

SABINA GHIRARDI

## LA «FORZA SPECIALE» DELLE RIPETIZIONI NEI NOTABILIA MANZONIANI AI COMICI TOSCANI

Considerare le postille alla *Crusca* veronese come un mero repertorio di locuzioni e citazioni utili alla definizione della lingua dei *Promessi sposi* sarebbe senz'altro riduttivo: la postilla è molto spesso il luogo privilegiato da Manzoni per dar voce alle sue riflessioni sui meccanismi stessi della lingua, al punto che si potrebbe quasi parlare, per alcune postille, di vere e proprie pillole di quella che oggi si chiama linguistica pragmatica.<sup>1</sup>

Offre conferma di ciò la postilla manzoniana alla voce *me* della *Crusca*, utile anche per raccordare lo studio delle postille<sup>2</sup> al continente ancora in via di esplorazione dei *notabilia* (segni di lettura e sottolineature) ai testi delle commedie fiorentine del Cinque, Sei e Settecento, spogliate nel tentativo di individuare «quello speciale tono medio di conversazione, che fu senza dubbio l'inciampo più grosso che il Manzoni incontrasse nella sua strada» (De Robertis 1949: 85).

---

1 La branca della disciplina cioè che «studia il parlare in quanto forma di agire linguistico all'interno di una data situazione comunicativa e sociale» (definizione di Amedeo De Dominicis, in Beccaria 2004: 598).

2 La magistrale edizione iselliana è stata ripubblicata nel 2005 per l'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, e a questo si aggiunge il contributo del portale *alessandromanzoni.org*, nel quale sono consultabili le digitalizzazioni delle pagine postillate di tutti i tomi del *Vocabolario*.

Il testo della commedia *L'assiuolo*<sup>3</sup> (1549) di Giovan Maria Cecchi offre infatti materiale per una riflessione sul valore della ripetizione, che sprigiona tutto il suo potere espressivo nei dialoghi:

*Am.* E io non vi terrei, se voi mi pagaste me:<sup>4</sup> ma lascian ir tra me, e voi i fatti di casa; e ragionian di que' di fuori: vedete che questi sei scudi d'oro, ch'io v'ho dati, o Dio! e' son pur una bella somma di danari. [a. II, sc. 6]

Tratto a foggia di *I* a margine.

La battuta confluisce in postilla alla voce *me* della *Crusca*; di seguito è lo stesso Manzoni a riflettere e spiegare, in un dialogo con se stesso, il motivo dell'interessamento per questa tessera: «Questa ripetizione ha una forza speciale talora di sorpresa, talora di opposizione, come nel caso presente. È un modo proprio e necessario» (Manzoni 2005: 330-331). Come si evince, dunque, Manzoni non va alla ricerca esclusiva di locuzioni idiomatiche o accezioni figurate di termini comuni, ma indaga altresì tutte quelle forme, talvolta anche minime, attraverso cui rendere la *fictio* del parlato. Lo studio delle postille, incrociato con quello dei *notabilia*,<sup>5</sup> raggiunge però il suo massimo grado di utilità se applicato all'analisi della materia linguistica del romanzo: è solo in questa prospettiva, infatti, che si può fare opera di carotaggio nel cantiere manzoniano, cercando di ricostruire in modo ancor più minuzioso lo sforzo profuso da Manzoni nella definizione di una lingua «viva e vera» (Manzoni 2000a: 233), da utilizzare non solo nei *Promessi sposi*, ma da proporre come paradigma per una lingua comune nazionale.

