

n. 17

ALESSANDRO MANZONI

I PROMESSI SPOSI

illustrati da

GIORGIO DE CHIRICO



EDITORIALE DEL DRAGO

L. 1200(...)

COMMENTO
AI CAPITOLI I / XIV
DE «I PROMESSI SPOSI»

a cura di
FERNANDO VITTORINO JOANNES

SULL'INTRODUZIONE

Tutto ha inizio con una pagina in corsivo — che più barocca non si può — e che a noi appare tanto irta di difficoltà e del tutto improbabile per attaccare un romanzo. La spiegazione più plausibile per la trovata di questo «dilavato e graffiato autografo», che starebbe come humus alla radice de I Promessi Sposi, ci par quella di vedere il nostro don Lisander come un saggio che, sapendo quale pericolo sia l'avere subito d'attorno la piazza ammirata ad applaudire, ‘scherza’, come per garantirsi sin dall'inizio che chi l'ascolta lo intenda.

Aristocrazia, dunque, distacco snobistico di un topo di biblioteca? Certo che no. Forse si tratta solo di buon senso, di senso della misura. Questa strana prima pagina è, in certo modo, discriminatrice: una specie di colpo di sonda per cercare, e trovare, il “lettore finissimo”, quale dovrebbe essere, secondo Cesare Angelini, il lettore del Manzoni; e cerca quindi di svegliare in noi quel tanto di “finezza” che ciascuno possiede, e che altri generi di letture hanno magari addormentato. Discriminazione creativa dunque, ottenuta tramite il gioco, sempre sottile, dell'arguzia.

E frutto di arguzia è l'immaginaria scoperta del vecchio manoscritto del Seicento su cui, in un linguaggio ampolloso, farcito con le più improbabili figure retoriche son narrate le interessanti vicende dei due sposi promessi, che l'autore ritrascriverà in una forma moderna e decorosa.

È vero che si potrebbe leggere e gustare il romanzo anche prescindendo da queste pagine dell'Introduzione; ma, come bene osserva Giovanni Getto, essa «ha una fondamentale importanza non solo per il lettore, ma anche per l'autore. Questa pagina, in cui è riprodotta con estrema sapienza la suggestione di un antico scritto del Seicento, si pone in cima al volume come un simbolo del mondo storico fatto oggetto della rappresentazione del romanzo».

Quanto all'arguzia di cui si diceva, essa brilla in tutta evidenza allorquando si viene a scoprire che sotto la cascata di metafore di quello che ci pareva un vuoto vaniloquio si nascondono invece i principi della visione antieristica che della storia ha il Manzoni. Annota Attilio Momigliano: «La prima pagina di quest'Introduzione è un arguto travestimento

secentistico degli stessi criteri che hanno guidato il Manzoni nella scelta dell'argomento de I Promessi Sposi: raccontare le vicende, non dei grandi personaggi, come sogliono fare gli storici, ma di umili persone, riflettere sull’“angusto teatro” della loro vita, gli avvenimenti tragici del secolo, e fare del romanzo di modesti protagonisti il riflesso delle forze malvage e virtuose operanti nella società».

L'arguzia dunque non produce un 'gratuito divertimento', ma allude e conduce verso qualcosa di più profondo e cioè alle reali finalità, alle convinzioni che danno anima all'opera. Dal divertissement si passa all'impegno, come poi dal racconto si passerà al senso, o meglio al 'sugo' della storia.

Fra storia e invenzione

Ma, viene da chiedersi, da una tale concezione sarà poi possibile dedurre una ‘vera’ storia? Se il Manzoni rivendica il giusto diritto all'arguzia, accetta poi i sacrosanti diritti, le esigenze della storia? La critica risponde variamente. C'è chi, come Arturo Carlo Jemolo, afferma che Manzoni era uno «storico nato»; e chi, come Fausto Nicolini, gran signore degli archivi, pur riconoscendo in Manzoni il sommo scrittore, non gli perdonava di aver invaso il campo dello storico, commettendo diversi errori. E anzi, in tre puntigliosi saggi ha colto le inesattezze e gli svarioni in cui sarebbe caduto il Manzoni: specie a proposito della carestia, dei tumulti e dell'epidemia del 1629.

