

**Frontespizio «morto»** F[rancesco] Gonin. L'antiporta era un luogo semanticamente "forte" della comunicazione tipografica, con un'immagine, sempre a piena pagina, che di solito sintetizzava il contenuto della vicenda, enfatizzandone i principali aspetti tematici e narrativi. L'illustrazione preparata da Gonin è più complessa. Dal punto di vista figurativo, si presenta come un'elegante cornice arricchita di elementi architettonici e di preziose decorazioni («contorno di figure d'ottavo secolo»), proposta da Allegro a Gonin il 28.10.1839; l'immagine è totalmente xilografica, cioè intagliata su legno (anche il titolo), ed è ispirata ai modelli francesi del tempo (soprattutto il *Gil Blas* illustrato da Jean Gigoux nel 1835).

I personaggi del romanzo, al loro spasso, si contro isolato dentro una seconda cornice, sono disposti nell'ordine regolare di simmetria e opposizione spaziale che suggeriscono la storia narrativa. Poiché il lettore s'imbatte nell'immagine prima di conoscere il contenuto dell'opera, è evidente che la sua funzione è riassuntiva. Essa è stata pensata perché vi si torni su a ogni riapertura del libro, tutte le volte che si riprende la lettura: il lettore viene così invitato a verificare la comprensione della vicenda, aiutandosi con una sorta di "schema narratologico", o sintesi visiva dei cardini principali della storia.

Al centro c'è Lucia che il berlo alto della cornice separa dal suo promesso Renzo (al centro in alto, col cappello che lo identifica abitualmente); sulla stessa direttiva verticale, in basso, c'è don Rodrigo, il persecutore; il primo asse semantico della storia è dunque quello della contrapposizione tra Renzo e don Rodrigo, ai due estremi, in competizione per Lucia. A mezza pagina, sui bordi laterali e collegati su due strade architettoniche che assomigliano a pulpiti, arriviamo alle figure demoniche che avrebbero aiutato i "promessi" ma che invece hanno portato a morto il loro presunto

**Frontespizio tipografico** F[rancesco] Gonin. Il frontespizio era, anche per le opere non illustrate, il luogo in cui si raccoglievano le principali informazioni di carattere editoriale, esattamente come succede oggi. Nel progetto manzoniano i due frontespizi sono sempre ben distinti, come risulta dalla lettera al Gonin del 14 febbraio 1840, dove si parla separatamente del «frontispizio» (cioè *Frontespizio «morto»*) e della «vignetta del frontispizio tipografico» (cioè l'immagine presente). Questo secondo frontespizio articola il titolo del romanzo (già leggibile nel *Frontespizio «morto»*), come «storia milanese», aggiungendo il titolo della *Storia della Colonna infame*: la duplice indicazione batte due volte sul lemma "storia", che è anche il primo sostantivo dell'*Introduzione* che si comincia a leggere appena voltata la pagina. L'immagine predilige il protagonismo femminile di Lucia, alludendo al tempo stesso alle fiabe orroristiche dense di presenze demoniche (si veda la figura deformata, quasi un lemure, in basso a destra) e al tema topico della fanciulla perseguitata. Tra le braccia "infernali" che si tendono verso Lucia e le braccia dell'angelo custode che tiene lontane le figure maligne, spiccano, nell'angolo in alto a destra, la figura spiritata che stringe il pugnale in gesto di aggressione, e, nell'angolo opposto a sinistra, il satiro riccioluto e barbuto che vorrebbe ghermire la fanciulla devota, le cui mani sono giunte in atto di preghiera. Un gioco formale di tensioni che sintetizza la «contrapposizione tassesca e barocca» (Badini Confalonieri [2006]) tra forze del male e agenti del Bene.

«...io era «arcibellissimo».



## INTRODUZIONE<sup>1</sup>



*'Historia si può veramente definire una guerra illustre contro il Tempo, perchè togliendoli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia.<sup>2</sup> Ma*

**Intestazione** F[rancesco] Gonin. L'immagine, che fa da intestazione, è composta da «due soggetti distinti: il principale [al centro] rappresenta un genietto» con le torce in mano, ed è «allegoria del destino umano»; l'altro, confinato ai lati della vignetta, [raffigura invece] un satiro che cerca di afferrare una ninfa»: questo secondo elemento «costituisce un discreto accenno simbolico» al tema del romanzo (cfr. Barelli [1991]: 221). Nigro (2002) ha insistito sulla «disarmonia antiidillica introdotta dal Satiro» e ispirata all'*Aminta* di Torquato Tasso.

**Capolettera** [Francesco] Gonin. La vignetta funge da capolettera per l'incipit dell'*Introduzione*. L'incrocio tra schienale e braccioli della sedia disegna la "L" di «L'Historia», che è l'inizio del «graffiato e dilavato manoscritto» seicentesco, alla cui trascrizione è nel frattempo impegnata la figurina qui rappresentata seduta sul seggiolone, raffigurazione di colui che dice "io" in queste prime pagine del romanzo. Il lettore viene calato dentro lo studio dell'autore, cui quasi si affianca nel faticoso impegno di decrittare la grafia antica per carvarne «una storia così bella». Rendere l'impressione del "contatto" coi documenti originali (anche se qui si tratta solo di un'invenzione dell'autore) è una strategia che il narratore adotta più volte nel corso dell'opera, specialmente quando si tratta di dare conto del funzionamento delle istituzioni e del potere. La vignetta funge dunque da rappresentazione di quel doppio processo di «scoperta» e «rifacimento» di cui si legge nel frontespizio editoriale.

*gl'illustri Campioni che in tal Arringo fanno messe di Palme e d'Allori, rapiscono solo che le sole spoglie più sfarzose e brillanti, imbalsamando co' loro inchiostri le Imprese de Prencipi e Potentati, e qualificati Personaggi, e trapontando coll'ago finissimo dell'ingegno i fili d'oro e di seta, che formano un perpetuo ricamo di Attioni gloriose.<sup>3</sup> Però alla mia debolezza non è lecito solleuarsi a tal'argo-*

1 Se secondo un costume letterario antico, nonché suo personale, Manzoni si riserva un «cantuccio» per rivolgersi direttamente alla comunità dei lettori: nella complessa strategia metaletteraria che disegna, l'*Introduzione* – la cui specificità è sottolineata anche graficamente nella Quarantana, dove è impaginata sue due colonne – ricopre ovviamente un ruolo fondamentale. Guardando ai più prossimi e riconosciuti modelli, l'autore del «romanzo milanese europeo» (Raimondi [1987]) poteva trovare un'esemplare applicazione dei principi e delle posologie paratestuali dei «componimenti misti di storia e d'invenzione» nell'*Ivanhoe* (1819). Nel rimodulare il fortunato *topos* del manoscritto ritrovato, lo scrittore dei *Promessi Sposi* ingaggia con l'anonimo compilatore di un autografo rovinato e impreciso una gara che è insieme di contenuto e di forma, di stile e di lingua. Insieme alla maniacale produzione di prove testimoniali, con il maestro edimburghese (da cui, nei fatti, prende spesso le distanze, specie negli epistolari con Claude Fauriel ed Ermes Visconti), Manzoni condivide anche altro: l'esibizione di una spiccatissima funzione *editoriale* più ancora che *autoriale*, la cura verso il lettore comune, il gesto di posizionamento e perfino di polemica preventiva rispetto al pubblico colto, infine l'autorappresentazione intellettuale in duplice posa di scienziato e di letterato. Più ancora che di introduzioni, si tratterà allora – per entrambi i romanzieri, sia pure con diversi registri stilistici e modalità narrative – di spazi di empatia e di negoziazione, ove si istituisce il *contatto* fra pubblico e autore e insieme si dettano le condizioni del *contratto* della finzione.

2 Fra la prima intuizione («guerra illustre contro la Morte») e il testo dato infine alle stampe non cambia tanto il tono, quanto il paradigma: da esercizio di esorcismo, la ricostruzione storica si fa milizia contro tutti i simulacri del tempo. L'*incipit* si serve di un pedale solenne e di una retorica assertiva: il contraffattore truffa al secolo barocco stile e temi. Se il *dossier* delle possibili fonti secentesche chiama a raccolta autori di rango e di militanza diversa (da Lope de Vega a Cervantes, da Brignole Sale a Tadino, da Mascardi a Bartoli...), la patinatura linguistica è, finanche nella resa grafica, pressoché impeccabile: la forma è al servizio di un estremo dramma barocco, stipato di allegorie – laddove nel *Fermo* il fenomeno grafico della maiuscolatura era assai più circoscritto – e di macabre figurazioni.<sup>4</sup>

3 Muove da qui una terna di avversative («ma»... «però»... «solo che») che conferisce al periodare manzoniano una forma contorta, attorcigliata: quasi l'argomentazione preconizzi in modo subliminale, col sovrappiù della veste arcaizzante, quell'estetica della «serpentina» cui l'autore non lesinerà, già nelle pagine che immediatamente seguono, i suoi omaggi. Insieme alle endiadi e dittologie («di Palme e d'Allori», «Prencipi e Potentati»), anche la ridondanza contribuisce all'affettata

*menti, e sublimità pericolose, con aggirarsi tra Labirinti de' Politici maneggj, et il rimbombo de' bellici Oricalchi: solo che hauendo hauuto notitia di fatti memorabili, se ben capitorno a gente meccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posteri, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouuero sia Relatione. Nella quale si vedrà in angusto Teatro luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malvaggità grandiosa, con intermezi d'Imprese virtuose e buontà angeliche, opposte alle operationi diaboliche. E veramente, considerando che questi nostri climi sijno sotto l'amparo del Re Cattolico nostro Signore, che è quel Sole che mai tramonta, e che sopra di essi, con riflesso Lume, qual Luna giamai calante, risplenda l'Heroe di nobil Prosapia che pro tempore ne tiene le sue parti, e gl'Amplissimi Senatori quali Stelle fisse, e gl'altri Spettabili Magistrati qual'erranti Pianeti spandino la luce per ogni doue, venendo così a formare un nobilissimo Cielo, altra causale trouar non si può del vederlo tramutato in inferno d'atti tenebrosi, malvaggità e sevitie che dagl'huomini temerarij si vanno moltuplicando, se non se arie e fattura diabolica, attesochè l'humana malitia per sè sola bastar non dourebbe a resistere a tanti Heroi, che con occhij d'Argo e braccj di Briareo, si vanno trafficando per li pubblici emolumenti.<sup>4</sup> Per locchè descriuendo questo Racconto auuenuto ne' tempi di*

involuzione del fraseggio. Infine, un lampante rimando tassiano – «tessere fregi al ver» essendo formula emblematica dei *Discorsi dell'arte poetica* (1587) – inaugura, col sussidio di un'aulica selezione verbale, quella che sarà una *imagery* metaforica e metanarrativa riaffiorante lungo l'intero testo. *g'l'illustri Campioni:* gli storici.

4 Il *topos modestiae* è subito contraddetto dal dettato solenne di quel che segue; tutto l'inserto è, peraltro, ricco di petrarchismi, oratoria sacra, emblemi della cultura secentesca, figure retoriche, “carnevaletti” di bene e male. Le parole con l'iniziale maiuscola configurano qui una sorta di mappa concettuale, ove si stagliano dapprima ipostasi secolari (i *Labirinti*, il *Racconto-Relatione*, il *Teatro* e le *Tragedie*, le *Imprese*), e poi entità celesti (il *Sole*, la *Luna*, le *Stelle*, i *Pianeti*, il *Cielo* stesso). *Oricalchi:* ‘ottoni’, trombe di guerre; *capitorno:* ‘capi-tarono’; *gente meccaniche, e di piccol affare:* persone umili, impiegate in lavori manuali; *schietta e genuinamente:* ‘schiettamente e genuinamente’; *climi:* ‘pae-si’; *amparo:* ‘riparo’ (spagn.); *Re Cattolico:* il sovrano di Spagna (all'epoca Filippo IV); *quel sole che mai tramonta:* riferimento alla nota affermazione di Carlo V per cui sul suo impero non tramontava mai il sole; *l'Heroe:* il governatore del ducato di Milano; *altra causale... fattura diabolica:* ‘solo un intervento delle arti diaboliche può causare i mali che affliggono un paese retto da così eccelsi governanti’; *Argo... Briareo:* mostri mitologici, dotati rispettivamente di cento occhi e di cento braccia; *li pubblici emolumenti:* ‘il bene comune’.

