

ALESSANDRO MANZONI

I Promessi Sposi

Storia della colonna infame

EDIZIONE A CURA
DI ANGELO STELLA E CESARE REPOSSI



EINAUDI

I PROMESSI SPOSI

COMMENTO

INTRODUZIONE

Pagina 3.

1-4. *L'Historia si può veramente deffinire ... opposte alle operazioni diaboliche*: il M. introduce il lettore nel secolo XVII (nel quale è ambientata la «storia milanese» che egli dichiara nel sottotitolo di aver «scoperta e rifatta») costruendo con grande abilità un brano di prosa secentesca. L'espediente del manoscritto ritrovato e trascritto non è nuovo (lo adottarono Ariosto e Cervantes e, più vicini, Ugo Foscolo, Vincenzo Cuoco e Walter Scott) ma nuova è l'imitazione formale, per quanto breve. Con questo avvio l'autore capta l'attenzione del lettore inducendolo a decifrare, in un testo così provocatoriamente retorico da apparire futile, il vero e più profondo messaggio del romanzo che sta per iniziare.

Così la solenne *ouverture* dell'anonimo è stata sintetizzata da Luigi Russo: «La storia eterna i fatti umani ma gli storici si fermano a raccontare soltanto le imprese dei principi e dei potenti. Io non ho così grandi capacità e mi limiterò allora a narrare una storia di poveri artigiani. Si tratta invero di una storia piena di casi tristi e di vere tragedie, ed è strano che siano avvenuti in un momento così felice per il genere umano, mentre governavano nel mondo re, principi, senatori così solleciti del pubblico bene: deve evidentemente trattarsi di un'influenza maligna del diavolo! Ho taciuto talvolta i nomi di alcuni personaggi e di alcuni luoghi; ma chi si intende un po' di filosofia sa che i nomi sono dei purissimi accidenti, e deve riconoscere che quanto alla sostanza non manca nulla».

L'imitazione stilistica ha verosimilmente dei modelli nei libri coevi che il M. consultava per documentarsi sull'epoca storica che fa da sfondo al romanzo (soprattutto sono stati evidenziati richiami testuali al *Raguaglio* del medico Alessandro Tadino), ma ciò che conta è notare il rigore della ricostruzione a diversi livelli:

struttura sintattica ricca di periodi complessi e di subordinate, frequenza di figure retoriche, scelte lessicali auliche e latinegianti, grafie arcaizzanti.

L'importanza che il M. attribuiva all'introduzione è dimostrata dal fatto che «due redazioni l'autore ne stese per il *FL*, una quando cominciò a scrivere la minuta, e quasi certamente non aveva letto il *Raguaglio*, una seconda a romanzo compiuto; e mentre nella prima è già esplicito il pensiero sulla storia attribuita all'Anonimo ma lo stile è di un secentismo moderato, solo nella seconda, scritta dopo la lettura del Tadino, si riscontrano i caratteri di secentismo smaccato, che nella Introduzione dei *PS* vengono ripresi con più fine senso caricaturale» (Bonora).

5-7. *E veramente, considerando che questi nostri climi ... se non puri purissimi accidenti...:* nella metafora del firmamento splendente e ordinato viene delineata la struttura di governo del Ducato di Milano al tempo della vicenda narrata: il «Re Cattolico» è Filippo IV re di Spagna, l'«Heroe di nobil Prosapia» è don Gonzalo Fernandez de Cordoba, governatore di Milano, i senatori sono detti «Stelle fisse» perché nominati a vita e inamovibili, i vari magistrati «erranti pianeti» perché possono essere inviati «per ogni dove» a rappresentare «la luce» dell'autorità regia.

Superato il primo effetto di sorpresa, che può essere anche scoraggiante, il lettore scopre il più diretto accesso all'ambiente che l'autore vuole ricostruire: «Con l'introduzione ex abrupto dell'"autografo" il racconto crea un effetto di *trompe l'œil*, di inganno realistico, che poi consente lo sdoppiamento dialogico fra il presunto autore e il narratore-editore del romanzo. Lo sdoppiamento stabilisce così una costante dialettica fra il passato (la mente che coesiste con il mondo milanese del Seicento) ed il presente, ossia la coscienza critica del narratore» (Raimondi-Bottoni).

Pagina 4.

8. *Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica ... ben più naturale e più piano:* «trascriver» è la prima delle parole guida che aiutano a leggere l'introduzione e a capire le intenzioni del M. di fronte alla *fabula*. Il problema di fondo è il «modo di scrivere» (13), assillo di tutta la vita, che qui è disseminato in varie espressioni, talvolta velate da ironia: «la fatica di leggerla» (8), «rifarne la dicitura» (11), «che dicitura vi abbiam noi sostituita» (13). Altre espressioni più precise, se non proprio tecniche, integrano la traccia: «Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati» e «retorica discreta, fine, di buon gusto» (9), «solecismi pedestri» (10). Il M. concentra qui, in una sintesi solo in apparenza pacificata, i dubbi che aveva espresso in termini drammatici nella seconda introduzione al *FL*: «Scrivo male: e si perdoni all'autore

che egli parli di sé: è un privilegio delle prefazioni, un picciolo e troppo giusto sfogo concesso alla vanità di chi ha fatto il libro: scrivo male a mio dispetto; e se conoscessi il modo di scriver bene, non lascerei certo di porlo in opera».