L'enfatica «forza speciale» insita nella sgrammaticatura era, come si è visto, già apprezzata da Manzoni in fase di postillatura della *Crusca* veronese; nonostante ciò «il rilievo dato alla deissi pronominale» (Nencioni 1993: 311) con funzione espressiva è a pieno sfruttato nella Quarantana. Nessun luogo del romanzo risulta più adatto per impiegare tale artificio che il cap. xxiii, in cui le particelle pronominali si rincorrono lungo tutto il monologo interiore di don Abbondio, personaggio cui il «pronome *io*, con tutti i suoi casi obliqui, sta sempre molto a cuore» (Russo, in Manzoni 2013: 686 n). Nella difesa della sua teoria del quieto vivere, il curato si scaglia contro i «più faccendoni», i quali «mi devan proprio venire a cercar me» (Q xxiii 58) e contro il cardinale Borromeo e l'Innominato, rei di tenerlo all'oscuro dei loro progetti, pur in essi coinvolgendolo, suo malgrado: «e a me che mi fanno trottare in questa maniera, non

3 La commedia è contenuta nel II tomo 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 la segnatura CSM 1293-1298) nella biblioteca della casa milanese di via del Morone.

4 Con orecchia della pagina.

5 Cfr. almeno Cartago 2013.

si dice nulla» (§ 64).<sup>6</sup> Confrontando entrambi i passi con i loro corrispondenti negli *Sposi promessi* (*Sp*) e nell'edizione ventisettana (*Fe*), si può osservare il *modus operandi* di Manzoni nella ricerca di rendere con il massimo grado di verisimiglianza il flusso dei pensieri del curato: nelle precedenti redazioni, infatti, l'autore aveva optato per una sintassi piana, senza forzature grammaticali e senza ripetizioni: «debbono proprio venire a trovar me» e: «e a me, che fanno trottare, a questo modo, non si dice nulla»; ben osservava quindi il Petrocchi, quando riconosceva come il pronome *mi*, aggiunto rispetto alla lezione di *Fe*, fosse «non solo necessario, ma indispensabile» (in Manzoni 2013: 694 n).

Già presente invece in *Sp* e confermata quindi in *Q* è la reiterazione del pronome in *Sp* xxiii 33: «Mi hanno detto che vostra signoria illustrissima mi voleva me; ma io credo che abbian pigliato equivoco».

Il secondo esempio di ripetizione esaminato riguarderà invece la reiterazione di un'interiezione, a ulteriore conferma della profondità dello scrutinio linguistico manzoniano e della sensibilità di Manzoni per la pragmatica del dialogo.

Partiamo quindi con una sottolineatura dalla commedia *I parentadi*<sup>7</sup> (circa 1550) del Lasca:

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

*Spin.* Eh, eh, eh, a me?<sup>8</sup>

*Gui.* Egli ne dà tai segni, ch'esser non può di meno. [a. v, sc. 4]

Tratto a foggia di *I* a margine.

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

La duttilità semantica ed espressiva dell'interiezione *eh*, inserita sin nel *Fermo e Lucia*, è ben delineata da Enrico Testa, che riscontra come essa, con la significativa eccezione di don Rodrigo, competa di norma «alle figure popolari e alle tante voci anonime che transitano sulle strade del mondo del romanzo» (Testa 1997: 42). Generalmente collocata all'inizio di battuta, l'interiezione può indicare ora impazienza, ora sorpresa, ora dissenso (cfr. *ivi*: 42-43); se nel *Fermo e Lucia* l'interiezione compare singola o, al massimo, duplicata, è solo nella Seconda minuta che essa viene presentata anche in triplice ripetizione, proprio come nella commedia del Lasca. In *Sp* xviii 31 (e uguale si conserverà nella redazione definitiva) la catena di interiezioni

6 Si noti qui il costrutto del *che* relativo analitico, anticamente radicato nell'italiano, per quanto limitatamente «alle varietà substandard» (Palermo 2015: 52).