*mia verde stagione, abbenchè la più parte delle persone che vi rappresentano le loro parti, sijno sparite dalla Scena del Mondo, con rendersi tributarij delle Parche, pure per degni rispetti, si tacerà li loro nomi, cioè la parentela, et il medemo si farà de' luoghi, solo indicando li Territorij generaliter. Nè alcuno dirà questa sij imperfettione del Racconto, e defformità di questo mio rozzo Parto, a meno questo tale Critico non sij persona affatto digiuna della Filosofia: che quanto agl'huomini in essa versati, ben vederanno nulla mancare alla sostanza di detta Narratione. Imperciocchè, essendo cosa evidente, e da verun negata non essere i nomi se non puri purissimi accidenti...<sup>5</sup>*

— Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriversi questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla? —

Questa riflessione dubitativa, nata nel travaglio del decifrare uno scarabocchio che veniva dopo *accidenti*, mi fece sospender la copia, e pensar più seriamente a quello che convenisse di fare.<sup>6</sup> — Ben è vero, dicevo tra me, scartabellando il manoscritto, ben è vero che quella grandine di concettini e di figure non continua così alla distesa per tutta l'opera. Il buon secentista ha voluto sul principio mettere in mostra la sua virtù; ma poi, nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale e più piano. Sì; ma com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto! Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati. E

<sup>5</sup> Per giustificare l'«imperfettione» del suo racconto, cioè le lacune di ordine onomastico e toponomastico, il secentista si aggroviglia dapprima in un argomento paradossale per un «historico» (secondo cui essa sarebbe da ascriversi ai troppi anni trascorsi dagli eventi); poi — espressamente additando la «Filosofia» come campo del ragionamento — in un frusto riuso del «rasoio di Occam»: la «sostanza» della narrazione non si perde, se essa è privata di quei «puri purissimi accidenti». Una protesta che, considerati i nomi da commedia dell'arte che saranno via via sciorinati dal narratore, risuona umoristicamente. *verun*: ‘alcuno’; *accidenti*: termine della scolastica indicante gli attributi estrinseci delle cose.

<sup>6</sup> Spezzando la parola del secentista nel vivo del suo teorema, irrompe, con una «psiconarrazione» in discorso diretto, la «riflessione dubitativa» d'autore. Sulla scena del testo salgono ora il «travaglio» diretto (e con l'evidenza grafica del tondo che subentra al corsivo) del filologo e, simmetricamente, la «fatifica» del malcapitato lettore in lotta con uno stile ampolloso. *dilavato*: ‘sbiadito’.

poi, qualche eleganza spagnola seminata qua e là; e poi, ch'è peggio, ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a ogni occasione d'eccitar maraviglia, o di far pensare, a tutti que' passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma rettorica discreta, fine, di buon gusto, costui non manca mai di metterci di quella sua così fatta del proemio. E allora, accozzando, con un'abilità mirabile, le qualità più opposte, trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo. Ecco qui: declamazioni ampollose, composte a forza di solecismi pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, ch'è il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese. In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggigiorno: son troppo ammaliziati, troppo disgustati di questo genere di stravaganze. Meno male, che il buon pensiero m'è venuto sul principio di questo sciagurato lavoro: e me ne lavo le mani. —<sup>7</sup>

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perchè, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella. — perchè non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? — Non essendosi presentato alcuna obiezion ragionevole, il partito fu subito abbracciato. Ed ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo.

Taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiam voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci

7 Ciò che rende indigesto il «manoscritto dilavato» è proprio quella lingua di cui l'«esercizio di stile» dell'esordio ha fornito una quintessenza: una lingua «dozzinale», «sguaiata», «scorretta», zeppa di forestierismi e di solecismi, di idiotismi e secentismi. Fra il lettore dell'Ottocento, subito accattivato dal narratore sul finire del capoverso, e la «goffaggine ambiziosa» che è la cifra ossimorica del Seicento, la comunicazione pare impossibile. Si segnala che nel *Fermo e Lucia*, tanto nell'*Introduzione* originaria quanto nell'«*Introduzione* rifatta da ultimo», erano presenti cruciali argomentazioni — sul romanzo come «genere proscritto», sul pubblico femminile, sulla “pasta” linguistica adoperata — che vengono qui soppresse: cfr. de Cristofaro (2009). *concettini*: ‘traslati lambiccati’; *rettorica*: ‘arte dello scrivere’ (con sfumatura ironica); *solecismi*: ‘scorrettezze sintattiche’.

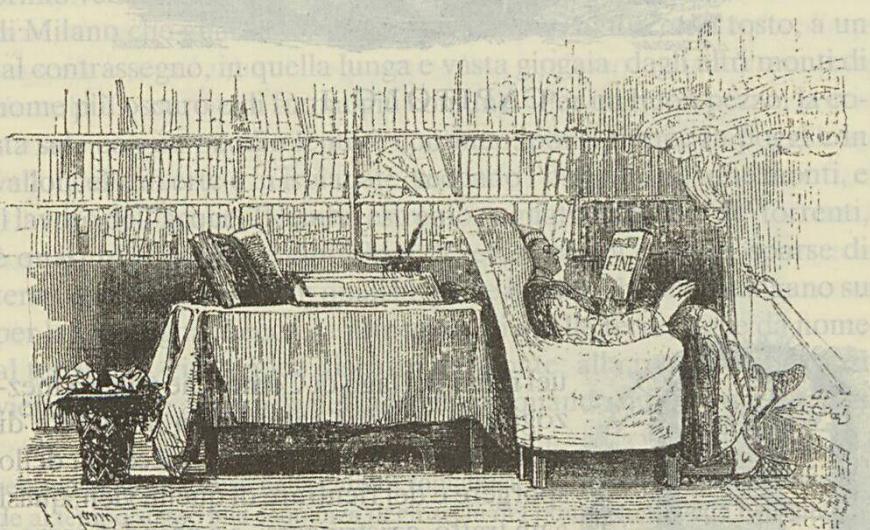
se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci abbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiam perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuta notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla.<sup>8</sup>

Ma, rifiutando come intollerabile la dicitura del nostro autore, che dicitura vi abbiam noi sostituita? Qui sta il punto.

Chiunque, senza esser pregato, s'intromette a rifar l'opera altrui, s'espone a rendere uno stretto conto della sua, e ne contrae in certo modo l'obbligazione: è questa una regola di fatto e di diritto, alla quale non pretendiam punto di sottrarci. Anzi, per conformarci ad essa di buon grado, avevam proposto di dar qui minutamente ragione del modo di scrivere da noi tenuto; e, a questo fine, siamo andati, per tutto il tempo del lavoro, cercando d'indovinare le critiche possibili e contingenti con intenzione di ribatterle tutte anticipatamente. Nè in questo sarebbe stata la difficoltà; giacchè (dobbiam dirlo a onor del vero) non ci si presentò alla mente una critica, che non le venisse insieme una risposta trionfante, di quelle risposte che, non dico risolvon le questioni, ma le mutano. Spesso anche, mettendo due critiche alle mani tra loro, le facevam battere l'una dall'altra; o, esaminandole ben a fondo, riscontrandole attentamente, riuscivamo a scoprire e a mostrare che, così opposte in apparenza, eran però d'uno stesso genere, nascevan tutt'e due dal non badare ai fatti e ai principi su cui il giudizio doveva esser fondato; e, messele, con loro gran sorpresa, insieme, le mandava-mo insieme a spasso. Non ci sarebbe mai stato autore che provasse così ad evidenza d'aver fatto bene. Ma che? quando siamo stati al punto di raccapezzar tutte le dette obiezioni e risposte, per disporle con qualche ordine, misericordia! venivano a fare un libro. Ve-

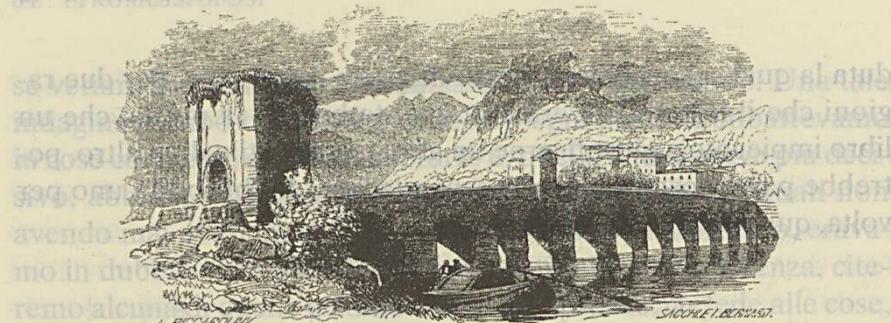
<sup>8</sup> Nella transizione dal manoscritto individuale ai documenti molteplici – dal feticismo di *una* fonte alla collazione tra *le* fonti – Manzoni mette in scena una sorta di rivoluzione copernicana. Replicando il gesto, e il cambio di paradigma, impresso dalla «scienza nuova», varà la sua scrittura come avventura dell'intelligenza e della scienza e come sfida allo scetticismo del lettore modello. *presentato*: ‘presentata’ (forse svista, forse toscanismo).

duta la qual cosa, abbiam messo da parte il pensiero. Per due ragioni che il lettore troverà certamente buone, la prima, che un libro impiegato a giustificare un altro, anzi lo stile d'un altro, potrebbe parer cosa ridicola: la seconda, che di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo.<sup>9</sup>

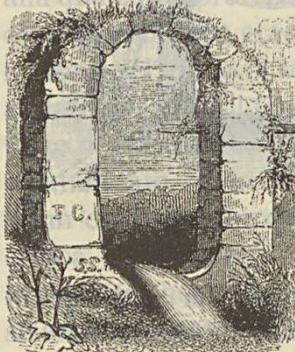


9 La fiera dei saperi si chiude con il «diritto», richiamato in modo esplicito nel testo: l'ultimo capoverso (che nelle due introduzioni al *Fermo* ospitava rispettivamente un topico congedo al lettore e una *peroratio* agli scrittori perché si interrogassero sulla possibilità di «uso universale della lingua comune») azzarda infatti una teoria giuridica della riscrittura. Manzoni sembra comprendere, all'altezza dei *Promessi Sposi*, come la narrazione debba economizzare sulle occasioni di riflessione sulla letteratura. *contingenti*: ‘eventuali’.

*Figura 3* F[rancesco] Gonin. La vignetta sigilla in maniera umoristica la conclusione del ragionamento sulla opportunità di giustificare la propria opera. Com’è noto, Manzoni stava effettivamente lavorando a un libro che parla di questo libro, il saggio *Del romanzo storico* (1828-1831, pubblicato nel 1850), dove però la soluzione non sarebbe stata così positiva come le ultime frasi dell’*Introduzione* lascerebbero pensare. Al di là delle riflessioni dell’autore, va tuttavia notato che l’illustrazione propone una fruizione che è al tempo stesso sobria e colta (il lettore è in una biblioteca piena di libri), ma anche dilettosa (il lettore non è più al tavolo da lavoro, ma è seduto in poltrona innanzi a un ampio e si suppone caldissimo caminetto: per la cui importanza, cfr. Toschi [1989] e Trama [1999]). I *Promessi Sposi*, pur presentando una storia secentesca storicamente fondata, restano dunque un libro di piacere, ossia un romanzo, la cui storia va apprezzata anche come finzione avventurosa.



## CAPITOLO I



uel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda rincommicia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di

*Intestazione* L[uigi] Riccardi. «Intestazione del Cap. I°.» Si noti che il primo capitolo ha un'intestazione diversa rispetto ai sei tipi che si ripetono, particolarità condivisa con le intestazioni dei capitoli XIV e XXXVI. Con l'eccezione di I, XIV e XXXVI che fanno caso a sé (si vedano le relative note), ogni nuovo capitolo è inaugurato da un tipo d'immagine ripetuto più volte nel corso dell'opera. Si alternano con buona regolarità sei diverse figure: il putto con le torce nelle mani intesta, oltre all'*Introduzione*, quattro capitoli (VI, XVII, XXIII, XXXVIII); la mano col pugnale appare per sei volte; la lotta tra l'aquila e il serpente apre sette capitoli; la nave in tempesta ricorre per sei volte; l'aquila con le ali dispiegate conta sei apparizioni; i cani che braccano la lepre nella tana sono ripetuti all'inizio di sei capitoli.

*Capolettera* s. i. [ma: Luigi Riccardi.] «Iniziale del Cap. I°.» Il capolettera rimanda al tipo figurativo del paesaggio pittoresco (con rovine e vegetazione

nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni. La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il *Resegone*, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talchè non è chi, al primo vederlo, purchè sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune.<sup>1</sup> Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottolini; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa: un

selvaggia) assai diffuso nella cultura romantica di primo Ottocento. Esso allude al tempo stesso alla sequenza degli archi del ponte che si vede nell'intestazione: si crea in questo modo una forte omogeneità visiva nella serie iniziale, suggellata dalla fig. 3, che marca in maniera efficace il passaggio dalla *Introduzione*, col suo tono saggistico-argomentativo, all'inizio della storia, facendo inoltre passare il punto di vista «dal livello dell'acqua a quello del promontorio» (quest'ultima osservazione è di Badini Confalonieri [2006]).