In questo primo periodo ‘suo’ il M. inizia a introdurre quelle sistematiche correzioni grammaticali e stilistiche che fanno appunto di *Q* un romanzo diverso da V. Anzitutto la virgola prima di «quando» (14: «e, messele,» < «e posteles,»); l’apocope in «trascrivere», «la proclisi del pronomine nel costrutto col verbo modale (*suol dirsi* > *si suol dire*), che ancor oggi sulla bocca dei fiorentini si avvicenda con l’enclisi» (Nencioni, *La lingua*, p. 239), e soprattutto «la soppressione del soggetto pronominale, la cui presenza, come si sa, è di rigore nei dialetti» (*ibid.*), variante che, come avverrà il lettore, consente al M. di alleggerire la sintassi perfezionando la coerenza narrativa.

Così Nencioni annota e anticipa quelli che saranno gli interventi correttori sistematici «sui piani fonetico e fonosimbolico [...]: la riduzione dei dittonghi discendenti nei dimostrativi e nelle preposizioni (*quei* > *que'*, *nei* > *ne'*, *dei* > *de'*, *ai* > *a'*); l’elisione vocalica con introduzione dell’apostrofo (*come è* > *com'è*, *che è* > *ch'è*, *una abilità* > *un'abilità*, *ci erano* > *c'eran*, *si espone* > *s'espone* ecc.)», la già esemplificata «apocope postconsonantica in combinazione sintagmatica [...]; l’eliminazione della *d* eufonica [...]; la riduzione del dittongo tonico *uò*»; la semplificazione dei plurali etimologici del tipo *dubbii* > *dubbi*; l’adozione dell’-*o* nella prima persona singolare dell’imperfetto indicativo; dei partecipi forti in luogo dei deboli, «la surrogazione dell’ausiliare *essere* ad *avere* col verbo *esistere*» (*ibid.*, pp. 238-39).

Tra gli interventi lessicali, Nencioni registra il passaggio *vi* > *ci*; e altri che «mirano a quello che Vitale chiama ‘decrescimento della letterarietà’: a sostituire, anzitutto, forme o tipi arcaizzanti oppure nobilmente datati, talvolta anche fiorentinismi entrati nell’opera letteraria (*gramatica* > *grammatica*, *retorica* > *rettorica*, *lavorio* > *opera*, *avvisati* > *ammaliziati*, *diciferare* > *decifrare*, *quistioni* > *questioni*). Altri interventi, all’incontro, eliminano forme o locuzioni fiorentine di carattere troppo marcato [...] o usate imprecisamente», e si citano *gragnuola*, *manco*, *a furia* (*ibid.*, p. 240).

Rileva infine Nencioni come la struttura sintattica rimanga sostanzialmente invariata nelle due edizioni: «La progressività dell’ordine sintattico in aderenza all’ordine logico, il dissertare ricorrendo da un lato alla tradizione erotematica, dall’altro alla vocezione narrativa mediante lo sdoppiamento tra lo scrivente e lo scrittore, e il conseguente procedere ora legato ora franto da modi interrogativi, interiettivi, elencativi opportunamente collocati [...]: tutta insomma la tecnica dell’argomentare manzoniano è già presente e matura nella Ventisettana, in una stilizzazione alleggerita cioè adeguata al genere “romanzo”. Quanto, infine, alla

sintassi non logica ma retorica, che in parte risale a una tradizione artificiosa, in parte – come vedevano i sensisti – a violazioni dell’ordine logico dovute a strutture emotive, già in questo passo appare la “rettorica discreta, fine, di buon gusto” che M. accettava: ripetizioni commatiche ternarie a inizio anaforico con crescendo semantico [...], riprese asseveranti [...], elencazioni a cascata» (*ibid.*, pp. 241-42).

9-10. *Sí; ma com'è dozzinale! ... e me ne lavo le mani:* vengono messe in stato di accusa come fossero dell’anonimo carenze linguistiche di *FL*, in parte ancora presenti in *V*, che pure si apriva con questa denuncia. In *SL I*, pp. 134 sgg. il M. individua gli «idiotismi» come locuzioni traslate proprie di ciascuna lingua, trasportabili ma non traducibili letteralmente, e dunque da specificarsi con un aggettivo geopolitico, come lombardi, latini, francesi. Le «frasi della lingua» ne sono o dovrebbero esserne il corrispondente nella tradizione letteraria vidimata dalla Crusca. L’aggettivo «arbitraria» non significa qui ‘convenzionale’, bensì ‘disobbediente alle norme grammaticali’. Q interviene proprio sulle «frasi»: «dato la briga di frugare» > «messi a frugar» (12), «mettendo due critiche a’ capelli» > «alle mani» (14), «siamo stati a quello» > «al punto», «ponemmo da canto» > «abbiam messo da parte» (15).