7 La commedia è contenuta nel III tomo del *Teatro comico fiorentino* (cfr. *supra*, n. 3).

8 Fanfani, nel suo commento alla commedia, parafrasa l'uso interiettivo con il significato di: «*síe, dálla ad intendere a me!*» (in Grazzini 1859: 421).

indica l'«impossibilità, per limiti relativi alla competenza sia del parlante che dell'ascoltatore, di giungere ad un'articolata formulazione linguistica» (ivi: 43): è questo il caso della risposta di fra Galdino ad Agnese quando la donna gli chiede dove sia fra Cristoforo: «A Rimini» “Dov'è questo luogo?” “Eh eh eh!” rispose il frate, trinciando verticalmente l'aria con la mano distesa, per significare una grande distanza». Come si nota, quindi, l'evidente lacuna conoscitiva di fra Galdino è efficacemente supplita sia dalla ripetizione dell'esclamazione sia dalla descrizione del gesto, quasi teatrale, del laico cercatore.

La seconda occorrenza della terna interiettiva si incontra in *Sp* XXIII 46, nelle parole che don Abbondio immagina di rivolgere all'Innominato: «Di che, mi consolo? che essendo stato finora un demonio, vi siate finalmente risoluto di diventare un galantuomo come gli altri? Bel complimento! Eh, eh, eh! comunque io volti le parole, il *mi consolo* non vorrebbe dir altro». In quest'occorrenza la triplice ripetizione rappresenta «una sorta di resa di fronte alla realtà, che si incarna [...] nel disappunto» (Testa 1997: 43); disappunto che, come è prassi quando oggetto delle riflessioni è il pavido don Abbondio, trova sfogo ed espressione soltanto nel discorso interiore.

Veniamo ora a un caso di ripetizione con amplificazione; anche in questo caso partiamo dal testo di una commedia, *La gelosia*<sup>9</sup> (1551), del Lasca:

*Il Riccio solo*: Io posso ben guardare, che non si vede apparire anima nata: io ho tanta voglia, che questa cosa si faccia, ch'io non posso credere, ch'ella abbia effetto. Il Ciullo m'ha pure mille volte pregato, e ripregato, ch'io gli attenga la promessa<sup>10</sup>

[a. IV, sc. 1]

Tratto a foggia di *I* a margine.

Affine al *pregato*, e *ripregato* sottolineato da Manzoni – in cui si nota una delle «manipolazioni della forma» (Bice Mortara Garavelli, in Bazzanella 1992: 434) che possono variare la ripetizione – è la triplice ripetizione del verbo *pregare* (senza però il prefisso reiterativo) di *Sp* VII 17, nelle martellanti domande che Renzo rivolge a Lucia per convincerla ad accettare la proposta del matrimonio clandestino: «voi! che bene mi volete voi? che prova mi avete dato? Non v'ho io pregata, e pregata, e pregata? ho io potuto ottenere ...?». Il passo, particolarmente efficace per l'andamento franto del discorso, che ben riproduce (grazie anche alla combinazione di asindetto e polisindetto, che al contempo accelerano e rallentano il ritmo) la concitazione emotiva del personaggio, approda pressoché immutato in *Fe* – dove l'unica correzione concerne la scelta di inserire le lettere maiuscole dopo i segni interpuntivi (sebbene sovente Manzoni ritenga più opportuno, per rendere la mimesi del *continuum* del

9 In *Teatro comico fiorentino*, t. III (cfr. *supra*, n. 3).

10 A matita.

parlato, lasciare la minuscola) – mentre in Q l'ultima battuta viene sostituita con un'esclamazione che provvede a enfatizzare ulteriormente il ritmo incalzante del passo: «voi! Che bene mi volete voi? Che prova m'avete data? Non v'ho io pregata, e pregata, pregata? E voi: no! no!».

Quasi in chiusura di questa rapida campionatura si propone un altro caso di discorso interiore, ben diverso però dagli sfoghi egoistici di don Abbondio; sebbene il personaggio ora coinvolto sia l'Innominato, Manzoni non manca di ricercare anche per lui effetti di mimesi dell'oralità. Il punto di partenza è la commedia settecentesca *Gli amanti senza vedersi*<sup>11</sup> di Fagioli, che offre materia tanto per la postilla alla voce *perché* della *Crusca* quanto per un passo del romanzo, dove la locuzione in oggetto viene giocata per rendere l'inquietudine dell'Innominato:

*Isab.* Io confesso, che vi sono obbligata ...