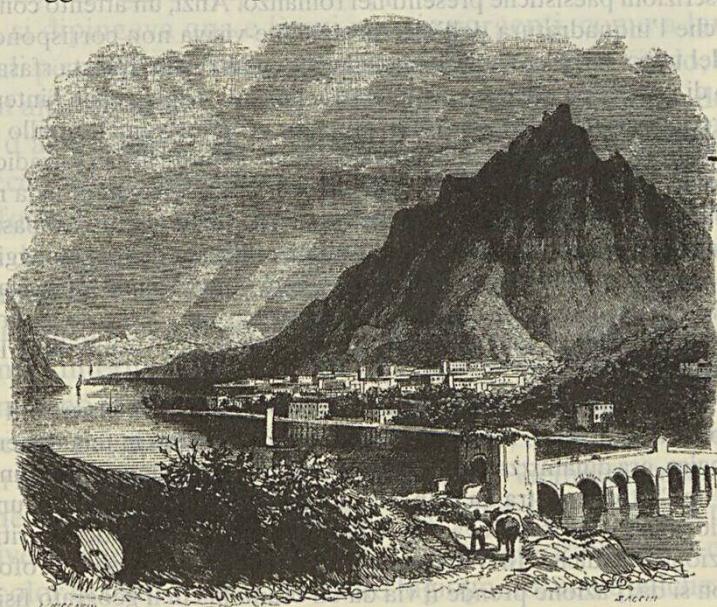
1 Il "nuovo attacco" del romanzo ha, secondo Gianfranco Contini, «un aspetto di schema: ci sono le due rive, ci sono i tre torrenti sulla riva sinistra»; lo spazio risulta «in qualche modo aritmetizzato». Cioè a dire, la natura, la pura natura è dominata da un ordinamento superiore, è circoscritta da una mente, è avvolta da un'intenzione» (il testo, trascrizione dal nastro di una conferenza del 1974, è ripreso in Orelli [1990]: 33). Aperto da un'indicazione che cala immediatamente il lettore in uno spazio definito, questo pezzo di "cinema naturale", con le sue panoramiche e le sue zoomate, è scandito da un periodare lungo, avvolgente, tortuoso, quasi mimetico rispetto al paesaggio; nel finale «rallentarsi» della prima proposizione, tale mimetismo inverte retoricamente i «seni» e «golfi» dell'esordio in «nuovi golfi e nuovi seni», sicché il chiasmo coopera con la costruzione sintattica e con il ritmo per restituire iconicamente la "forma" del panorama. *Quel ramo del lago di Como*: il ramo orientale, che volge verso Lecco (Manzoni conosceva bene la zona, avendo spesso trascorso, in gioventù, le vacanze autunnali nella villa paterna del Caleotto); *monti*: le Alpi Orobie e i monti della Brianza; *e l'Adda ricomincia*: l'Adda entra nel lago di Como a nord, si riforma a sud uscendo dal ramo qui descrito, riprende infine forma di lago a Garlate, Olginate e Pescarenico; *tre grossi torrenti*: il Gerenzone, il Caldone, il Bione.

gran borgo al giorno d'oggi, e che s'incammina a diventar città. Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia.<sup>2</sup> Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvaro, e corrono tuttavia, strade e stradette, più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, donde, alzando lo sguardo, non iscoprite che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte; ogni tanto elevate su terrapieni aperti: e da qui la vista spazia per prospetti più o meno estesi, ma ricchi sempre e sempre qualcosa nuovi, secondo che i diversi punti piglian più o meno della vasta scena circostante, e secondo che questa o quella parte campeggia o si scorcia, spunta o sparisce a vicenda. Dove un pezzo, dove un altro, dove una lunga distesa di quel vasto e variato specchio dell'acqua: di qua lago, chiuso all'estremità o piuttosto smarrito in un gruppo, in un andirivieni di montagne, e di mano in mano più allargato tra altri monti che si spiegano, a uno a uno, allo sguardo, e che l'acqua riflette capovolti, co' paesetti posti sulle rive; di là braccio di fiume, poi lago, poi fiume ancora che va a perdersi in lucido serpeggiamento pur tra' monti che l'accompagnano, degradando via via, e perden-dosi quasi anch'essi nell'orizzonte.<sup>3</sup> Il luogo stesso da dove contemplare tutto questo è il castello.

Nel secondo movimento la descrizione della regione di Lecco, di come essa sia *umanizzata* e attraversata da particolarismi, conflitti e rapporti di forza, introietta molteplici piani temporali. Il territorio del romanzo manzoniano risulta stratificato: alla lunghissima durata della conformazione orografica (nella quale signoreggia il Resegone, con la sua etimologia vagamente mitica) si sovrappongono i tempi rapidi dell'uomo e della sua corruzione, resa con satira antifrastica e sferzante. Le linee dell'ambiente divengono lo scenario ove confluiscono, sovrapponendosi, la Lombardia spagnola del racconto e quella austriaca dell'enunciazione; fino alla improvvisa comparsa, nell'espressione «al giorno d'oggi», di un presente di marca diversa rispetto al tempo assoluto che aveva fin qui governato la sintassi. *di terre, di ville; di borghi, di villaggi; un castello:* ‘una fortezza tenuta da una guarnigione di soldati’.

Nel passaggio dal *Fermo* ai *Promessi Sposi* la strepitosa apertura geografica del romanzo si trasforma, dall'originario idillio, in una dolorosa riflessio-

plate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiate le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contornandosi in gioghi ciò che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparendo in vetta ciò che poco innanzi vi si rappresentava sulla costa: e l'amenò, il domestico di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute.<sup>4</sup>



ne sulla storia e le sue leggi. Se nella minuta il narratore portava a spasso il lettore in quella stessa Lombardia in cui aveva trascorso «infanzia e puerizia» e «prima giovinezza», qui i riferimenti autobiografici scompaiono per fare spazio a un'ecfrasi più dettagliata e ai soprusi della soldataglia spagnola all'epoca di stanza nel ducato di Milano. La violenza dell'uomo mina l'innocenza della natura. Alle velleitarie cartografie del romanzo storico, Manzoni preferisce lo scavo nel paesaggio morale, l'indagine nelle crepe della storia, nel segno di un'ironia micidiale. *tuttavia*: 'tuttora'; *piglian*: 'ricomprendono'; *campeggia o si scorcia*: 'appare in piena prospettiva, oppure di scorcio'.

4 Nell'ultimo colpo d'occhio della lunga descrizione lo sguardo si posa sulla tensione fra gli aspetti «ameni» e «domestici» e le latenze «selvagge» di quel caro paesaggio. L'apparizione imminente dei bravi, e del fosco potere di cui sono emanazioni, trasforma lo spazio del «domestico» in uno scenario incerto, insidioso, *perturbante*; il «selvaggio» si impone per sempre sull'«amenò», versione disforica dello stato di natura; l'idillio appena abbozzato è già definitivamente messo in crisi.

*Figura 3* Luigi Riccardi. «Veduta di Lecco.» Luca Toschi (1995) ha ben spiegato che la sequenza delle prime figure del capitolo I non è semplice illustrazione

Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628,<sup>5</sup> don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra: il nome di questa, nè il casato del personaggio, non si trovan nel manoscritto, nè a questo luogo nè altrove.<sup>6</sup> Diceva tranquillamente il

delle descrizioni paesistiche presenti nel romanzo. Anzi, un attento confronto mostra che l'inquadratura dell'interpretazione visiva non corrisponde con quella del testo verbale. Come accade anche in altri casi, questa sfasatura è l'effetto di una scelta registica complessiva, che qui si spiega con l'intenzione di situare topograficamente la storia, aprendo progressivamente sullo spazio dell'azione iniziale. Se è vero che non è possibile identificare la «stradicciola» per la quale avanza don Abbondio nel capoverso successivo, tuttavia non va sottovalutata l'efficacia della sottolineatura così creata del brusco passaggio dalla visione aerea alla prospettiva limitata e costipata del personaggio, che alla fine, appena «voltata la stradetta», si troverà innanzi a una minaccia. L'effetto è rafforzato dalla collocazione dell'immagine, che – è il caso di dirlo – fa «da ponte» tra la descrizione introduttiva, che sintetizza visivamente, e l'inizio della storia.

5 Nel grande modello scottiano dell'*Ivanhoe*, una volta esaurito il lungo argomento storiografico, il fondale, inizialmente bloccato in una dimensione archeologica, era dinamizzato dal dialogo – strampalato, depistante, ininfluente ai fini dell'intreccio – tra un mandriano e un buffone, campiti su di un «ampio spazio aperto che sembrava essere destinato nei tempi antichi ai riti della superstizione druidica». In Manzoni quest'abisso fra un passato profondo e l'oggi non si dà: l'azione prende il via da un brano in cui il geografo fisico s'è già fatto geografo umano, focalizzando la visione sopra un personaggio in movimento; e il primo dialogo sarà ben addentro la via maestra della trama.

6 Come dimostra l'umoristica titolazione del primo capitolo del *Fermo (Il curato di...)*, don Abbondio è il vero, proverbiale protagonista di queste pagine. Di là dalla circostanza che proprio Abbondio si chiami il santo patrono di Como – e che dunque il battesimo del personaggio corrobori il legame del romanzo col territorio in cui si radica – siamo di fronte a un nome parlante e risonante. La presunta benevolenza dell'autore verso questa figura, della quale spesso si parla, fu messa in crisi da Giovita Scavolini già nel 1831, in uno dei primi interventi critici di valore sul romanzo: «Don Abbondio ne muove grandemente a riso, ed è egli veramente il buffone del romanzo: ma non pertanto ci accorgiamo che il Manzoni sente per lui di quello sdegno che Dante sentiva per la "setta dei cattivi"; [...]» (Scavolini [1955]: 232). Attaccato oltre ogni dire alla sua vita, il curato è incapace di adempiere ai compiti del sacerdozio, di opporsi al torto che si consuma sotto i suoi occhi, perfino di riconoscere la tracce del bene che gli si parano davanti. Sopravviverà indenne a tutte le scagure, pubbliche e private, che incontrerà sul suo cammino: rimanendo identico a se stesso in un mondo che luttuosamente gli si sfalda intorno. Ma questa persistenza del personaggio, il suo stesso restare in vita nonostante le cata-

suo ufizio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero: poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora. Aperto poi di nuovo il breviario, e recitato un altro squarcio, giunse a una voltata della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno. Dopo la voltata, la strada correva diritta, forse un sessanta passi, e poi si divideva in due viottole, a foggia d'un epsilon: quella a destra saliva verso il monte, e menava alla cura: l'altra scendeva nella valle fino a un torrente; e da questa parte il muro non arrivava che all'anche del passeggiere.<sup>7</sup>

I muri interni delle due viottole, in vece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di mattone sur un fondo bigiognolo, con qualche scalcinatura qua e là.<sup>8</sup> Il curato, voltata la stradetta, e dirizzando, com'è-

strofi del suo tempo, finisce per sembrare, più che debolezza di predilezione, il segno della più tragica dimensione del pessimismo manzoniano.

7 La dimensione che avvolge le azioni di don Abbondio è quella dell'abitudine: perfino i gesti più piccoli appartengono a questa durata inerte, fatta di movimenti prosaici, quotidianamente ripetuti, irriflessi, e il breviario, libro della liturgia e dell'infinita ripetizione, è il vero *punctum* della scena e della «*vita senza qualità*» del personaggio. *fessi*: ‘spaccature, fenditure’; *cura*: la chiesa con annessa canonica, sede del curato.