Pagina 5.

11. *Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio ... del libro medesimo:* «una storia così bella» è il secondo avvertimento per il lettore. Il romanzo è opera di fantasia che crea situazioni e muove personaggi basati sulla realtà, sia quando si tratta di «Prencipi e potentati» (2), sia, soprattutto, quando agiscono «gente meccaniche, e di piccol affare» (3). Nel 1820, quando stava per iniziare la prima stesura del romanzo, M., preso dai problemi che gli poneva la composizione delle tragedie, aveva scritto nella *Lettre à M. C[hauvet]*: «l’essence de la poésie ne consiste pas à inventer des faits: cette invention est ce qu’il y a de plus facile et de plus vulgaire dans le travail de l’esprit, ce qui exige le moins de réflexion, et même le moins d’imagination. [...] Mais, dira-t-on peut-être, si l’on enlève au poëte ce qui le distingue de l’historien, le droit d’inventer les faits, que lui reste-t-il? Ce qui lui reste? la poésie; oui, la poésie».

12-13. *Taluni però di que' fatti ... ribatterle tutte anticipatamente:* «memorie di quel tempo» è la terza e fondamentale parola guida. Il M. fa opera di storico, studia le fonti (qui dette «testimoni», «testimonianze»), le utilizza ora in modo diretto, ora mediato, per ricostruire non solo l’ambiente sociale del Seicento lombardo, ma l’identità psicologica, culturale, umana dei personaggi, sia storici che inventati. È il programma tracciato nella citata *Lettre*: «La vraisemblance et l’intérêt dans les caractères

dramatiques, comme dans toutes les parties de la poésie, dérivent de la vérité. Or, cette vérité est justement la base du système historique. Le poète qui l'a adopté ne crée pas les distances pour le plaisir d'étendre son action; il les prend dans l'histoire même».

Pagina 6.

14. Né in questo sarebbe stata la difficoltà ... le mandavamo insieme a spasso: l'introduzione, dopo l'iniziale 'pezzo di bravura' sviluppa i concetti là celati tra le righe, con una riflessione il cui procedere serrato e dialettico è scandito da un'altra parola rivelatrice: quel «però» che già ha introdotto i passaggi sull'invenzione (11) e sulla storia (12).

15. Non ci sarebbe mai stato autore ... quando non è d'avanzo: il libro sulla lingua italiana che, secondo testimonianze di Giulia Beccaria, del figliastro Stefano Stampa, dell'amico Claude Fauriel, il M. avrebbe scritto dopo la stesura del *FL* e poi distrutto, sembrava fino a poco tempo fa una leggenda alimentata dall'autore stesso (oppure veniva erroneamente identificato con il *Sentir messa*). Di recente è stato dimostrato, attraverso il rinvenimento e l'identificazione di sette fogli e foglietti (quattro soli contenenti lacerti di testo), riutilizzati dal M. (nel verso rimasto bianco) per la riscrittura del romanzo, che il «libro d'avanzo» fu effettivamente scritto e consisteva di oltre quattrocento pagine (*SL II*, pp. 7-9 e 987-88).

CAPITOLO I

Pagina 7.

1-7. Quel ramo del lago di Como ... e orna vie piú il magnifico dell'altre vedute: l'attacco del romanzo, disteso nella descrizione minuziosa del paesaggio, ha sempre attirato e impegnato lettori e critici. I primi perché si sentono come distratti da quella che appare una iniziale digressione, incancellabile tuttavia dalla memoria, non foss'altro per la confidenza verso un brano proposto dalla tradizione scolastica come modello di abilità figurativa o di architettura sintattica. Alcuni critici, d'altro lato, ne hanno indagato con curiosità le fonti: ad esempio ne è stato evidenziato (con segnalazione di Giuseppe Bonaviri nel 1978 e analisi di Giovanni Pozzi nel 1982) il rapporto con la descrizione che Daniello Bartoli fa della regione del Gange (*Dell'Asia*, libro I [1650]), collegamento plausibile per l'interesse del M. verso il grande prosatore barocco, meno forse per l'accentuato esotismo dell'ipotetico modello; recentemente (1987) Giovanni Bardazzi ha segnalato attese coincidenze costruttive e testuali con la guida *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che*

li circondano di Carlo Amoretti (1794 ed edizioni successive), v. o. lumetto presente nella biblioteca del M. (Pestoni, *Raccolta di Vignette Morone*, p. 67).

Ciò che piú conta, tuttavia, è intendere il messaggio che il M. invia al lettore aprendo il romanzo con una descrizione tanto ampia di un ambiente che rimane il centro lirico della *fabula*, quasi il «paradiso perduto» (Nencioni) dei promessi sposi, proprio perché non sarà il luogo fisico di arrivo della loro vicenda: i protagonisti, infatti, nel capitolo VIII partiranno per diverse strade e si riuniranno nel paese, e per emigrarne definitivamente, soltanto nell'ultimo (non fa eccezione il 'ritorno' dei capitoli XX-XXVI perché incentrati sul cardinal Federigo e sull'Innominato, non legati all'ambiente).