*Ans.* E così?

*Ciap.* E così lasciatela stare, e non fate il Galimerdio con essa; perchè, perchè sì.

[a. II, sc. 12]

Trattino orizzontale a margine.

L'espressione sottolineata rappresenta l'unica citazione dalla commedia presente tra le postille alla *Crusca*, ed è impiegata da Manzoni come ulteriore attestazione d'uso dei modi «*Perchè no, e Perchè sì, suo contrario; modi bassi, e si usano per rispondere altrui, quando altri non vuole, o non sa rispondere il perchè*» registrati presso il lemma *perchè* del vocabolario, che nella sua esemplificazione si serve di un *excerptum* da Firenzuola. Nella postilla Manzoni non ripete il nome di Fagioli (utilizzando il riferimento «Id.») né specifica il titolo della commedia, in quanto già nella postilla precedente (al lemma *pera*), aveva citato l'autore settecentesco e la *Forza della ragione* (Manzoni 2005: 396).

Seppure manchi nel romanzo la forma *perché sì*, l'espressione opposta *perché no* è testimoniata da un'unica occorrenza, in *Sp* xxii 2: «Oh! se le avesse per me le parole che possono consolare! Se ... ! Perchè non vado anch'io? Perchè no? Andrò: che altro farei?»; quanto mai azzeccata è la collocazione della locuzione nel discorso, franto e incerto, che l'Innominato fa a se medesimo, incuriosito dalla folla dei devoti accorsi per vedere il Cardinal Borromeo. Il personaggio ingaggia dunque ora un'ultima, breve, lotta interiore, prima di cedere, con una risolutezza che riecheggia addirittura passi evangelici,<sup>12</sup> alla profonda inquietudine spirituale che sta prendendo sempre

---

11 La commedia è contenuta nel VI tomo (1737) delle *Commedie* di Giovan Battista Fagioli, pubblicate a Lucca tra 1734 e 1738 da Salvatore e Giandomenico Marescandoli; tali volumi sono consultabili presso la biblioteca di Casa Manzoni, dove sono conservati con segnatura CSM 1355-1361.

12 Nella decisione di andare e unirsi ai fedeli «c'è un impetuoso movimento di personaggi evangelici: 'Surgam et ibo'. La volontà nuova dell'uomo nuovo» (Angelini). Il rimando al Vangelo (*Luca* 15,18) è avvincente: è infatti il figliuol prodigo che parla» (Poggi Salani, in Man-

più vigore in lui. Anche in un contesto così solenne, pertanto, Manzoni non esita a mescolare le proprie fonti, dallo sfondo dei testi sacri per l'affresco dei sentimenti, ai prestiti dalla ben più prosaica tradizione comica per la patina linguistica.

A conclusione della rassegna presentiamo un interessante caso di ripetizione inserita non più all'interno dei dialoghi, sede per così dire naturale delle ripetizioni,<sup>13</sup> bensì nel tessuto della narrazione, che diviene così omogeneo rispetto alle parti dialogate, senza creare iati stilistici tra le diverse parti del romanzo. Come per gli esempi precedenti, partiamo dai *notabilia*, ora alla commedia *La sporta*<sup>14</sup> (1543) di Giovan Battista Gelli:

*Ghirigoro.* Io vengo di mercato vecchio, e sommi aggirato, aggirato per torre qualcosa da cena: e in fine ogni cosa vale un occhio d'uomo. Dimanda di carne, dimanda di cacio o di frutta, ogni cosa è cara come il sangue: e non vi si può por bocca a nulla. E questo si è che non vi è se non treconi e rivendugliuoli, e vanno prima le cose per sei mani.

[a. iv, sc. 4]

Trattino orizzontale a margine.