8 L'immagine del rettile era già apparsa nello scorci rappresentativo del «lucido serpeggiamento» del fiume: è una sorta di ossessione d'autore, con ogni probabilità derivata – lo ha sottolineato Nigro ([1996]: 50) – dai trattati di estetica in cui Lomazzo e Hogarth avevano teorizzato il principio della «linea serpentina» o «arabesco». In questo luogo, essa inaugura una tecnica particolarmente congeniale alla scrittura manzoniana: un rapporto di raddoppiamento e di rispondenza speculare fra ciò che è narrato in modo diretto e una qualche figurazione di secondo grado (con metafora araldica, la teoria della letteratura ha battezzato tale

ra solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere. Due uomini stavano, l'uno dirimpetto all'altro, al confluente, per dir così, delle due viottole: un di costoro, a cavalcioni sul muricciolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della strada; il compagno, in piedi, appoggiato al muro, con le braccia incrociate sul petto. L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguer dell'aspetto, non lascian dubbio intorno alla lor condizione. Avevano entrambi intorno al capo una reticella verde, che cadeva sull'omero sinistro, terminata in una gran nappa, e dalla quale usciva sulla fronte un enorme ciuffo: due lunghi mustacchi arricciati in punta: una cintura lucida di cuoio, e a quella attaccate due pistole: un piccol corno ripieno di polvere, cascante sul petto, come una collana: un manico di coltellaccio che spuntava fuori d'un taschino degli ampi e gonfi calzoni, uno spadone, con una gran guardia traforata a lamine d'ottone, congegnate come in cifra, forbite e lucenti: a prima vista si davano a conoscere per individui della specie de' *bravi*.<sup>9</sup>

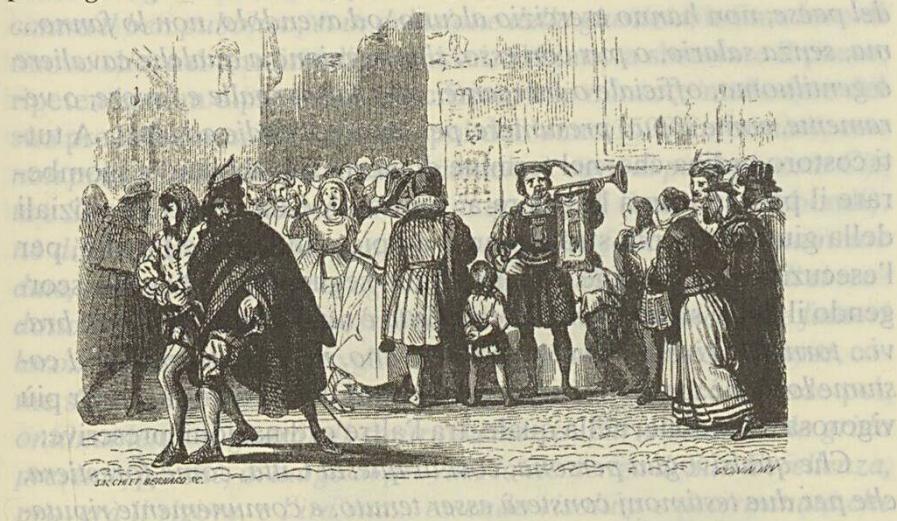
Questa specie, ora del tutto perduta, era allora floridissima in Lombardia, e già molto antica. Chi non ne avesse idea, ecco alcuni squarci autentici, che potranno darne una bastante de' suoi caratteri principali, degli sforzi fatti per ispegnerla, e della sua dura e rigogliosa vitalità.

Fino dall'otto aprile dell'anno 1583, l'Illustrissimo ed Eccellentissimo signor don Carlo d'Aragon, Principe di Castelvetrano, Duca di Terranova, Marchese d'Avola, Conte di Burgeto, grande Ammiraglio, e gran Contestabile di Sicilia, Governatore di Milano e Capitan Generale di Sua Maestà Cattolica in Italia, pienamente informato

procedimento *mise en abyme*); nel caso specifico, tra il presagio funesto delle figure del tabernacolo e la scena che sta per materializzarsi dinanzi al povero curato.

<sup>9</sup> L'interpretazione dei dettagli del corpo e dei suoi rivestimenti si compie al rallentatore, con abbondanza di tratteggi – disposti in asindeto – e attraverso il punto di vista del personaggio. L'apparente modello è, ancora, quello di Walter Scott, che nell'*Ivanhoe* consacra pagine intere alla descrizione vivida dell'abbigliamento e delle acconciature dei personaggi. Tuttavia il reale paradigma di riferimento è quel *déchiffrement* fisiognomico che proprio in quel giro di anni trovava fra le pagine della *Comédie humaine* di Honoré de Balzac la sua declinazione più riuscita e canonica. *guardia*: ‘guardamano’, cioè la parte dell'impugnatura che serve a ripare la mano; *come in cifra*: ‘come nel disegno di un monogramma’; *bravi*: «uomo di violenza al soldo o al servizio di signore tristo» (Tommaseo-Bellini).

*della intollerabile miseria in che è vivuta e vive questa Città di Milano, per cagione dei bravi e vagabondi, pubblica un bando contro di essi.*<sup>10</sup>



10 È il primo dei tanti «squerchi autentici» del testo: da subito, parve ai più critici che essi interrompessero il flusso narrativo e finissero per dissipare la *suspense*; ma costituiscono la cifra forse più coraggiosa della narrazione manzoniana. Sono proprio le gride (cioè gli editti emanati dal governatore, validi solo fino alla decadenza di questi) a conferire ai *Promessi Sposi* quel carattere storiografico-saggistico che ne fa un *unicum* nella cultura europea. Nell'economia del capitolo, le «gride» svolgono una duplice funzione: permettono alla realtà effettuale di mescolarsi con la prosa d'invenzione ed esprimono tutta la sfiducia di Manzoni verso l'incapacità da parte degli strumenti umani di costruire un argine al male. Una sfiducia che emerge anche dal montaggio delle singole gride che paiono inseguirsi sulla pagina manzoniana, rispondendosi l'un l'altra in una grottesca fuga di parole vacue. Già a partire da queste primissime pagine, il narratore evidenzia tutte le ambiguità e le manchevolezze della lingua del potere, una lingua che – come si vedrà lungo tutto il corso dell'opera – sembra fatta per intorbidare e nascondere piuttosto che per capire e modificare l'esistente. *gran Contestabile*: altissima carica militare; *Sua Maestà Cattolica*: Filippo II, re di Spagna del 1555. *Figura 4* [Francesco] Gonin. «Pubblica un bando»; nella lettera a Gonin del 2 febbraio 1840 questa scena è sinteticamente chiamata: «trombettina». Si noti che l'inutilità dei provvedimenti di legge (le gride) è segnalata iconicamente dal passaggio a sinistra di due bravi, verso i quali si volgono alcuni astanti. La lunga sequenza dedicata alle misure amministrative ripetute nel corso del tempo viene sintetizzata nella contrapposizione tra la staticità del «trombettina», collocato sullo sfondo, e la dinamicità dei bravi, situati invece in primo piano: la dialettica spaziale mette in evidenza i bravi, cioè l'oggetto di quelle gride che si stanno nel frattempo (e inutilmente) leggendo ad alta voce. Si noti che qui la firma «Gonin» non è in corsivo, a differenza di quanto desiderava l'artista, che se ne lamentò con Manzoni. Lo scrittore risolve la questione nella lettera del 14 febbraio 1840.

*Dichiara e diffinisce tutti coloro essere compresi in questo bando, e doversi ritenere bravi e vagabondi... i quali, essendo forestieri o del paese, non hanno esercizio alcuno, od avendolo, non lo fanno... ma, senza salario, o pur con esso, s'appoggiano a qualche cavaliere o gentiluomo, officiale o mercante... per fargli spalle e favore, o veramente, come si può presumere, per tendere insidie ad altri... A tutti costoro ordina che, nel termine di giorni sei, abbiano a sgomberare il paese, intima la galera a' renitenti, e dà a tutti gli uffiziali della giustizia le più stranamente ampie e indefinite facoltà, per l'esecuzione dell'ordine. Ma, nell'anno seguente, il 12 aprile, scorgendo il detto signore, che questa Città è tuttavia piena di detti bravi... tornati a vivere come prima vivevano, non punto mutato il costume loro, nè scemato il numero, dà fuori un'altra grida, ancor più vigorosa e notabile, nella quale, tra l'altre ordinazioni, prescrive:*

*Che qualsivoglia persona, così di questa Città, come forestiera, che per due testimonj conserà esser tenuto, e comunemente riputato per bravo, et aver tal nome, ancorchè non si verifichi aver fatto delitto alcuno... per questa sola reputazione di bravo, senza altri indizj, possa dai detti giudici e da ognuno di loro esser posto alla corda et al tormento, per processo informativo... et ancorchè non confessi delitto alcuno, tuttavia sia mandato alla galea, per detto triennio, per la sola opinione e nome di bravo, come di sopra. Tutto ciò, e il di più che si tralascia, perchè Sua Eccellenza è risoluta di voler essere obbedita da ognuno.*

All'udir parole d'un tanto signore, così gagliarde e sicure, e accompagnate da tali ordini, viene una gran voglia di credere che, al solo rimbombo di esse, tutti i bravi siano scomparsi per sempre. Ma la testimonianza d'un signore non meno autorevole, nè meno dotato di nomi, ci obbliga a credere tutto il contrario. È questi l'Illustrissimo ed Excellentissimo Signor Juan Fernandez de Velasco, Contestabile di Castiglia, Cameriero maggiore di Sua Maestà, Duca della Città di Frias, Conte di Haro e Castelnovo, Signore della Casa di Velasco, e di quella dell' sette Infanti di Lara, Governatore dello Stato di Milano, etc.<sup>11</sup> Il 5 giugno dell'anno 1593, pie-

<sup>11</sup> Il pomposo accumulo (serissimo) dei titoli sortisce un effetto (comico) di straniamento: perché più abbonderanno i tratti distintivi del potere, più striderà la loro vanità – alla lettera – in quello scenario politico compromesso. Vale lo stesso per stile: tanto più «gagliarde e sicure» le parole, quanto più ri-

namente informato anche lui *di quanto danno e rovine sieno... i bravi e vagabondi, e del pessimo effetto che tal sorta di gente fa contra il ben pubblico, et in delusione della giustizia*, intima loro di nuovo che, nel termine di giorni sei, abbiano a sbrattare il paese, ripetendo a un dipresso le prescrizioni e le minacce medesime del suo predecessore. Il 23 maggio poi dell'anno 1598, *informato, con non poco dispiacere dell'animo suo, che... ogni dì più in questa Città e Stato va crescendo il numero di questi tali (bravi e vagabondi), nè di loro, giorno e notte, altro si sente che ferite appostatamente date, omicidii e ruberie et ogni altra qualità di delitti, ai quali si rendono più facili, confidati essi bravi d'essere aiutati dai capi e fautori loro...* prescrive di nuovo gli stessi rimedi, accrescendo la dose, come s'usa nelle malattie ostinate. *Ognuno dunque, conchiude poi, onnинamente si guardi di contravvenire in parte alcuna alla grida presente, perchè, in luogo di provare la clemenza di Sua Eccellenza, proverà il rigore, e l'ira sua... essendo risoluta e determinata che questa sia l'ultima e perentoria monizione.*

Non fu però di questo parere l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, il Signor Don Pietro Enriquez de Acevedo, Conte di Fuentes, Capitano, e Governatore dello Stato di Milano; non fu di questo parere, e per buone ragioni. *Pienamente informato della miseria in che vive questa Città e Stato per cagione del gran numero di bravi che in esso abbonda... e risoluto di totalmente estirpare se me tanto pernizioso*, dà fuori, il 5 dicembre 1600, una nuova grida piena anch'essa di severissime comminazioni, *con fermo proponimento che con ogni rigore, e senza speranza di remissione, siano onnинamente eseguite.*

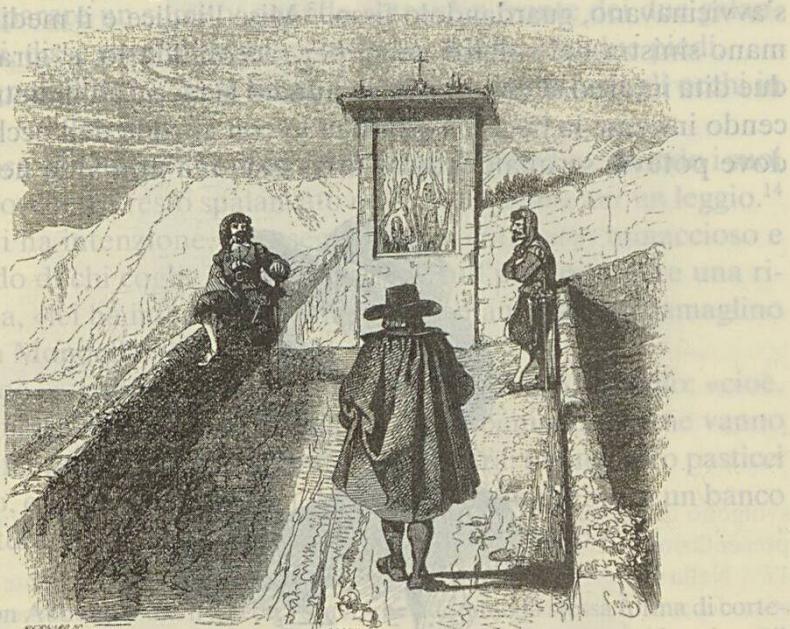
Convien credere però che non ci si mettesse con tutta quella buona voglia che sapeva impiegare nell'ordir cabale, e nel suscitar nemici al suo gran nemico Enrico IV; giacchè, per questa parte, la storia attesta come riuscisse ad armare contro quel re il duca di Savoia, a cui fece perder più d'una città; come riuscisse a far congiurare il duca di Biron, a cui fece perder la testa; ma, per ciò che riguarda quel seme tanto pernizioso de' bravi, certo è che esso sibili gli effetti da esse provocati. *esercizio*: 'lavoro'; *fargli spalle*: 'spalleggiarlo'; *esser posto alla corda*: tortura consistente nel legare al condannato le mani dietro la schiena con una fune e con un sistema di carrucole, fino a lussargliele con reiterati tratti; *processo informativo*: 'indagine istruttoria'; *galea*: 'galera'.

continuava a germogliare, il 22 settembre dell'anno 1612. In quel giorno l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, il Signor Don Giovanni de Mendoza, Marchese de la Hynojosa, Gentiluomo etc., Governatore etc., pensò seriamente ad estirparlo. A quest'effetto, spedì a Pandolfo e Marco Tullio Malatesti, stampatori regii camerali, la solita grida, corretta ed accresciuta, perchè la stam passero ad esterminio de' bravi. Ma questi vissero ancora per ricevere, il 24 decembre dell'anno 1618, gli stessi e più forti colpi dall'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, il Signor don Gomez Suarez de Figueroa, Duca di Feria, etc., Governatore etc. Però non essendo essi morti neppur di quelli, l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, il Signor Gonzalo Fernandez di Cordova, sotto il cui governo accadde la passeggiata di don Abbondio, s'era trovato costretto a ricorreggere e ripubblicare la solita grida contro i bravi, il giorno 5 ottobre del 1627, cioè un anno, un mese e due giorni prima di quel memorabile avvenimento.