Il richiamo al lettore è proprio nel novenario d'avvio: «*Quel ramo del lago di Como*». Il deittico rinvia a un oggetto da contestualizzarsi in un richiamo non spaziale ma memoriale, non per il lettore ma dell'autore, che ricorda qui in forma solo allusiva ciò che con chiarezza e nostalgia aveva detto in *FL*, alla fine della descrizione, in quella sede meno autobiograficamente transgrediente:

La giacitura della riviera, i contorni, e le viste lontane, tutto concorre a renderlo un paese che chiamerei uno dei piú belli del mondo, se avendovi passata una gran parte della infanzia e della puerizia, e le vacanze autunnali della prima giovinezza, non riflettessi che è impossibile dare un giudizio spassionato dei paesi a cui sono associate le memorie di quegli anni (I, I, 17).

L'intromissione autobiografica dell'autore nel paesaggio condiziona anche la forma dell'espressione. Il luogo geografico è animato da una terminologia antropomorfica che lo rende un corpo in movimento, dando vita all'anatomica «ossatura de' due monti»: «*Quel ramo [...] vien, quasi a un tratto, a ristringersi*», «*il lago cessa e l'Adda rincomincia (< ricomincia)*», «*le rive, allontanandosi*» (1); «*la costiera [...] scende appoggiata a due monti*» (2); «*la costa sale [...] poi si rompe*», «*il lavoro dell'acque*», «*Il lembo estremo, tagliato dalle foci*», «*boschi, che si prolungano*» (3); «*un gran borgo [...] che s'incammina*» (4); «*correvano e corrono tuttavia, strade e stradette [...] affondate, sepolte tra due muri*» (5); e, infine, il par. 6 è tutto innervato di verbi di movimento che costruiscono una prosopopea in lontana trasparenza del paesaggio. Trasparenza perché il lessico, lungo tutto il brano, si priva in *Q* della connotazione preziosa, e sfuma in un idillico quotidiano: «*allentarsi*» > «*rallentarsi*»; «*dirompere*» > «*rompe*»; «*interciso*» > «*tagliato*»; «*svariato*» > «*variato*»; «*espanso*» > «*allargato*».

FL poneva un'analitica attenzione alla flora, con memorie del viaggio del diacono Martino sulla costa delle Alpi:

Dove il pendio diventa piú ripido son piú frequenti, e assai piú lo erano per lo passato, gli ulivi; al disopra di questi sulle falde antiche dei monti cominciano le selve di castagni, e al di sopra di queste sorgono le ultime creste dei monti in parte nudo e bruno macigno in parte rivestite di pascoli verdissimi, in parte coperte di carpini, di faggi e di qualche abete. Fra questi alberi crescono pure varie specie di sorbi, e di dafani, il cameceraso, il rododendro ferrugino, ed altre piante montane le quali rallegrano e sorprendono il cittadino dilettante di giardini [...] passano le anguste strade fra siepi nelle quali al pruno e al biancospino s'intreccia di tratto in tratto il melagrano, il gelosmino, il lilac e il filadelfo (I, I, 6-7, 12).

Nella seconda minuta e nella copia per la censura «antiche edere» rivestono i muri (V*, pp. 715-16).

Lo sguardo del M. non è distaccato né la descrizione è schematica nella sua raffinatezza (Contini); l'autore è immerso nella vastità dello spazio (una dimensione collegabile a quella di Leopardi ne *L'infinito*): «alzando lo sguardo non iscoprite che un pezzo di cielo [...] La vista spazia [...]» (5). In *FL* il paesaggio è piú avvolto ma non chiuso dal cielo, dallo specchio dell'acqua e delimitato dai monti:

Questa strada è talvolta seppellita fra due muri che superano la testa del passeggero, dimodoché egli non vede altro che il cielo e le vette dei monti [...]. Ma non termina quel monte la vista da ogni parte [...] (I, I, 13, 16);

e, riatraversandolo con una memoria empatica («le memorie di quegli anni» *ibid.*, 17), il narratore-viaggiatore lo ricrea per il lettore cui nascostamente si accompagna («non iscoprite» 5; «passeggiate» 7). È forse questo aspetto che indusse Carlo Emilio Gadda, nella riconsiderazione critica sollecitata da Moravia, a porre tra i punti piú rivelatori del romanzo «tutta l'apertura» (1960; ora in *Saggi, giornali, favole e altri racconti I*, Milano 1991, p. 1179).

Pagina 8.

8-9. *Per una di queste stradicciole, tornava bel bello ... e cosí fece anche quel giorno*: la lunga descrizione paesaggistica ha creato un clima di attesa che ora l'autore prolunga con l'entrata 'schiacciata', dimessa e dislocata in attesa a chiusura del periodo, di don Abbondio (*Il curato di...* era il titolo del capitolo nel *FL*).