La sottolineatura analizza in questo caso un argomento cui Manzoni dedica un paragrafo pure in alcuni abbozzi di lingua aventi come soggetto alcuni «*Esempi d'imperativo adoperato narrativamente*» (Manzoni 2000b: 35), con *exempla* dalla *Crusca* e dalle novelle di Sacchetti.

Particolarmente adatto per accelerare il ritmo narrativo, questo impiego peculiare dell'imperativo<sup>15</sup> è presente sin nel *Fermo e Lucia*. In *FL* IV, VIII 15 Manzoni lo adopera massicciamente, in combinazione con la ripetizione, per tratteggiare la concitazione di Fermo alla ricerca della sua promessa nella folla di donne appena uscite dal momento di preghiera nel tempio del lazzaretto: «Passa, passa; guarda, guarda; qui non v'è, qui nè pure». Sempre un contesto di vane *quêtes* è quello di *Fe* x 87, ma in questo caso l'esito sarà ben più cruento, in quanto la donna scomparsa in questione è la conversa uccisa da Egidio su ordine di Gertrude: «fruga, rifruga, rimugina, di qua, di là, di su, di giù, dalla cantina al solaio, non v'è in nessun luogo». In *Q* il passo, che

---

zoni 2013: 644 n).

13 Molti autori, infatti, sottolineano come la ripetizione sia fondamentale «nel creare la coerenza discorsiva e nel segnalare rapporti all'interno della conversazione» (Bazzanella 1992: 438).

14 La commedia è contenuta nel vol. III delle *Opere* di Giambattista Gelli, parte della collezione delle *Edizioni delle opere classiche italiane* (voll. 153-155). Il volume è conservato nella biblioteca di Villa Manzoni a Brusuglio, con segnatura MANZ.BRU. A.03.090.

15 Marca distintiva della lingua parlata, l'imperativo narrativo è a lungo sfuggito dalla norma grammaticale, in quanto «si tratterebbe di usi modali dell'imperativo, utilizzato non letteralmente (per impartire un ordine), bensì metaforicamente in contesti nei quali ci aspetteremmo un indicativo o un gerundio (o addirittura una subordinata avverbiale)» (De Santis 2014: 183).

con l'«andamento spezzato del periodo tende a riprodurre, con procedimento iconico, l'incalzare delle ricerche» (Poggi Salani, in Manzoni 2013: 322 n), è conservato, con alcune variazioni lessicali, che prevedono anche la scelta di reiterare l'imperativo del verbo *cercare* che, associato a due diversi avverbi di moto, enfatizza la concitazione dell'azione: «cerca di qua, cerca di là, gira e rigira, dalla cima al fondo; non c'è in nessun luogo». Diversa invece la formulazione in *Sp*, dove il periodo era caratterizzato da minor dinamismo e in luogo delle forme dell'imperativo venivano sfruttate quelle del *si* impersonale, anch'esso certo stilema tipico del toscano: «Non andò però molto che la conversa un mattino fu aspettata invano ai suoi uffici consueti: si andò a cercarla nella sua cella, e non vi si rinvenne; si cercò da per tutto, non si trovò in nessun luogo».

Il costrutto si dimostra altresì perfetto per tratteggiare narrativamente le convulse sequenze dell'arrivo delle guardie ausiliarie incaricate del salvataggio del vicario in *Sp* XIII 48: «Pigia, incalca, rimpinza di qua e di là, con quel raddoppiare di voglia, e con quel rinnovamento di forze che viene dal veder presso il fine desiderato»; in *Fe* Manzoni lavora di fino, aggiungendo un secondo *tricolon*, creando al contempo «due settenari con cadenza uguale» (Travi, in Manzoni 2013: 410 n): «Prega, esorta, minaccia; pigia, incalca, rimpinza di qua e di là, con quel raddoppiare di voglia, e con quel rinnovamento di forze che viene dal veder prossimo il fine desiderato». Pressoché immutata la lezione di *Q*, dove viene inserita una sola correzione lessicale, che muta *incalca* nel più comune *incalza*.

