ancora correggibile [...]»; la correzione (che peraltro non riuscì a entrare nella stampa della *princeps* e si affermò solo nella Quarantana) riguardava l'espressione «bianco come un panno *curato*», riferita al Vicario di provvisione assediato dalla folla inferocita, che doveva diventare «bianco come un panno *lavato*», dopoché il Manzoni aveva appurato che «pann *lavaa*» «viveva» anche in toscano. Un bell'esempio, tra i tanti, di quella «convergenza di toscano e milanese che diviene la cifra distintiva della Ventisettana» (p. XLV). Alla *Soluzione tosco-milanese* la Martinelli dedica un paragrafo dell'Introduzione (pp. XLIX-LII) e i temi linguistici della Ventisettana si concentrano anche nel paragrafo precedente *L'«Introduzione» autografa* al romanzo (l'ultima, consegnata a ridosso della stampa del primo tomo), dove sono da apprezzare soprattutto le osservazioni sulla «straordinaria novità delle partiture dialogiche, improntate a tutte le 'anomalie' del parlato» e in grado di dare una voce agli umili, «una lingua che, se è vero che non possiede ancora la certificazione dell'uso vivo, il carisma di lingua nazionale, ha però i 'colori del vero', la ricchezza espressiva, icastica, dell'oralità, arricchita dai commenti relativi al tono di voce e alla gestualità (due segmenti che Manzoni incrementa e affina nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla Ventisettana)» (pp. XLIV-XLV)².

Come era da attendersi in una edizione critica, la parte preponderante dell'Introduzione è occupata dai problemi ecdotici, che la Martinelli affronta innanzi tutto elencando in modo sintetico tutti i testimoni utili alla ricostruzione del testo: la Copia per la Censura (con le correzioni e le aggiunte di Manzoni), i «Fogli staccati», le bozze di stampa superstiti (pochissime purtroppo), i *cancellanda* (cioè i «quartini» della stampa fatti ricomporre a proprie spese dall'autore) e infine l'edizione francese del Baudry dei *Promessi Sposi*, uscita quasi contemporaneamente a quella italiana (pp. XXI-XXVI); dopodiché si passa all'esame analitico e accuratissimo di tali testimoni, seguendo la naturale distribuzione delle due fasi principali del lavoro: «allo scrittoio»

² A questo proposito si può citare la finissima analisi linguistica di un breve passo del soliloquio angoscioso di don Abbondio (cap. II 3) compiuta dalla Martinelli recuperando alcune varianti manzoniane nella prima delle poche bozze di stampa superstiti, *Prove di stampa della Ventisettana. Una pagina utile alla datazione dei «Modi di dire irregolari»* («*Promessi Sposi*» I, p. 42), in «Filologia italiana», 13, 2016, pp. 253-66, con la riproduzione della bozza corretta a p. 257. «È sorprendente» scrive l'autrice «che, sulla pagina di bozze, queste tessere [lessicali, grammaticali ecc.], che avevano costituito gli elementi di una laboriosa e impervia speculazione, divengano la lingua "naturale" di don Abbondio. Una lingua che chiede di essere, sia pure mentalmente, pronunciata, e che una pronuncia trova, *in interiore homine*, irta di tutte le "anomalie" che un animo in tumulto vi imprime» (p. 264). Ed è da qui, dalla prova di una competenza ormai attiva di Manzoni circa la lingua dell'oralità, che la Martinelli (in sintonia con una ipotesi già avanzata da Giulia Raboni) tende ad anticipare al 1824 il lavoro confluito nei *Modi di dire irregolari*.

(pp. xxvi-xxxiv) e “in tipografia” (pp. lII-LXXIII). Occorre dire che i problemi relativi all’edizione della Ventisettana e della sua storia compositiva non sono particolarmente complicati: quello maggiore essendo rappresentato dai numerosi “errori” commessi dal copista nel mettere in pulito la copia destinata alla Censura, e non corretti dal Manzoni, né sulla stessa copia (che ritornava a lui dopo il benessere dei funzionari e l’utilizzo da parte dei tipografi) né sulle bozze, e dunque destinati a entrare nel testo a stampa. Ho scritto “errori” tra virgolette perché è vero che all’interno del loro folto numero troviamo casi di fraintendimento, omissione, banalizzazione ecc. (vale a dire tutta la casistica tipica di una copia), ma è anche vero che la stragrande maggioranza di tali divergenze dal manoscritto autografo è costituita da abitudini scritte diverse, da usi grafo-fonetici e interpuntivi propri del copista e «per così dire cancellereschi». Comunque su questi fatti, maggiori e minimi, l’occhio del Manzoni non si è posato: «vuoi che la lunga lena avesse prosciugata la necessaria riserva di attenzione, vuoi che la norma, cui mirava, gli apparisse tuttavia non univoca» (p. LXXXII).