Fa da seconda cornice, alla individuazione, geografica e sentimentale, dello spazio, quella, cronologica e subito storica, del tempo: la precisazione, dalla indeterminata «bella sera d'autunno dell'anno 1628» di *FL* (I, I, 18) alla «sera del giorno 7 novembre», pone la «storia» fuori dal caso: «L'esattezza della data è

imposta da alcuni fatti storici e da altri inventati che interverranno ben presto nel racconto, e cioè: il tumulto di San Martino (11 novembre) in cui si troverà coinvolto Renzo; la scadenza per questo stesso giorno della scommessa di don Rodrigo; e infine la prossimità di questa data al periodo d'Avvento per la Chiesa Ambrosiana, periodo di nozze proibite su cui giocherà don Abbondio per il rinvio del matrimonio. L'accurata determinazione del giorno del mese e dell'anno risponde del resto al metodo compositivo del M. in ordine al tempo. Il romanzo ha una durata media. Si tratta di due anni circa [...]. D'altra parte la narrazione vera e propria delle vicende dei protagonisti ha una misura molto inferiore a quella dei due anni. Il racconto insiste in effetti su pochissimi giorni. Sono soltanto i giorni d'eccezione, i giorni delle svolte decisive a fermare l'attenzione di M. Il tempo che regola la vita dei personaggi non è dato dai mesi e dagli anni, ma dal singolo giorno. Il giorno costituisce dunque la misura fondamentale del ritmo narrativo manzoniano» (Getto).

La passeggiata consueta, ritmata dagli imperfetti, ha un passo indolente, ripetitivo, come constatava il «macchinalmente» di *FL I, 1, 21*. Il predicato è collocato tra le circostanze di spazio e di tempo, «tornava bel bello»: dove l'avverbiale («lentamente» *ibid., 18*), volutamente inerte, è da leggersi come spia di un sistema di corrispondenze di personaggi: «e andava inscì bell bell come se fa» segna il passo di Giovannin Bongee (*Desgrazzi*, v. 8), il cui 'sistema' di vita, come ha dimostrato Dante Isella, era assai simile a quello di don Abbondio (*Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, p. 197). La placida indifferenza del corpo contagia lo spirito («diceva tranquillamente il suo ufizio», «girati oziosamente gli occhi all'intorno»), ma il quadro non è, a ben vedere, sereno e innocente perché tale non poteva essere per il M. la figura di un prete che recita come un obbligo passivo o un passatempo l'ufficio divino, centro della vita spirituale dei sacerdoti e dei religiosi. In casa M. l'ufficio, pur nella forma ridotta, era detto anche dai laici, pratica non eccezionale a quei tempi, ma certo riservata a persone di forte spiritualità: donna Giulia recitava quotidianamente l'Ufficio della Madonna e il canonico Tosi, consigliere spirituale di tutta la famiglia, le fornì alcuni consigli «per prevenire i mali effettivi della recita per abito» e raccomandava: «Sempre guardatevi dalla materialità dell'abitudine, e dal contentar voi stessa coll'adempimento qualunque sia» (*Lettere di Giulia Manzoni Beccaria*, p. 101). Don Abbondio, pur autorizzato dalla prassi disciplinare del clero postreditino che prescriveva solo l'attenzione esterna, cioè formale nella recita, è certo intorpidito dalla «materialità dell'abitudine» e il M. lo sottolinea quando, poco dopo, lo raffigura, riscosso dal richiamo dei bravi, ridotto a sostegno del «libro, che gli restò spalancato nelle mani, come sur un leggio» (30). La posa definisce una subordinazione particolarmente evidenziata rispetto a V, dove il povero curato rimane-

va ancora soggetto attivo nel reggere il libro «spalancato e sospeso con ambe le mani».

Don Abbondio appare placido e indifeso, ma in realtà è subito colto in difetto con lo strumento tagliente di una lieve ironia, che sdrammatizza ma non assolve. Il M. ricorre a questo procedimento proprio nei momenti cruciali della sua riflessione e ne possiamo avere una conferma, tra le tante, confrontando il passo con una lettera al Tosi, da poco nominato vescovo di Pavia, nella quale, attraverso il paradosso di un ministero negativo, traccia il suo ideale di pastore: «Le perdono d'essersi cacciato in capo di distruggere e di sterpare, di disperdere e di dissipare, d'edificare e di piantare: cose tutte che non hanno che far nulla col suo ministero [...] Le perdono di non aver mai saputo intendere quella massima, così chiara però, che a voler rimediare si fa peggio [...]» (10 luglio 1824, in *Lettere*, I, p. 364).

Pagina 9.

II-26. *Il curato, voltata la stradetta ... e tutt'e due gli s'avviavano incontro*: secondo un collaudato schema narrativo, che il M. trovava nei romanzi di Walter Scott ma anche nella tradizione italiana del poema cavalleresco o del melodramma, l'azione comincia con una sorpresa, colta quasi a caso a interrompere una lunga e silenziosa sequenza nell'intrico pulito e quieto delle vie. Appena bloccata l'immagine sulla «cosa», il ritmo si distende ancora nel primo piano che vi scopre «due uomini» e nella minuziosa descrizione dei particolari fisionomici e di abbigliamento che li fa essere «bravi».