Il valore narrativo che può assumere il modo imperativo è certificato anche negli spogli manzoniani per il *Sentir messa*, nell'elenco di *loci* notevoli ricavati dal *Malmantile racquistato* di Lippi: «Ma *gira gira* infatti ei non ritrova / Soggetto che gli occorra farne prova»; di seguito al testo originale Manzoni appunta poi pure la chiossa di Minucci: «'Cammina in diversi luoghi. Cammina moltissimo paese cercando'» (Manzoni 2000c: 390).

Come si osserva, dunque, lo scrutinio dei testi della tradizione fiorentina rivela la vitalità di un modulo stilistico che in Manzoni era già operativo, per quanto forse non ancora sviluppato in tutta la sua espressiva potenzialità, all'altezza della Prima minuta. Fonte primitiva di ispirazione nell'utilizzo di una forma invero poco attestata nella pratica letteraria – con la sola vistosa eccezione, naturalmente, del genere della fiaba, ma si ricordi *Q* XVI 14: «Cammina, cammina; trova cascine, trova villaggi, tira innanzi senza domandarne il nome», dove *cammina*, *cammina* sostituisce, colorando di sfumature fiabesche il viaggio picaresco di Renzo, il *va e va* di *Sp* e *Fe*<sup>16</sup> – è da ri-

16 «Cifra della fiaba, di cui palesa la natura idealmente orale, questa struttura [l'imperativo raddoppiato] si mostra capace di contaminare forme più complesse, come il romanzo» (Bouchard 2016: 194). Nel medesimo contributo l'autore insiste sulla «matrice toscana» della «formula specifica "cammina cammina"», per poi notare subito dopo «che nella produzione letteraria di genere posteriore alla Quarantana essa non compare» (ivi: 193).



cercarsi nel costante impiego dell'«imperativo narrativo» in Carlo Porta, per il quale diventa proprio un

modo vivacissimo, espressivo dell'affettività popolare, d'uso assai raro negli altri poeti della tradizione milanese, d'alta frequenza in lui, così da costituire una costante vistosa del suo stile. Il Manzoni [...] in più di un caso mostra di volerlo e di saperlo rivitalizzare mescolando abilmente forme fossili, proprie soprattutto della lingua delle fiabe, con presenti dell'indicativo contraffatti da imperativi narrativi (Isella 1984: 206-207).<sup>17</sup>

Al «cammina, cammina» di Renzo sulle rive dell'Adda dedica bellissime parole De Robertis nel suo saggio *La favola di Renzo*, nel quale l'autore riconosce addirittura nell'uso manzoniano la prima attestazione «di questa magica formula del nostro favoleggiare (la storia dell'espressione è ancora tutta in bianco, e tutta, pare, posteriore ai *Promessi sposi*). Che gloria, per Manzoni, esser fondatore dell'*uso*, mettiam pure letterario, e fonte di popolarità!» (De Robertis 1986: 343). Come si è visto, però, Manzoni poteva contare su molte fonti di ispirazione: accanto al milanese – come testimoniato sia dagli usi portiani sia dalla seconda edizione (1839-1843) del *Vocabolario milanese italiano* di Cherubini, che segnala la locuzione *E va che te va*, simile alla formulazione del *Fermo* – bisogna ricordare anche gli interessi per la letteratura popolare, come sottolinea Donatella Martinelli, secondo la quale qualche suggestione poteva provenire da Fauriel, che proprio nel 1824, mentre Manzoni lavorava alla Seconda minuta, «nella quiete di Brusuglio stende la *Préface* al *Supplément* dei suoi *Chants populaires de la Grèce moderne*» (Martinelli 2015: 138). Non pare dunque possibile individuare con precisione la fonte del *cammina cammina* manzoniano, ma certa è la lunga memoria manzoniana dello stilema del cosiddetto imperativo narrativo, ben presente ancora all'altezza dei *Modi di dire irregolari* e nei più tardi spogli per il *Sentir messa*; testi nei quali, però, l'originaria matrice portiana cede il posto alle *auctoritates* fiorentine della *Crusca*, del Sacchetti o del Lasca (le quali però al contempo danno prova dell'esistenza di quella lingua, certo letteraria, definita «toscano-milanese» nella celebre lettera di Manzoni a Rossari), cui è naturalmente da aggiungersi, nella complessa stratificazione degli spogli manzoniani, pure la preziosa tessera sottolineata nella commedia di Gelli.