Nè fu questa l'ultima pubblicazione; ma noi delle posteriori non crediamo dover far menzione, come di cosa che esce dal periodo della nostra storia. Ne accenneremo soltanto una del 13 febbraio dell'anno 1632, nella quale l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, *el Duque de Feria*, per la seconda volta governatore, ci avvisa che *le maggiori sceleraggini procedono da quelli che chiamano bravi*. Questo basta ad assicurarci che, nel tempo di cui noi trattiamo, c'era de' bravi tuttavia.<sup>12</sup>

12 L'intreccio fra la metaforica medica e quella botanica allude a una dimensione organicistica che, pur essendo tipica della modernità (conobbe la sua massima fortuna nella stagione delle rivoluzioni secentesche), ha la sua scaturigine nel paradigma greco della *stasis*, vista come negazione del movimento ma anche, al contempo, condizione stessa del conflitto. Secondo tale concezione, la società umana è un *corpo* particolarmente esposto agli oltraggi del mondo: *contrae virus* e sviluppa anticorpi, ricerca rimedi e non deve abbassare mai il livello di guardia, perché non si dà soluzione di continuità fra la latenza e l'insorgenza del male. Nella narrazione manzoniana, che in queste righe alterna la storia sociale di livello medio con una minuta *histoire évenementielle*, questa concezione riaffiora spesso, in modo via via più evidente. *sbrattare*: 'sgombrare'; *appostatamente*: 'mediante agguati'; *fautori*: 'mandanti'; *onnipotente*: 'in tutto e per tutto'; *comminazioni*: 'minacce ai trasgressori'; *cabale*: 'maneggi, intrighi'; *Enrico IV*: Enrico di Navarra, re di Francia dal 1589; *il duca di Savoia*: Carlo Emanuele I, duca dal 1589, che aveva tentato di invadere la Provenza e aveva posto la sua candidatura al trono di Francia; *il*

Che i due descritti di sopra stessero ivi ad aspettar qualcheduno, era cosa troppo evidente; ma quel che più dispiacque a don Abbondio fu il dover accorgersi, per certi atti, che l'aspettato era lui. Perchè al suo apparire, coloro s'eran guardati in viso, alzando la testa, con un movimento dal quale si scorgeva che tutt'e due a un tratto avevan detto: è lui; quello che stava a cavalcioni s'era alzato, tirando la sua gamba sulla strada; l'altro s'era staccato dal muro; e tutt'e due gli s'avviavano incontro. Egli, tenendosi sempre



*duca di Biron*: Carlo di Gontaut, decapitato per aver cospirato contro il suo sovrano, d'intesa con Carlo Emanuele; *stampatori regii camerali*: 'stampatori per conto della Regia Camera, ovvero fisco o cassa dello Stato'; *Gonzalo Fernandez di Cordova*: governatore di Milano dal 1626 al 1629.

Figura 5 [Francesco] Gonin. «Al suo apparire, coloro.» Nigro (2002) ha osservato che l'illustrazione si riferisce a un brano precedente, che si trova ancor prima della figura 4 (cfr. qui p. 92); essa svolge dunque una funzione di sutura, saldando insieme le due parti del racconto separate dalla lunga digressione storica. L'immagine, osserva ancora Nigro, incentra la scena su don Abbondio, tra l'altro presentato «davanti e di dietro» nelle figg. 5 e 6 (in realtà la sequenza è invertita: il curato è prima raffigurato di spalle), che nel testo originale sono disposte su due pagine affrontate. Si tratta di una scelta di "inquadratura" che ha rilevanti effetti di "regia": col passaggio dal campo lungo (che inquadra il curato, i bravi e il tabernacolo, lasciando vedere le montagne sullo sfondo) al primo piano si mette infatti in evidenza il punto di vista del sacerdote, cui del resto sono in gran parte dedicate le successive illustrazioni del capitolo.

il breviario aperto dinanzi, come se leggesse, spingeva lo sguardo in su, per ispiar le mosse di coloro; e, vedendoseli venir proprio incontro, fu assalito a un tratto da mille pensieri. Domandò subito in fretta a sè stesso, se, tra i bravi e lui, ci fosse qualche uscita di strada, a destra o a sinistra; e gli sovvenne subito di no. Fece un rapido esame, se avesse peccato contro qualche potente, contro qualche vendicativo; ma, anche in quel turbamento, il testimonio consolante della coscienza lo rassicurava alquanto; i bravi però s'avvicinavano, guardandolo fisso.<sup>13</sup> Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomodarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno.



13. Tutta la fisicità di Abbondio è impegnata in un esercizio di dissimulazione del suo terrore. Annotò Luigi Russo nel suo ormai classico commento (1947): «Una delle prime manifestazioni della paura è il tentativo di dissimularla. La dissimulazione è la politica iniziale, l'innocente malizia del pauroso; una politica molto ingenua, che si scopre chiaramente nei suoi fini a tutti fuor che all'attore stesso che la conduce. Mentre tutti indovinano l'elementare expediente, lui solo fa lo stonato, questo fa il comico. Tutta una politica della dissimulazione è quella che vien descritta in seguito: quel mettere l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomodarlo; quel volgere la faccia all'indietro e guardare con la coda dell'occhio, e quell'andare risoluto innanzi quando ogni speranza di soccorso e di scampo è perduta». *a un tratto*: ‘insieme, a un tempo’.

*Figura 6* [Francesco] Gonin. «Si pose l'indice e il medio.» Barelli (1991) ha osservato che in questa immagine, se non «muta la focalizzazione, sempre regolata sul grado zero», è però il «quadro visivo» a restringersi, «passando da campo d'insieme a primo piano».

do  
rio  
ito  
di  
un  
tro  
nio  
rò  
ella  
le  
or-  
fin  
10.  
il  
ri-  
ori  
e-  
ba-  
no  
ci-  
as-  
al-  
zio-  
ne  
47);  
. La  
politi-  
l'at-  
e, lui  
ne è  
nano  
tro e  
ogni  
ipo'.  
) ha  
e re-  
o da  
ndebr

Diede un'occhiata, al di sopra del muricciolo, ne' campi: nessuno; un'altra più modesta sulla strada dinanzi; nessuno, fuorchè i bravi. Che fare? tornare indietro, non era a tempo: darla a gambe, era lo stesso che dire, inseguitemi, o peggio. Non potendo schivare il pericolo, vi corse incontro, perchè i momenti di quell'incertezza erano allora così penosi per lui, che non desiderava altro che d'abbreviarli. Affrettò il passo, recitò un versetto a voce più alta, compose la faccia a tutta quella quiete eilarità che potè, fece ogni sforzo per preparare un sorriso; quando si trovò a fronte dei due galantuomini, disse mentalmente: ci siamo; e si fermò su due piedi.

«Signor curato,» disse un di que' due, piantandogli gli occhi in faccia.

«Cosa comanda?» rispose subito don Abbondio, alzando i suoi dal libro, che gli restò spalancato nelle mani, come sur un leggio.<sup>14</sup>

«Lei ha intenzione,» proseguì l'altro, con l'atto minaccioso e iracondo di chi coglie un suo inferiore sull'intraprendere una ribalderia, «lei ha intenzione di maritar domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella!»<sup>15</sup>

«Cioè...» rispose, con voce tremolante, don Abbondio: «cioè. Lor signori son uomini di mondo, e sanno benissimo come vanno queste faccende. Il povero curato non c'entra: fanno i loro pasticci tra loro, e poi... e poi, vengon da noi, come s'andrebbe a un banco a riscotere: e noi... noi siamo i servitori del comune.»<sup>16</sup>

14 Don Abbondio usa il *lei* con i bravi, che adottano la stessa forma di cortesia. I personaggi sul piano formale appaiono quindi alla pari; ma i bravi con il *lei* comunicano minacce (uno dei due in modo allusivo, con una tecnica da sempre usuale nella malavita, l'altro in modo più diretto), mentre don Abbondio apre e chiude il suo discorso dichiarando apertamente la propria inferiorità di fronte a don Rodrigo ed agli emissari (da «cosa comanda?» a «ubbidienza»).

15 Nei *Promessi Sposi* Manzoni opta, per entrambi i personaggi, per una designazione onomastica a metà fra il sociologico e il morale (il cognome «Tramaglino» ha a che fare con la rete del pescatore, mentre «Mondella» richiama le mondine; ma in Tramaglino «risuona» il travaglio, e in Mondella la *munditia*, cioè la purezza, che amplifica la *luce* del nome); nel *Fermo e Lucia* egli aveva escogitato una specie di ossimoro per il protagonista maschile, chiamandolo Fermo Spolino, dove la mobilità della *spola* contraddiceva immediatamente la *fermezza* del nome.

16 I due «cioè», separati dai puntini sospensivi, sono indizio dell'ambizione, ma anche dell'incapacità di spiegarsi meglio. Con questo minimo segnale l'autore mostra subito la sua intenzione di presentare nel dialogo le modalità incerte e spezzate che spesso caratterizzano la lingua parlata: i sospensivi

«Or bene,» gli disse il bravo, all'orecchio, ma in tono solenne di comando, «questo matrimonio non s'ha da fare, nè domani, nè mai.»  
 «Ma, signori miei,» replicò don Abbondio, con la voce mansuetata e gentile di chi vuol persuadere un impaziente, «ma, signori miei, si degnino di mettersi ne' miei panni. Se la cosa dipendesse da me... vedon bene che a me non me ne vien nulla in tasca...»<sup>17</sup>



svolgono la funzione di modellare la punteggiatura su quest'esigenza di rappresentazione del parlato. *del comune*: 'della comunità'.

17 Nella mentalità piccola piccola, deresponsabilizzata, gravemente moralistica del curato l'assilogia è immediatamente creata: un *essi* non meglio specificato, colpevoli di «fare i loro pasticci tra loro», contro un *noi* cui capita in sorte di «servire il comune». Quanto al costrutto «a me non me ne», esso rende evidente, come in molti brani dialogici, la divaricazione tra la voce del narratore e il modo di parlare attribuito ai personaggi: nelle cui frasi troviamo costruzioni "sgrammaticate" tuttora frequenti della lingua parlata. Si noti inoltre che nelle parole di don Abbondio ricorrono frasi proverbiali e modi di dire («non me ne vien nulla in tasca» è il primo) che rimandano a una realtà materiale e ad una prospettiva concreta e angusta; anche per questo suo modo di parlare – che rivela un certo modo di pensare – don Abbondio si qualifica subito come personaggio incapace di slanci ideali e di ampiezza di vedute. I bravi in un certo senso rispondono in modo adeguato usando un altro modo di dire dello stesso registro («lei ci metterebbe in sacco»).

*Figura 7* F[rancesco] Gonin. «Ma, signori miei.» Efficace sintesi con l'intimazione al silenzio e al rispetto dell'autorità, da parte dei bravi, e il tentativo di don Abbondio – qui davvero «vaso di cocci» – di mettersi a ragionare. L'illustrazione di questo cruciale incontro in «due o tre vignette» era già stata discussa da d'Azeglio nella lettera inviata a Gonin il 28 ottobre 1839.

«Orsù,» interruppe il bravo, «se la cosa avesse a decidersi a ciarle, lei ci metterebbe in sacco. Noi non ne sappiamo, nè vogliam saperne di più. Uomo avvertito... lei c'intende.»

«Ma lor signori son troppo giusti, troppo ragionevoli...»

«Ma,» interruppe questa volta l'altro compagnone, che non aveva parlato fin allora, «ma il matrimonio non si farà, o...» e qui una buona bestemmia, «o chi lo farà non se ne pentirà, perchè non ne avrà il tempo, e...» un'altra bestemmia.<sup>18</sup>

«Zitto, zitto,» riprese il primo oratore, «il signor curato è un uomo che sa il viver del mondo; e noi siam galantuomini, che non vogliam fargli del male, purchè abbia giudizio. Signor curato, l'illusterrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente.»