Il procedimento filmico, non certo nuovo, è tuttavia connesso da alcune parole che guidano «il lettore». Il verbo *aspettare* è usato nelle sue diverse possibilità semantiche: don Abbondio «non s'aspettava» (11) di trovare i bravi (livello soggettivo); i bravi invece erano «ivi ad aspettar» (26) proprio lui (livello oggettivo); la situazione si chiarisce quando il curato si accorge che «l'aspettato era lui». L'espressione finale diventa ancor più definitiva grazie all'uso dell'aggettivo, anzi qui del participio sostanzivato, un costrutto caratteristico del M., messo in evidenza da Contini (*La firma di Manzoni*, ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino 1988, pp. 233-37), come strumento di «sostantivazione della qualità» (grammaticalmente risale alla parola sacra degli Inni: «i sopiti», «il Bramato», «l'Ucciso», *La Risurrezione*, vv. 30, 52, 59).

La lunga digressione sui bravi (13-25), che interrompe l'abbrivio del narrato d'invenzione, colloca di forza il lettore nella dimensione storica «nel tempo di cui noi trattiamo» (25), ponendolo anche di fronte alla bivalenza di quel «noi»: plurale di maestà per il solo autore, o unione di scrivente e scrittore, del fittizio anonimo e del suo rifacitore? Lo scrupolo storico del M. si rivela

anche in dettagli minimi, come la correzione «*testimonij*» > «*testimonj*» (17), che è ritorno non alla grafia di *FL* ma a quella della fonte. Così è rispetto della verità storica l'anteporre la not. ma alle sanzioni, sia pure in tempi di legalità impotente: «le stesse minacce e le stesse prescrizioni» > «le prescrizioni e le minacce medesime» (19).

All'obiezione (ricorrente in luoghi analoghi e ripetuta poi da critici troppo inclini a malumori crociani) del Tommaseo: «Qui viene troppa lungaggine; bastava citare i fatti senza citare i decreti»; risponde il Russo, con un giudizio inequivocabile: «il romanzo manzoniano è opera complessa, in cui i modi narrativi-lirici si alternano ai modi riflessivi-storici e qualche volta a quelli oratori; complessità d'ispirazione che trova la sua unità in un accento sempre artistico. Anche in queste pagine non manca difatti il tono d'arte: quella sequela barocca di titoli è una satira sottile e tagliente di un governo tanto pomposo quanto impotente. Chi riporta quei documenti è un illuminato del pensiero del secolo XVIII e della rivoluzione francese, che irride a tutta la falsa civiltà di un regime di parvenza autoritaria; ed è anche un cristiano, un moralista, che si mostra sempre assai scettico sulle arti della politica e sulla "forza", feroce e vana, che governa il mondo».

Pagina 13.

27-34. *Egli, tenendosi sempre il breviario aperto ... don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente*»: la violenza sospesa nel saluto di contatto fatico ma insieme iussivo «Signor curato» (29) accoglie e frena l'affrettato approccio cinesico, con lo scudo del breviario aperto, di don Abbondio, che affronta il suo turno dialogico non con una risposta ma con un'interrogazione che prosegue il suo silenzioso monologo. Le sue battute si susseguono in un abbassamento del tono: dalla domanda iniziale che implicita disposizione all'ubbidienza di fronte a una autorità non sdoppiata («Chi mi comanda?» > «Cosa comanda» 30), al tentativo di difesa («cioè» 31), all'implorazione («Ma [...] si degnino di mettersi nei miei panni») all'assenso vile («Ma lor signori son troppo giusti» 32); quelle dei bravi in una ascesa argomentativa consequenziale: dalla constatazione («Lei ha intenzione» 30), all'intimazione («Or bene [...] questo matrimonio non s'ha da fare» 31), alla riduzione al silenzio («Orsú, se la cosa avesse a decidersi a ciarle» 32), alla minaccia («Ma [...] chi lo farà non se ne pentirà» 33). È da notare il diverso porsi della barriera dei «ma» in bocca ai 'due' interlocutori: di difesa, supplica e sospensivo per don Abbondio (si veda «ma perché» 54), oppositivo e di attacco per i bravi.

Suona dunque sarcasticamente antifrastica, nella ribattuta del «primo oratore», l'integrazione in *Q* del segmento «è un uomo che» (34).

Pagina 14.

35-39. *Questo nome fu nella mente di don Abbondio ... de' tempi in cui gli era toccato di vivere:* il nome di don Rodrigo è la firma del messaggio che i bravi trasmettono e che mette in moto il romanzo. Il passo che precede e segue l'annuncio («parola», «queste parole», «questo avviso», «ciarle», «bestemmia», «latino», «canzonaccia»; «suggerire», «si dica in suo nome», «si spieghi», «non voglio trascrivere») ripete sostantivi e dei verbi del 'dire', come per insistere sull'atto comunicativo, e coglierne le modalità, i sottintesi, i silenzi e le aporie. L'assenza fisica del mittente dell'ordine, da una parte costringe il destinatario nella strettoia del sí o del no, risolta nel compromesso, solo soggettivo, di «.... Disposto.... disposto sempre all'ubbidienza» (37); dall'altra permette ai due messaggeri (uno dei quali individuato con «oratore» 34) di schivare, ironicamente protetti dalla loro inadeguatezza funzionale, i colpi smussati del dialettico, dotto e degno interlocutore («messere» < «signor curato» 37) del loro padrone.