---

17 Per un catalogo completo degli impieghi di tale stilema e nella poesia portiana e nel romanzo manzoniano, cfr. ivi: 207-215.



## BIBLIOGRAFIA

- Bazzanella 1992 = Carla Bazzanella, *Aspetti pragmatici della ripetizione dialogica*, in Giovanni Gobber (a cura di), *Linguistica pragmatica*, Atti SLI xxiv (Milano, 1990), Roma, Bulzoni, pp. 433-454.
- Beccaria 2004 = Gian Luigi Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi (1. ed. 1994).
- Bouchard 2016 = François Bouchard, «*Le leggi del meraviglioso*»: *fiaba, novella e romanzo*, in «Cahiers d'études italiennes», 23, pp. 183-194.
- Cartago 2013 = Gabriella Cartago, *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.
- De Robertis 1986 = Domenico De Robertis, *La favola di Renzo (Promessi sposi, XVII)*, in «Cenobio», 4, pp. 331-356.
- De Robertis 1949 = Giuseppe De Robertis, *Il Vocabolario del Cherubini*, in Id., *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, pp. 84-98.
- De Santis 2014 = Cristiana De Santis, «*Cresci, cresci, cresci*» ... *La reduplicazione espressiva come strumento di espressione di relazioni transfrastiche*, in Ead. et al. (a cura di), *Le relazioni logico-sintattiche. Teoria, sincronia, diacronia*, Roma, Aracne Editrice, pp. 185-211.
- Fe* (edizione ventisettesima del romanzo) = 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.
- FL* = Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*, edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli / Paola Italia / Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, 2 voll.
- Grazzini 1859 = Antonfrancesco Grazzini, *Commedie di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca riscontrate sui migliori codici e postillate da Pietro Fanfani*, Firenze, Le Monnier.
- Isella 1984 = Dante Isella, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in Id., *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, pp. 179-230.
- Manzoni 2000a = Alessandro Manzoni, *Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla*, in Id., *Scritti linguistici editi*, a cura di Angelo Stella / Maurizio Vitale, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. M., vol. 19, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, pp. 161-251.
- Manzoni 2000b = Alessandro Manzoni, *Dal «Fermo e Lucia» alla Ventisettesima. Appunti e abbozzi*, in Id., *Scritti linguistici inediti*, a cura di Angelo Stella / Maurizio Vitale, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. M., vol. 18, t. I, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, pp. 33-38.
- Manzoni 2000c = Alessandro Manzoni, *Sentir messa. Spogli da autori toscani*, in Id., *Scritti linguistici inediti*, a cura di Angelo Stella / Maurizio Vitale, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. M., vol. 18, t. I, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, pp. 377-391.
- Manzoni 2005 = Alessandro Manzoni, *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 (1. ed. 1964).
- Manzoni 2013 = Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842* (abbreviato: Q), a cura di Teresa Poggi Salani, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. M., vol. 11, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.
- Martinelli 2015 = Donatella Martinelli, recensione a Domenico De Robertis, in *Gli studi manzoniani*, a cura di Isabella Becherucci, in «Oblio», 17, pp. 134-139.
- Nencioni 1993 = Giovanni Nencioni, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, in *Storia della lingua italiana*, collana diretta da Francesco Bruni, Bologna, il Mulino.
- Palermo 2015 = Massimo Palermo, *Linguistica italiana*, Bologna, il Mulino.

*Sp* = Alessandro Manzoni, *Gli sposi promessi*, edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012, 2 voll.  
Testa 1997 = Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.