18. Dopo aver «interrotto» la timida difesa del curato, che si configura così come una specie di reticenza involontaria, uno dei due bravi ruba la parola e si esibisce in un turpiloquio così spinto da indurre il narratore stesso a essere reticente. Il dialogo a tre è anche il duplice «scambio», o se si vuole la «carambola», di una figura retorica: da un bravo al curato e da questi alla voce narrante. Figura 8. F[rancesco] Gonin. «Ritratto di D. Rodrigo.» Questa illustrazione va colta nella serie delle «immagini di ritratto», tipologia iconografica che ha un rilievo fondamentale nel corso dell'opera. Secondo Barelli (1991), il ritratto di don Rodrigo presuppone una «focalizzazione interna» da parte di don Abbondio: è il prete, terrorizzato, che immagina il cipiglio severo del nobile.

Questo nome fu, nella mente di don Abbondio, come, nel forte d'un temporale notturno, un lampo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore. Fece, come per istinto, un grand'inchino, e disse: «se mi sapessero suggerire...» «Oh! suggerire a lei che sa di latino!» interruppe ancora il bravo, con un riso tra lo sguaiato e il feroce.<sup>19</sup> «A lei tocca. E sopratutto, non si lasci uscir parola su questo avviso, che le abbiam dato per suo bene; altrimenti... ehm... sarebbe lo stesso che fare quel tal matrimonio. Via, che vuol che si dica in suo nome all'illusterrissimo signor don Rodrigo?»

«Il mio rispetto...»

«Si spieghi meglio!»

«... Disposto... disposto sempre all'ubbidienza.» E, proferendo queste parole, non sapeva nemmen lui se faceva una promessa, o un complimento. I bravi le presero, o mostraron di prenderle nel significato più serio.<sup>20</sup>

«Benissimo, e buona notte, messere,» disse l'un d'essi, in atto di partire col compagno. Don Abbondio, che, pochi momenti prima, avrebbe dato un occhio per iscansarli, allora avrebbe voluto prolungar la conversazione e le trattative. «Signori...» cominciò, chiudendo il libro con le due mani; ma quelli, senza più dargli udienza,

svolgono la funzione di mediatori, ponendo fine a quest'esigenza di rapporto. Scoprirete che un omaggio alla scarsa preparazione culturale del curato, la battuta del misterioso bravo è un omaggio alle possibilità affabulatorie della lingua latina, l'idioma oscuro e duttile che viene adoperato per dirimere le questioni ed imporre la legge del più forte. Quel latino che provoca qui una sufficienza «sguaiata e feroce», e che lo stesso Renzo, dopo averne sperimentato l'abracadabradorio potere in tante scene del romanzo, definirà nell'ultimo capitolo «birbone, fuor di chiesa, che viene addosso a tradimento, nel buono d'un discorso».

La formula convenzionale di ossequio al potente lascia trasparire il cedimento alle richieste dell'iniquo. In una cruciale pagina delle *Osservazioni sulla Morale cattolica* leggiamo che «ogni potere ingiusto per fare male agli uomini ha bisogno di cooperatori che rinunzino ad ubbidire alla legge divina, e quindi l'inesecuzione di essa è la condizione più essenziale perché esso possa agire» (*Morale cattolica*: 518). In questo dialogo a tre voci avviene, di fronte alle figure fiammegianti dei purganti, il primo tradimento della missione pastorale del curato: che si svincola dal voto di obbedienza al suo vescovo e a Dio per acconsentire al *potere ingiusto*, tutto terreno, di don Rodrigo. Una volta passato il flagello della peste, con gli stessi termini di obbedienza egli si rivolgerà al marchese che ha ereditato i possedimenti del signorotto. Don Abbondio non cambia mai, resta sempre identico a se stesso in mezzo alle burrasche della storia.

presero la strada dond'era lui venuto, e s'allontanarono, cantando una canzonaccia ché non voglio trascrivere. Il povero don Abbondio rimase un momento a bocca aperta, come incantato; poi prese quella delle due stradette che conduceva a casa sua, mettendo innanzi a stento una gamba dopo l'altra, che parevano aggranchiate. Come stesse di dentro, s'intenderà meglio, quando avrem detto qualche cosa del suo naturale, e de' tempi in cui gli era toccato di vivere.<sup>21</sup>

Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone. Ma fin da' primi suoi anni, aveva dovuto comprendere che la peggior condizione, a que' tempi, era quella d'un animale senza artigli e senza zanne, e che pure non si sentisse inclinazione d'esser divorato.<sup>22</sup> La forza legale non proteggeva in alcun conto l'uomo tranquillo, inoffensivo, e che non avesse altri mezzi di far paura altrui. Non già che mancassero leggi e pene contro le violenze private. Le leggi anzi diluviavano; i delitti erano enumerati, e particolareggiati, con minuta prolixità; le pene, pazzamente esorbitanti e, se non basta, aumentabili, quasi per ogni caso, ad arbitrio del legislatore stesso e di cento esecutori; le procedure, studiate soltanto a liberare il giudice da ogni cosa che potesse essergli d'impedimento a proferire una condanna: gli squarci che abbiam riportati delle gride contro i bravi, ne sono un piccolo, ma fedel saggio. Con tutto ciò, anzi in gran parte a cagion di ciò, quelle gride, ripubblicate e rinforzate di governo in governo, non servivano

21 Nella descrizione del personaggio lo scrittore seleziona una serie di immagini concrete («cuor di leone», «vaso di terra cotta», «fiele in corpo», «bocconi amari», «cavarsi la voglia», «rimanere a bocca aperta», fino a queste gambe «aggranchiate», cioè irrigidite come da un crampo per la paura) e di modi di dire frequenti nel parlato: da un lato pare che intenda adattare la descrizione alle stesse preferenze linguistiche attribuite al suo personaggio, dall'altro tali forme espressive, presenti ancora nell'italiano contemporaneo, sono un ulteriore indizio di quanto l'autore fosse attento agli aspetti comunicativi della lingua parlata. Tutte queste forme, pur funzionali alla descrizione, vanno annoverate tra i segni di modernità della prosa manzoniana. *naturale*: 'carattere'.

22 Il gioco delle censure, delle preterizioni, delle litoti prosegue e si fa verbale. La celeberrima formulazione retorica del «cuor di leone» è quanto resta di una scena del *Fermo e Lucia* in cui il curato, con enfasi roboante e strozzata, andava a liberare Lucia da un «lago dei leoni» di biblica memoria. Il brano, autentica perla eroicomica, fu tagliato da Manzoni, che preferì adoperare lo stesso tratto bestiale in un contesto retoricamente più sofisticato.

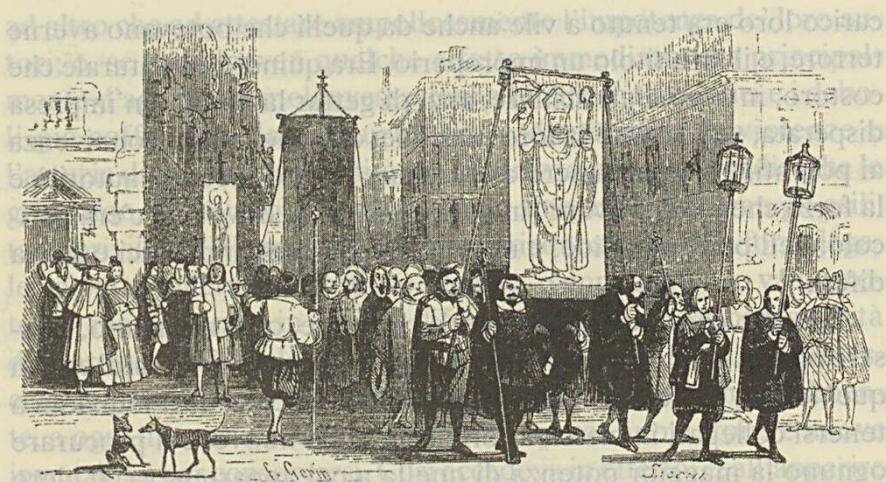
ad altro che ad attestare ampollosamente l'impotenza de' loro autori; o, se producevan qualche effetto immediato, era principalmente d'aggiunger molte vessazioni a quelle che i pacifici e i deboli già soffrivano da' perturbatori, e d'accrescer le violenze e l'astuzia di questi. L'impunità era organizzata, e aveva radici che le gride non toccavano, o non potevano smovere. Tali eran gli asili, tali i privilegi d'alcune classi, in parte riconosciuti dalla forza legale, in parte tollerati con astioso silenzio, o impugnati con vane proteste, ma sostenuti in fatto e difesi da quelle classi, con attività d'interesse, e con gelosia di puntiglio. Ora, quest'impunità minacciata e insultata, ma non distrutta dalle gride, doveva naturalmente, a ogni minaccia, e a ogni insulto, adoperar nuovi sforzi e nuove invenzioni, per conservarsi. Così accadeva in effetto; e, all'apparire delle gride dirette a comprimere i violenti, questi cercavano nella loro forza reale i nuovi mezzi più opportuni, per continuare a far ciò che le gride venivano a proibire. Potevan ben esse inceppare a ogni passo, e molestare l'uomo bonario, che fosse senza forza propria e senza protezione; perchè, col fine d'aver sotto la mano ogni uomo, per prevenire o per punire ogni delitto, assoggettavano ogni mossa del privato al volere arbitrario d'esecutori d'ogni genere. Ma chi, prima di commettere il delitto, aveva prese le sue misure per ricoverarsi a tempo in un convento, in un palazzo, dove i birri non avrebber mai osato metter piede; chi, senz'altre precauzioni, portava una livrea che impegnasse a difenderlo la vanità e l'interesse d'una famiglia potente, di tutto un ceto, era libero nelle sue operazioni, e poteva ridersi di tutto quel fracasso delle gride. Di quegli stessi ch'eran deputati a farle eseguire, alcuni appartenevano per nascita alla parte privilegiata, alcuni ne dipendevano per clientela; gli uni e gli altri, per educazione, per interesse, per consuetudine, per imitazione, ne avevano abbracciate le massime, e si sarebbero ben guardati dall'offenderle, per amor d'un pezzo di carta attaccato sulle cantonate. Gli uomini poi incaricati dell'esecuzione immediata, quando fossero stati intraprendenti come eroi, ubbidienti come monaci, e pronti a sacrificarsi come martiri, non avrebber però potuto venirne alla fine, inferiori com'eran di numero a quelli che si trattava di sottomettere, e con una gran probabilità d'essere abbandonati da chi, in astratto e, per così dire, in teoria, imponeva loro di operare. Ma, oltre di ciò, costoro eran generalmente de' più abbietti e ribaldi soggetti del loro tempo; l'in-

carico loro era tenuto a vile anche da quelli che potevano averne terrore, e il loro titolo un improperio. Era quindi ben naturale che costoro, in vece d'arrischiare, anzi di gettar la vita in un'impresa disperata, vendessero la loro inazione, o anche la loro connivenza ai potenti, e si riservassero a esercitare la loro esecrata autorità e la forza che pure avevano, in quelle occasioni dove non c'era pericolo; nell'opprimer cioè, e nel vessare gli uomini pacifici e senza difesa.<sup>23</sup>

L'uomo che vuole offendere, o che teme, ogni momento, d'essere offeso, cerca naturalmente alleati e compagni.<sup>24</sup> Quindi era, in que' tempi, portata al massimo punto la tendenza degl'individui a tenersi collegati in classi, a formarne delle nuove, e a procurare ognuno la maggior potenza di quella a cui apparteneva. Il clero vegliava a sostenere e ad estendere le sue immunità, la nobiltà i suoi privilegi, il militare le sue esenzioni. I mercanti, gli artigiani erano arrolati in maestranze e in confraternite, i giurisperiti formavano una lega, i medici stessi una corporazione. Ognuna di queste piccole oligarchie aveva una sua forza speciale e propria; in ognuna l'individuo trovava il vantaggio d'impiegarsi per sé, a proporzione della sua autorità e della sua destrezza, le forze riunite di molti. I più onesti si valevan di questo vantaggio a difesa soltanto; gli astuti e i facinorosi ne approfittavano, per condurre a termine ribalderie, alle quali i loro mezzi personali non sarebbero bastati, e per assicurarsene l'impunità. Le forze però di queste varie leghe eran molto disuguali; e, nelle campagne principalmente, il nobile

23 Il diritto all'impunità, originariamente concesso ai conventi e alle chiese che erano inaccessibili alle forze dell'ordine, si era nel tempo esteso anche alle case patrizie, trovando la connivenza della classe dirigente, dei militari, degli uomini di governo. Il brano è uno straordinario microtrattato di etica e di storia sociale: dove l'analisi dell'umana piccolezza è calata in un contesto terribile ed esatto, mentre i meccanismi di «conservazione» del sopruso sembrano già quelli che, più di un secolo dopo e dunque ad avvenuta unificazione nazionale, saranno diagnosticati nei romanzi storici di Sciascia e di Tomasi di Lampedusa. *uomini... incaricati dell'esecuzione immediata: agenti di polizia; improperio: 'offesa'.*

24 Il passaggio sentenzioso e apodittico, segnalato dalla repentina mutazione del tempo verbale dal passato storico al presente assoluto, risponde a un movimento assai tipico della prosa manzoniana: qui, però, non serve a dare una indicazione fuori del tempo, ma a introdurre un discorso fortemente storico-zizzato, per quanto sopra un doppio binario.



dovizioso e violento, con intorno uno stuolo di bravi, e una popolazione di contadini avvezzi, per tradizione famigliare, e interessati o forzati a riguardarsi quasi come sudditi e soldati del padrone, esercitava un potere, a cui difficilmente nessun'altra frazione di lega avrebbe ivi potuto resistere.<sup>25</sup>

Il nostro Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era dunque accorto, prima quasi di toccar gli anni della discrezione, d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro.<sup>26</sup>

*Figura 9.* F[rancesco] Gonin. «Processioni di confratelli.» Nigro (2002) ha ricordato che Manzoni s'informò con precisione sul dettaglio delle diverse uniformi che distinguevano le congreghe.