Pagina 15.

40-53. *Don Abbondio ... d'adoperarsi molto, o d'arrischiarsi un poco:* il nome del curato già è significativo perché sant'Abbondio, patrono di Como, identifica una tradizione locale (anche se va precisato che Lecco era ed è in diocesi di Milano). La presentazione, invocata la partecipazione del «lettore», procede calibrata dalle strutture linguistiche. Poiché di fronte alla situazione difficile don Abbondio è rinunciatario, le locuzioni che lo ritraggono, vittima passiva fino dalla nascita («gli era toccato di vivere» 39), sono in prevalenza al negativo e privative: «non era nato con un cuor di leone», «animale senza artigli e senza zanne» (40), «senza forza propria e senza protezione» (44); «la forza legale non proteggeva» (40); «non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno» (52). La presentazione culmina nella famosa similitudine del «vaso di terra cotta» che, per la sua icasticità, ha fatto indagare sulle fonti: se è plausibile che il M. la potesse ricordare dal passo di La Fontaine citata nel n. 18 del «Conciliatore» (*L'arte di far libri coi libri*, 1º 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»); forse, più semplicemente, possiamo collegarla alla lettura della Bibbia («Quid communicabit cacabus ad ollam? Quando enim se colliserint, confringentur» Ecli 13, 3, e anche «Reges eos in virga ferrea et tamquam vas figuli confringes eos» Ps 2, 9).

Ma il «naturale» < «l'indole» (39) di don Abbondio matura, sia pure non deterministicamente, in una situazione storica dalle

dure alternative: essere padrone o servo. L'impotenza delle leggi di fronte ai «privilegi d'alcune classi» lasciava spazio al formarsi di «piccole oligarchie» (50) – iperonimo di *maestranze, confraternite, lega, corporazione* – chiuse a difesa («i più onesti») e a offesa («gli astuti e i facinorosi»), al cui vertice gerarchico il M. – («La religione ebbe per una gran parte del secolo XVIII la forza con sé» scriveva nella *Seconda parte della Morale cattolica*, II, pp. 453-54) – pone «il clero», seguito da nobiltà, militari, mercanti, artigiani, giurisperiti, medici. L'accusa non risparmia nessuno dei tre stati, perché la impietosa diagnosi è nella prospettiva del quarto stato. Un corretto riguardo al patto sociale e ai principi suggeriva al M. di stralciare dal fosco quadro della illegalità i depositari statutari e naturali della legalità: il «volere arbitrario di mille magistrati ed esecutori» di V viene riservato in Q solo a questi ultimi (44).

Pagina 18.

54-59. *Il suo sistema consisteva principalmente ... non accadono mai brutti incontri:* la regola di vita qui esposta è la summa dei «pensieri della propria quiete» nei quali don Abbondio era «assorbito continuamente» (53); la *variatio* dell'andamento sintattico dà il tracciato dell'inseguirsi ansioso dei pensieri. L'elenco degli 'articoli' del «sistema» comincia con degli infiniti («scansar», «cedere»), continua con un sostantivo («neutralità»), si esaurisce in un borbottio di gerundi («stando [...] dissimulando [...] corispondendo [...] costringendo»). Nel secondo tratto della rassegna (56-59) una simile alternanza («esercitar», «bocconi amari») introduce a una struttura narrativa più complessa («ma siccome v'eran» 56, «Era poi un rigido censore», «A chi [...] sapeva trovar sempre» 57) che ha nel centro una breve ma incisiva locuzione («Il battuto [...] l'ammazzato», 57) costruita, per effetto realistico, sul caratteristico uso del participio sostantivato (cfr. 26). La voce di don Abbondio risuona nella epigrammatica «sentenza prediletta» (59) non posta tra virgolette ma dissimulata in un 'discorso indiretto libero' che il M. intreccia da un lato alla narrazione in terza persona, dall'altro ai suoi interventi (quale, più sopra, «la ragione e il torto [...]» 57); e riecheggia sempre la sapienza popolare formalizzata in modi proverbiali anche milanesi («voller raddirizzar le gambe ai cani» 58, dove V ha «dirizzar», come traduce il Ch. a «Vorè drizzà i gamb ai can»).

Pagina 19.

60-65. *Pensino ora i miei venticinque lettori ... come dicevan le sue amiche:* lo spavento di don Abbondio ha la sua cifra stilistica nell'alterazione peggiorativa dei sostantivi («visacci [...] parolacce» 60; «ragazzacci» 61; «figuracce» 62), che dal discorso diret-

to si espande nella narrazione. L'«impressione» sui lettori («venticinque» come esito della collaudatrice digressione storica, e forse per antifrástica modestia proprio in cospetto di un virtuosismo stilistico; ma non è da escludere che il M., assolutamente estraneo a ogni casualità, usi il numero come richiamo a luoghi chiave del romanzo: venticinque sono le lire di debito di Tonio verso don Abbondio, venticinque gli anni dimostrati dalla monaca di Monza) è scandita in tre tempi: narrazione (60), soliloquio di don Abbondio (introdotto e concluso da due «se» 61-62), ancora narrazione (63). La compattezza dell'impianto è simmetricamente sostenuta da due richiami, in apertura («Pensino») e in chiusura («oibò» 63), propri del discorso diretto che resta sotto anche quando la parola passa al narratore.