Ora, come comportarsi di fronte a questi “errori”? Il Ghisalberti nella sua edizione del 1954 (discussa a fondo dalla Martinelli nel paragrafo *L’edizione di Ghisalberti e la nuova edizione della Ventisettana*), pur con cautele ed eccezioni aveva optato per l’intervento e per la loro correzione, soprattutto là dove c’era il conforto della Quarantana: «se queste [le lezioni omesse o alterate dal copista o dal tipografo] risultano corrette nell’edizione definitiva, vengono rettificate anche nel testo della *princeps*» (p. LXXXI). La Martinelli, al contrario, opta per criteri molto conservativi, consapevole che «La Ventisettana presenta un testo non coerente per la sua stessa natura di opera che cresce su sé stessa, senza che Manzoni possa più ritornare sulle parti già composte» (p. LXXXII); giudica impercorribile la strada di omologare «alternanze tanto laboriosamente inseguite quanto mai compiutamente realizzate»; e inoltre ricorda che, a complicare il quadro, c’è «l’assenza della Copia Censura del secondo tomo che non consente, per un buon tratto, di perscrutare la storia del testo e individuare gli errori del copista» (pp. LXXXIII-LXXXIV). Per questa prassi conservativa, a fronte di quella del Ghisalberti, si era espressa anche Giulia Raboni (manzonista esperta, e già citata in quanto editrice degli *Sposi promessi*)³. C’è da notare poi, a fugare qualsiasi sospetto di “resa” da parte dell’editrice, che la Martinelli da una parte opera circa un centinaio di correzioni e di uniformazioni (raccolte in una Tavola alle pp. c-CII e poi discusse nelle

³ Cfr. il bel volumetto della Raboni, *Come lavorava Manzoni*, Roma, Carocci 2017, pp. 118-19.

Note finali ai singoli capitoli – oltreché, per campioni, alle pp. LXXXIV e ss.), dall'altra si preoccupa di adottare una serie di accorgimenti per segnalare al lettore le «indebite ingerenze» del copista: innanzi tutto contrassegnandole in apparato con un segno grafico particolare e ben marcato; poi raccogliendole in una Tavola completa, capitolo per capitolo (pp. XCI-C); e infine discutendo i casi più rilevanti nelle Note finali ai testi.

A questo punto mi piace citare un caso che è stato definito abbastanza clamoroso (Raboni) dei rischi che si correvano percorrendo la strada seguita da Ghisalberti; il quale, di fronte all'omissione da parte del copista del terzo dei sei celebri «Ho imparato [...]» che Renzo ripete nelle battute finali del romanzo (cap. XXXVIII, par. 66: «Ho imparato – diceva – a non mettermi ne' garbugli: ho imparato a non predicare in piazza: *ho imparato a guardar con chi parlo*: ho imparato a non bere più del bisogno [...]»); mio il corsivo del segmento caduto: si tratta di un tipico caso di *saut du même au même*, decide senz'altro di reintrodurlo a testo. Ma poi cosa accade? Che Ghisalberti per coerenza reintegra «questo membretto importante» anche nella Quarantana, dove continuava a mancare. E succede così che la maggior parte delle edizioni dei *Promessi Sposi* successive a quella di Ghisalberti (presa a modello) presentano questo breve periodo, assente sia nell'edizione principe che nella definitiva: ciò avviene, ad es., nelle edizioni Angelini (1958), Caretti (1971, con le due redazioni «raffrontate tra loro»), Raimondi-Bottoni (1987) e Stella-Reposi (1995). Oltre alle anastatiche, solo le edizioni criticamente più avvertite non lo presentano, come quella curata da Teresa Poggi Salani nel 2013; mentre quella curata da Luca Badini Confalonieri nel 2006 accoglie l'integrazione, ma non in modo passivo, bensì per scelta condivisa.

Alla fine resta da dire qualcosa sulle Note ai testi che chiudono il volume (più di cento pagine in corpo tipografico minore, 741-854) le quali sono molto più ricche di quanto potrebbe apparire dalla breve descrizione data a p. LXXXIX dell'Introduzione (nel par. *Il testo della Ventisettana*). È vero che in tali Note la sezione *Integrazioni, emendamenti, loci critici*, con i rilievi puntualmente filologici e i frequenti confronti con le scelte del Ghisalberti, è quella più consistente e sempre presente; ma vi troviamo anche le *Postille* del Manzoni variamente sparse sul materiale che passava tra le sue mani, le *Osservazioni* sull'operato e sugli usi del copista (ma anche su probabili nuove fonti lessicografiche) e soprattutto vi troviamo le *Testimonianze* (tratte principalmente dai carteggi paralleli alla revisione del romanzo) che a volte offrono indicazioni di lavoro preziose anche per il commento al testo; penso, per fare solo un esempio, ai tentativi del Manzoni per trovare un nome, o meglio un soprannome, ai bravi di don Rodrigo: la richiesta di soccorso al Grossi, le

condizioni poste, le soluzioni via via trovate (pp. 769 e 784). Meritano un accenno speciale le Note ai capitoli VII e VIII (dedicati alla cosiddetta “notte degli imbrogli”), in cui i rifacimenti del Manzoni, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla Ventisettana, sono così profondi e intrecciati tra loro (con spostamenti di carte e nuove “cerniere”) da dover essere trattati unitariamente, costituendo quasi «un’edizione nell’edizione». La quale peraltro era già stata anticipata dalla Martinelli nel saggio *Dalla fabula alla parabola. Storia dei capitoli VII-VIII tra Seconda minuta e Ventisettana*⁴; un saggio di ricostruzione filologica e di sottile analisi critica, che ritroviamo qui, in particolare nel par. *Note sul lavoro di Manzoni. La ristrutturazione narrativa* (pp. 786-87).

Questa nuova edizione della Ventisettana è un “monumento” della filologia italiana (come già le edizioni precedenti del *Fermo e Lucia* e degli *Sposi promessi*), e in particolare di quella filologia d’autore che ha avuto nella scuola pavese di Dante Isella un laboratorio straordinario.

⁴ In «Annali Manzoniani», terza serie, I, 2018, pp. 43-71.