25 Parallelamente alla vicenda dei singoli, il romanzo manzoniano sviluppa la storia delle grandi organizzazioni sociali; il mondo aggroigliato nel quale si muovono Renzo e Lucia è anche il mondo in cui si svolge il contrasto fra potenze del mondo feudale, ordini religiosi, corporazioni cittadine e masse di diseredati. A questo proposito, uno scrittore-critico d'eccezione osservò, in pagine giustamente famose: «quel che veramente sta a cuore a Manzoni non sono i personaggi, quanto le forze, in atto nella società e nell'esistenza, e i loro condizionamenti e contrasti. I rapporti di forze sono il vero motore della sua narrazione e il nodo cruciale delle sue preoccupazioni sociali e storiche» (Calvino [1973]: 327). *immunità*: ‘dispense da carichi civili e fiscali’; *privilegi*: ‘concessioni speciali in evasione alla legge comune’.

26 La similitudine che – subito dopo averlo stretto nell'*anticlimax* trimembre del «non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno» – lega il curato a un vaso di terracotta in insensato movimento per le malsicure strade del mondo proviene direttamente dalla fiaba di La Fontaine *Le pot de terre et le pot de*

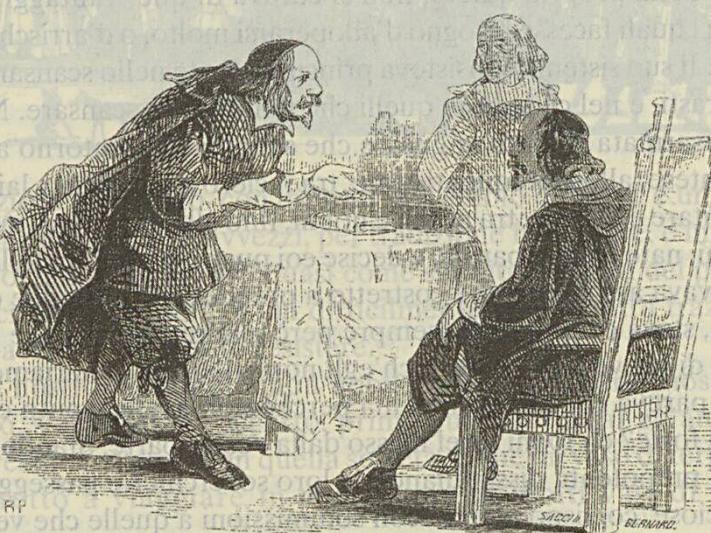
Aveva quindi, assai di buon grado, ubbidito ai parenti, che lo volle-  
ro prete. Per dir la verità, non aveva gran fatto pensato agli obbli-  
ghi e ai nobili fini del ministero al quale si dedicava: procacciarsi di  
che vivere con qualche agio, e mettersi in una classe riverita e forte,  
gli eran sembrate due ragioni più che sufficienti per una tale scelta.  
Ma una classe qualunque non protegge un individuo, non lo assicu-  
ra, che fino a un certo segno: nessuna lo dispensa dal farsi un suo  
sistema particolare. Don Abbondio, assorbito continuamente ne'  
pensieri della propria quiete, non si curava di que' vantaggi, per  
ottenere i quali facesse bisogno d'adoperarsi molto, o d'arrischiarsi  
un poco. Il suo sistema consisteva principalmente nello scansar tut-  
ti i contrasti, e nel cedere, in quelli che non poteva scansare. Neu-  
tralità disarmata in tutte le guerre che scoppiavano intorno a lui,  
dalle contese, allora frequentissime, tra il clero e le podestà laiche,  
tra il militare e il civile, tra nobili e nobili, fino alle questioni tra due  
contadini, nate da una parola, e decise coi pugni, o con le coltellate.  
Se si trovava assolutamente costretto a prender parte tra due con-  
tendenti, stava col più forte, sempre però alla retroguardia, e pro-  
curando di far vedere all'altro ch'egli non gli era volontariamente  
nemico: pareva che gli dicesse: ma perchè non avete saputo esser  
voi il più forte? ch'io mi sarei messo dalla vostra parte. Stando alla  
larga da' prepotenti, dissimulando le loro soverchierie passeggiere  
e capricciose, corrispondendo con sommissioni a quelle che venis-  
sero da un'intenzione più seria e più meditata, costringendo, a for-  
za d'inchini e di rispetto gioviale, anche i più burberi e sdegnosi, a  
fargli un sorriso quando gl'incontrava per la strada, il pover'uomo  
era riuscito a passare i sessant'anni senza gran burrasche.

Non è però che non avesse anche lui il suo po' di fiele in corpo;

e quel continuo esercitar la pazienza, quel dar così spesso ragione

*ferre*, anche se già diffusa nella letteratura europea, «dal *Don Chisciotte* alla *Sposa di Lammermoor*» (cfr. Nigro [1996]: 97), ma ben presente all'intellet-  
tualità romantica (si veda l'articolo *L'arte di far libri coi libri* apparso sul  
«Conciliatore» il 1° novembre 1818: «Volete voi moralizzare, delineare de'  
caratteri, scrivere sul bel mondo? Badate bene ad uscire dal vostro gabinetto  
e a dar di cozzo colle vostre passioni in quelle che volete dipingere. *Pot de  
terre ne résiste pas contre pot de ferre*»). Nel laboratorio manzoniano le fonti e  
i riferimenti si moltiplicano e, intrecciandosi, danno vita a inedite costellazioni  
di senso. Così la fiaba lafontainiana rinvia alla memoria della Scrittura, e in  
specie ad alcuni passaggi dell'Ecclesiaste. *discrezione*: 'discernimento'.

agli altri, que' tanti bocconi amari inghiottiti in silenzio, glielo avevano esacerbato a segno che, se non avesse, di tanto in tanto, potuto dargli un po' di sfogo, la sua salute n'avrebbe certamente sofferto. Ma siccome v'eran poi finalmente al mondo, e vicino a lui, persone ch'egli conosceva ben bene per incapaci di far male, così poteva con quelle sfogare qualche volta il mal umore lungamente represso, e cavarsi anche lui la voglia d'essere un po' fantastico, e gridare a torto. Era poi un rigido censore degli uomini che non si



regolavan come lui, quando però la censura potesse esercitarsi senza alcuno, anche lontano, pericolo. Il battuto era almeno almeno un imprudente; l'ammazzato era sempre stato un uomo torbido.<sup>27</sup> A chi, messosi a sostener le sue ragioni contro un potente, ri-

*Figura 10* R[iccardi] P [aolo]. «Don Abbondio che disputa.» Si noti che la vivacità della figurina rappresentata in piedi contrasta notevolmente col comportamento assunto dal curato con i bravi, sintetizzato dalla deferenza nei confronti di don Rodrigo (cfr. a contrasto, fig. 11).

27 Lungi dall'interrompere la catena del male (come farà fra Cristoforo quando, appena dopo la monacazione, si recherà dal fratello del cavaliere ucciso per impetrarne il perdono), don Abbondio accetta la legge del mondo e infligge "in scala" le stesse angherie che subisce quotidianamente dai potenti. Le categorie secondo cui viene "shedato" il mondo sono, in questo brano, interamente di sua pertinenza: non però il linguaggio, ch'è quello del narratore. Si introduce così un elemento decisivo nell'ambito di quella che è stata definita «polifonia» manzoniana (cfr. Raimondi [1974] e [1989]): uno scarto fra il punto di vista e lo

manevo col capo rotto, don Abbondio sapeva trovar sempre qualche torto; cosa non difficile, perchè la ragione e il torto non si dividon mai con un taglio così netto, che ogni parte abbia soltanto dell'una o dell'altro. Sopra tutto poi, declamava contro que' suoi fratelli che, a loro rischio, prendevan le parti d'un debole oppresso, contro un soverchiatore potente. Questo chiamava un comprarsi gl'impicci a contanti, un voler raddirizzar le gambe ai cani; diceva anche severamente, ch'era un mischiarsi nelle cose profane, a danno della dignità del sacro ministero. E contro questi predicava, sempre però a quattr'occhi, o in un piccolissimo crocchio, con tanto più di veemenza, quanto più essi eran conosciuti per alieni dal risentirsi, in cosa che li toccasse personalmente. Aveva poi una sua sentenza prediletta, con la quale sigillava sempre i discorsi su queste materie: che a un galantuomo, il quale badi a sè, e stia ne' suoi panni, non accadon mai brutti incontri.<sup>28</sup>

Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato.<sup>29</sup> Lo spavento di que' visacci e di quelle parolacce, la minaccia d'un signore noto per non minacciare invano, un sistema di quieto vivere, ch'era costato tant'anni di studio e di pazienza, sconcertato in un punto, e un passo dal quale non si poteva veder come uscirne: tutti questi pensieri ronzavano tumultuariamente nel capo basso di don Abbondio. – Se Renzo si potesse mandare in pace con un bel no, via; ma vorrà delle ragioni; e cosa ho da rispondergli, per amor del cielo? E, e, e, anche costui è una testa: un agnello se nessun lo tocca, ma se uno vuol contraddirgli... ih! E poi, e poi, perduto dietro a

stile, fra il "modo" e la "voce", che crea un effetto di profondità. *parenti*: 'genitori'; *dissimulando*: 'mostrando di non accorgersi'; *fantastico*: 'lunatico, bizzoso'.

28 Il narratore qui, trafugando la «sentenza prediletta» del suo personaggio, se ne prende gioco in maniera plateale: giacché è esattamente un «brutto incontro» quello in cui è appena incappato il parroco. E l'effetto comico è accentuato dal fatto che il motto veniva da lui adoperato, come è detto nel testo, a mo' di «sigillo»: ovvero, lo stesso trattamento funzionale che il narratore riserva qui al personaggio, prima di accompagnarlo nella sua "tana" domestica.

29 Il numero ipotizzato di fruitori del testo, oltre a ubbidire ad un antico, ironico *topos modestiae*, potrebbe nascondere una giustificazione più interessante e sottile. Secondo Nigro ([1996]: 36), infatti, sarebbero quei medesimi venticinque uomini che compaiono in visione al profeta Ezechiele, e voltano le spalle al tempio: allo stesso modo i lettori del romanzo, di questo genere "proscritto" della letteratura italiana, prediligeranno il profano al sacro.

quella Lucia, innamorato come... Ragazzacci, che, per non saper che fare, s'innamorano, voglion maritarsi, e non pensano ad altro; non si fanno carico de' travagli in che mettono un povero galantuomo. Oh povero me! vedete se quelle due figuracce dovevan proprio piantarsi sulla mia strada, e prenderla con me! Che c'entro io? Son io che voglio maritarmi? Perchè non son andati piuttosto a parlare... Oh vedete un poco: gran destino è il mio, che le cose a proposito mi vengan sempre in mente un momento dopo l'occasione. Se avessi pensato di suggerir loro che andassero a portar la loro imbasciata...<sup>30</sup>

- Ma, a questo punto, s'accorse che il pentirsi di non essere stato consigliere e cooperatore dell'iniquità era cosa troppo iniqua; e rivolse tutta la stizza de' suoi pensieri contro quell'altro che veniva così a togliergli la sua pace. Non conosceva don Rodrigo che di vista e di fama, nè aveva mai avuto che far con lui, altro che di toccare il petto col mento, e la terra con la punta del suo cappello, quelle poche volte che l'aveva incontrato per la strada. Gli era



30 «Visacci», «parolacce» e, poco dopo, «ragazzacci» e «figuracce»: l'insistenza espressionistica sui gradi dispregiativi è ovviamente voluta, né distingue fra discorso del narratore e monologo interiore del personaggio. Nel «capo basso di don Abbondio», abitato da idee che «ronzano», c'è spazio solo per «agnelli» e per «poveri galantuomini»; mentre perfino il suo pensiero si impantana spesso nel monosillabismo, nella coazione a ripetere, nel borborigmo gagliocco.