L'idoletto di don Abbondio segnala subito, come il suo «capo basso», nel dialogo con se stesso, il modulo della ripetitività, identica o variata, di esitazioni, di dubbi, di alternative e giusto mezzo («E, e, e, [...] E poi, e poi, [...] Che c'entro io? Son io [...]?»); la diegesi procede incisa dalle spezzature, con raddoppi e parallele, fino alla invocazione iterata e al colloquio con Perpetua («Niente, niente [...] Date qui, date qui [...] ci vuol altro, ci vuol altro, ci vuol altro» completato in V da un triplice «cerotto» 77).

Pagina 20.

66-78. — *Vengo, — rispose ... — per amor del cielo! —, e dispare:* dopo l'«esterno» annunciato da «impressione» (60), ecco un grande «interno» (per usare una terminologia cinematografica) che potrebbe intitolarsi «qualche cosa di straordinario» (66).

Perpetua (Vittoria in FL) si presenta con le sue parole, sulla scena, dove sa stare, «serva affezionata e fedele» (65), erede linguistica delle povere donne e delle nobildonne del Maggi. Nel suo «parere [...] parla il buon senso del debole “non integrato”, munito di un sano e franco risentimento morale, che discute [...] col senno di chi sa di latino e appartiene alla casta privilegiata del clero ma per pusillanimità si degrada a pover'uomo» (Nencioni, *La lingua*, p. 260). In Q la sua seconda esclamazione «Misericordia!», come rimarrà quella di don Abbondio a II, 35, viene corretta in un aggressivo «Delle sue!» (73). Le accuse contro «questi prepotenti» (< «soperchianti»), «questi cani», coinvolgono in un tono rabbioso e forte anche «il nostro arcivescovo», con ritocchi di riguardo e di decisione: «brutti musi» > «nessuno»; «c'ingrassa» > «ci gongola» (75); «fare stare» > «fare star a dovere» (di norma per altro in Q).

La raffica plebea non risparmia invece don Abbondio, sia pure con allusioni che si arrestano al limite della decenza: «tutti vengono, con licenza, a...» (farcela sull'uscio), «a calar le...» (braghe) (76).

Alle correzioni lessicali, *Q* aggiunge una puntuale ripresa sintattica «a chi sa mostrare i denti [...], *gli* si porta rispetto», al picco dell'accusatoria di Perpetua, che per la pavidità del suo curato deve riconoscersi – passando amaramente dall'«io» e dal «lei» a un sottinteso «noi» – appunto vittima di bassi insulti: «siam ridotti a segno che tutti [...]».

La struttura del dialogo è anche qui tripartita: duetto veloce in crescendo (67-71), narrazione (72-73), ripresa del duetto e congedo in calando: una scena da opera buffa, di ritmo rossiniano, tutta scandita dalla ripetizione di parole-chiave – il fatto: «niente» (67, 69, 77); il comportamento: «tacete», «tacere» (68, 73, 76); l'emozione: «per amor del cielo» – e siglata dal 'poetico' «e disparsa». L'esclamazione, apparentemente irrilevante come un semplice intercalare, è strategicamente posta all'inizio, al centro e alla fine della scena (70, 73, 78). Si può dire che assistiamo alla rappresentazione in forma (melo)drammatica del «sistema particolare» di don Abbondio.

CAPITOLO II

Pagina 23.

1. *Si racconta che il principe di Condé ... fu spesa in consulte angosciose:* il paragone tra don Abbondio e il principe attira l'attenzione del lettore su un movimento cruciale del meccanismo d'avvio del romanzo e per questo è abilmente costruito a chiasmo: agli estremi il trascorrere della notte («dormí profondamente / gran parte della notte fu spesa in consulte angosciose»), al centro le ragioni del sonno e dell'insonnia («era molto affaticato / non sapeva altro ancora»). Ma il suo significato va oltre la ricerca, frequente nel M., di una apertura ad effetto del capitolo, perché assolve una duplice funzione. La prima, più immediata, è la caratterizzazione ironica del curato attraverso il gioco dei contrari (don Abbondio è «non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno» I, 52, mentre il principe di Condé era una figura leggendaria-estesa, è la scansione del capitolo in due parti: nei par. 1-44 don Abbondio è attivo, reagisce con astuzia e anche con prevaricazione prepotente alle contestazioni di Renzo; quando di nuovo si trova a paragone con «personaggi di ben più alto affare» (45), è passivo, sfinito dallo scontro, dalla constatazione che la minaccia, e perciò le sue reazioni, saranno sulla bocca di tutti. L'attesa vissuta «con timore e ...