*Figura 11* F[rancesco] Gonin, «Toccava il petto col mento etc.» Si tratta dell'unica raffigurazione di un incontro tra don Rodrigo e don Abbondio, ed è significativo che sia caratterizzata dalla dimensione del potere: come ha scritto Italo Calvino ([1973], e cfr. n. 25), i *Promessi Sposi* sono il «romanzo dei rapporti di forza».

he  
si  
Dh  
in-  
io  
e...  
mi  
ssi  
..  
to  
; e  
ni-  
di  
di  
lo,  
era  
tes  
ver  
co  
nu  
ber  
poi  
em  
tel  
sm  
bi-  
ri-  
olli-  
it  
e  
32  
ten-  
fra  
asso  
elli>  
pes-  
nati  
uni-  
cati-  
alvi-  
za».  
occiso di difendere, in più d'un'occasione, la reputazione di quel signore, contro coloro che, a bassa voce, sospirando, e alzando gli occhi al cielo, maledicevano qualche suo fatto: aveva detto cento volte ch'era un rispettabile cavaliere. Ma, in quel momento, gli diede in cuor suo tutti que' titoli che non aveva mai udito applicargli da altri, senza interrompere in fretta con un oibò. Giunto, tra il tumulto di questi pensieri, alla porta di casa sua, ch'era in fondo del paesello, mise in fretta nella toppa la chiave, che già teneva in mano; aprì, entrò, richiuse diligentemente; e, ansioso di trovarsi in una compagnia fidata, chiamò subito: «Perpetua! Perpetua!», avviandosi pure verso il salotto, dove questa doveva esser certamente ad apparecchiar la tavola per la cena. Era Perpetua, come ognun se n'avvede, la serva di don Abbondio: serva affezionata e fedele, che sapeva ubbidire e comandare, secondo l'occasione, tollerare a tempo il brontolio e le fantasticaggini del padrone, e fargli a tempo tollerar le proprie, che divenivan di giorno in giorno più frequenti, da che aveva passata l'età sinodale dei quaranta, rimanendo celibe, per aver rifiutati tutti i partiti che le si erano offerti, come diceva lei, o per non aver mai trovato un cane che la volesse, come dicevan le sue amiche.<sup>31</sup>

«Vengo,» rispose, mettendo sul tavolino, al luogo solito, il fiaschetto del vino prediletto di don Abbondio, e si mosse lentamente; ma non aveva ancor toccata la soglia del salotto, ch'egli v'entrò, con un passo così legato, con uno sguardo così adombrato, con un viso così stravolto, che non ci sarebbero nemmen bisognati gli occhi esperti di Perpetua, per scoprire a prima vista che gli era accaduto qualche cosa di straordinario davvero.

«Misericordia! cos'ha, signor padrone?»

31 In origine il personaggio si chiamava Vittoria, nome che produceva l'assurdo cortocircuito di un paurosissimo sacerdote servito e accudito dalla Vittoria; già all'altezza del *Fermo* il cartiglio segnaletico del personaggio si modifica in Perpetua, divenuto poi antonomasia per designare la serva (ulteriore indizio dell'influenza esercitata dal romanzo sulla nostra lingua). Un nome che ha a che fare con lo spirito e con la coscienza del curato: la "perpetua", infatti, non è altro che l'"anima", secondo l'uso gergale della parola attestato nella tradizione letteraria milanese. A ciò si aggiunga il dato paradossale che, se Perpetua è zitella, Santa Perpetua è la protettrice delle donne maritate: ancora una volta la scelta onomastica manzoniana è un'agudeza di finissima ironia. *età sinodale*: l'età minima di quarant'anni, prescritta dal Concilio di Trento per le domestiche degli ecclesiastici; *celibe*: 'nubile'.



«Niente, niente,» rispose don Abbondio, lasciandosi andar tutto ansante sul suo seggiolone.

«Come, niente? La vuol dare ad intendere a me? così brutto com'è? Qualche gran caso è avvenuto.»

«Oh, per amor del cielo! Quando dico niente, o è niente, o è cosa che non posso dire.»

«Che non può dir neppure a me? Chi si prenderà cura della sua salute? Chi le darà un parere?...»

«Ohimè! tacete, e non apparecchiate altro: datemi un bicchiere del mio vino.»

«E lei mi vorrà sostenere che non ha niente!» disse Perpetua, empiendo il bicchiere, e tenendolo poi in mano, come se non volesse darlo che in premio della confidenza che si faceva tanto aspettare.

«Date qui, date qui,» disse don Abbondio, prendendole il bicchiere, con la mano non ben ferma, e votandolo poi in fretta, come se fosse una medicina.

«Vuol dunque ch'io sia costretta di domandar qua e là cosa sia accaduto al mio padrone?» disse Perpetua, ritta dinanzi a lui, con

*Figura 12 [Francesco] Gonin. «Misericordia!... cos'ha Signor Padrone? Niente etc.» L'indicazione manzoniana, pur scarna, chiarisce il momento dia- logico e drammatico della scena: don Abbondio e Perpetua insieme.*

le mani arrovesciate sui fianchi, e le gomita appuntate davanti, guardandolo fisso, quasi volesse succhiargli dagli occhi il segreto.

«Per amor del cielo! non fate pettegolezzi, non fate schiamazzi: ne va... ne va la vita!»

«La vita!»

«La vita.»<sup>32</sup>

«Lei sa bene che, ogni volta che m'ha detto qualche cosa sinceramente, in confidenza, io non ho mai...»

«Brava! come quando...»

Perpetua s'avvide d'aver toccato un tasto falso; onde, cambiando subito il tono, «signor padrone,» disse, con voce commossa e da commovere, «io le sono sempre stata affezionata; e, se ora voglio sapere, è per premura, perchè vorrei poterla soccorrere, darle un buon parere, sollevarle l'animo...»

Il fatto sta che don Abbondio aveva forse tanta voglia di scaricarsi del suo doloroso segreto, quanta ne avesse Perpetua di conoscerlo; onde, dopo aver respinti sempre più debolmente i nuovi e più incalzanti assalti di lei, dopo averle fatto più d'una volta giurare che non fiaterebbe, finalmente, con molte sospensioni, con molti ohimè, le raccontò il miserabile caso. Quando si venne al nome terribile del mandante, bisognò che Perpetua proferisse un nuovo e più solenne giuramento; e don Abbondio, pronunziato quel nome, si rovesciò sulla spalliera della seggiola, con un gran sospiro, alzando le mani, in atto insieme di comando e di supplica, e dicendo: «per amor del cielo!»

«Delle sue!» esclamò Perpetua. «Oh che birbone! oh che soverchiatore! oh che uomo senza timor di Dio!»

«Volete tacere? o volete rovinarmi del tutto?»

«Oh! siam qui soli che nessun ci sente. Ma come farà, povero signor padrone?»

32 Il battibecco tra la serva autoritaria e il padrone imbellè è una delle situazioni più fortunate del teatro comico e dell'opera buffa italiana. E proprio a un duetto da melodramma, appena increspato dalla inquietudine dell'allegretto, fa pensare questo dialogo scandito da gesti meccanici, da parole ripetute ossessivamente («la vita», «volete tacere?»), infine da una punteggiatura espresiva, che pone in evidenza i toni e le intensità della comunicazione parlata: qui la stessa sequenza è presentata tre volte di seguito, le prime due volte con il punto esclamativo, che indica un tono enfatico e drammatico, e una volta con il punto fermo che segnala invece un'affermazione. *le gomiti*: 'i gomiti' (tosc.).

«Oh vedete,» disse don Abbondio, con voce stizzosa: «vedete che bei pareri mi sa dar costei! Viene a domandarmi come farò; quasi fosse lei nell'impiccio, e toccasse a me di levarnela.»

«Ma! io l'avrei bene il mio povero parere da darle; ma poi...»

«Ma poi, sentiamo.»

«Il mio parere sarebbe che, siccome tutti dicono che il nostro arcivescovo è un sant'uomo, e un uomo di polso, e che non ha paura di nessuno, e, quando può fare star a dovere un di questi prepotenti, per sostenere un curato, ci gongola; io direi, e dico che lei gli scrivesse una bella lettera, per informarlo come qualmente...»<sup>33</sup>

«Volete tacere? volete tacere? Son pareri codesti da dare a un pover'uomo? Quando mi fosse toccata una schioppettata nella schiena, Dio liberi! l'arcivescovo me la leverebbe?»

«Eh! le schioppettate non si danno via come confetti: e guai se questi cani dovessero mordere tutte le volte che abbaiano! E io ho sempre veduto che a chi sa mostrare i denti, e farsi stimare, gli si porta rispetto; e, appunto perchè lei non vuol mai dir la sua ragione, siam ridotti a segno che tutti vengono, con licenza, a...»<sup>34</sup>

«Volete tacere?»  
«Io taccio subito; ma è però certo che, quando il mondo s'accorge che uno, sempre, in ogni incontro, è pronto a calar le...»

«Volete tacere? È tempo ora di dir codeste baggianate?»  
«Basta: ci penserà questa notte; ma intanto non cominci a farsi male da sè, a rovinarsi la salute; mangi un boccone.»

«Ci penserò io,» rispose, brontolando, don Abbondio: «sicuro; io ci penserò, io ci ho da pensare.» E s'alzò, continuando: «non voglio prender niente; niente; ho altra voglia: lo so anch'io che tocca a pensarci a me. Ma! la doveva accader per l'appunto a me.»

«Mandi almen giù quest'altro gocciolo,» disse Perpetua, mescendo. «Lei sa che questo le rimette sempre lo stomaco.»

33 Il profilo di Federigo Borromeo, qui evocato in modo indiretto quale arcivescovo di Milano, è una luce fievole, una speranza appena pronunciata che si intravede fra le ultime battute di un capitolo tutto occupato dallo spettacolo delle soperchie e delle ingiustizie. Ma il cardinale è una speranza troppo audace per il carattere pavido di un curato che non sa nemmeno immaginare un potente in lotta contro altri, un potente che militi nel campo della giustizia.

34 Anche nel discorso di Perpetua, secondo i modi di una colloquialità informale e popolare, si addensano sintagmi e fraseologie proverbiali che rinviano alla cultura materiale prossima all'esperienza dei personaggi e, entro certi limiti, dei lettori.

«Eh! ci vuol altro, ci vuol altro, ci vuol altro.»

Così dicendo, prese il lume, e, brontolando sempre: «una piccola bagattella! a un galantuomo par mio! e domani com'andrà?» e altre simili lamentazioni, s'avviò per salire in camera. Giunto su la soglia, si voltò indietro verso Perpetua, mise il dito sulla bocca, disse, con tono lento e solenne: «per amor del cielo!» e disparve.<sup>35</sup>



35. La sistematica ripresa di caratteri tipici della comunicazione orale comprende anche la sottolineatura dei gesti che accompagnano il parlato colloquiale: il dialogo è descritto attraverso una serie di informazioni che, come accade nelle didascalie drammaturgiche, presentano i movimenti “in scena” dei diversi attanti. Quanto all’implorazione finale (subito prima della “disparizione” dietro le quinte della pantomima), il cielo di continuo invocato è un cielo vuoto, disabitato da quel Dio che parla alla coscienza degli altri personaggi manzoniani. Come si legge in un fondamentale saggio di Giovanni Pozzi su *I nomi di Dio nei “Promessi Sposi”*, nell’arco di tutto il romanzo il parroco nomina Dio solo quattro volte: in due casi nella formula del «Dio liberi», come scongiuro e non come invocazione; e negli altri due si tratta di mero «servilismo», poiché egli sigilla il ricordo delle più alte cariche ecclesiastiche con la formula convenzionale del «Dio conservi». Per il resto «a don Abbondio [...] il Manzoni ha tolto la pronuncia del nome di Dio e gli ha lasciato, trito e ripetitivo, il sostituto generico di “cielo”» (Pozzi [1996]: 342).

*Figura 13* [Paolo] Riccardi. «Finale del C. I. Si mise l’indice sulle labbra.» Manzoni specifica che si tratta dell’ultima immagine del capitolo: calate le ombre della sera, la consegna per la notte è il silenzio. Che l’immagine riprenda il gesto di uno dei bravi della fig. 7 crea un cortocircuito nella memoria del lettore, che viene così orientato ad attribuire alla scena, nel complesso comica, un fondo inquietante di pericolo (cfr. anche il commento di Barelli [1991]: 195). Per la matrice biblica del gesto, cfr. Bragantini (2010).