Dunque Manzoni avrebbe compiuto un falso storico? E questa sua Storia milanese del secolo XVII sarebbe inattendibile poiché, dati gli errori nei singoli addendi, sarebbe errato il risultato?... No, davvero. Manzoni ha così ben studiato e capito il secolo che ha scelto di descrivere, il Seicento, fino al punto di saperne ricostruire un testo originale ‘in lingua’ da indurre in inganno lo specialista, ha fatto rivivere con esatta competenza le più complesse situazioni dell'epoca, ha preso e fatto agire e parlare con stupefacente credibilità — conservandone, tacendone o cambiandone il nome — personaggi realmente vissuti. E infine, nelle così dette ‘zeppe storiche’ — che gli furono rimproverate al punto

da affermare che senza di esse il romanzo sarebbe riuscito meglio — ha tracciato ampi, vividi affreschi di quel secolo. Ma, ecco il punto, egli non volle fare storia, bensì un romanzo storico: che sono due cose ben diverse.

Possiamo dire che il Manzoni ha portato all'esperazione i diritti rivendicati dallo storografo per poter dare qualcosa di più. Ciò che lo interessa non è il Seicento in sè ma un senso più vasto, più secondo e, se si vuole, più didattico, di quel secolo. Userà perciò 'zeppe' e personaggi storici; ma nel ribattezzarli, nel riproporli in contesti diversi, egli ha di mira qualcosa di universale, di valido per tutti i tempi.

Ecco dunque il criterio che informa il romanzo manzoniano: prendere una vicenda esemplare non solo nella sua storicità ma nella sua umanità, eleggendone ad attori degli uomini comuni, in modo

che ciascuno dei lettori possa ravvisarsi in essi e nei loro problemi di vita, tenendo come sfondo della narrazione un panorama domestico ben individuato topograficamente, ma che allo stesso tempo sia, nella tempeste del suo 'clima', assimilabile a cento altri 'luoghi'. Romanzo storico significherà quindi spalancare le porte alla sensibilità e alla fantasia creatrice, al diritto di cercare una chiave di lettura per far uscire dalla storia la sua più profonda realtà, la sua 'verità'.

Ecco perché l'autore di una «storia scoperta e rifatta» si è messo «a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo». Perché per lui il romanzo storico è penetrazione nell'anima di un'epoca per coglierne gli aspetti fondamentali che, superando i limiti temporali del periodo, possono proporsi come universali. Nella storia, secondo il Manzoni,

PAESAGGI e MANZONIANI

Come contrappunto visivo al commento di Fernando Vittorino Joannes ai capitoli de "I Promessi Sposi", accompagna il testo una serie di stampe, in massima parte dell'Ottocento, che riprendono luoghi, ambienti, motivi, talora anche costumi locali, che concorrono a rievocare l'atmosfera in cui si svolge la vicenda dell'immortale Romanzo. Gli originali di tutte queste stampe sono conservati presso la Civica Raccolta Stampe Achille Bertarelli, nel Castello Sforzesco di Milano.



«Sulla strada da Lecco a Malgrate», litografia di P. Bertotti da un disegno di G. Elena.

vi è più dramma, più sostanza tragica di quanto facciano credere le placide ricerche dello storico puro. E per penetrarne lo spessore bisogna riviverla con sensibilità estrema, sempre in ricerca angosciosa su ciò che l'uomo era e ha fatto nel passato così come è e fa nel presente. Lasciato quindi da parte lo scartafaccio, si pone a interrogare «altri testimoni», imbattendosi così in «cose consimili ma più forti». Tutto questo materiale lo passa poi a caldo al vaglio dell'invenzione che, pur nella fedeltà ai fatti storici, li ricrea al vivo con passione e novità. Di qui quel risultato ideale di perfetta fusione tra le parti storiche e quelle fantastiche che si realizza ne I Promessi Sposi.

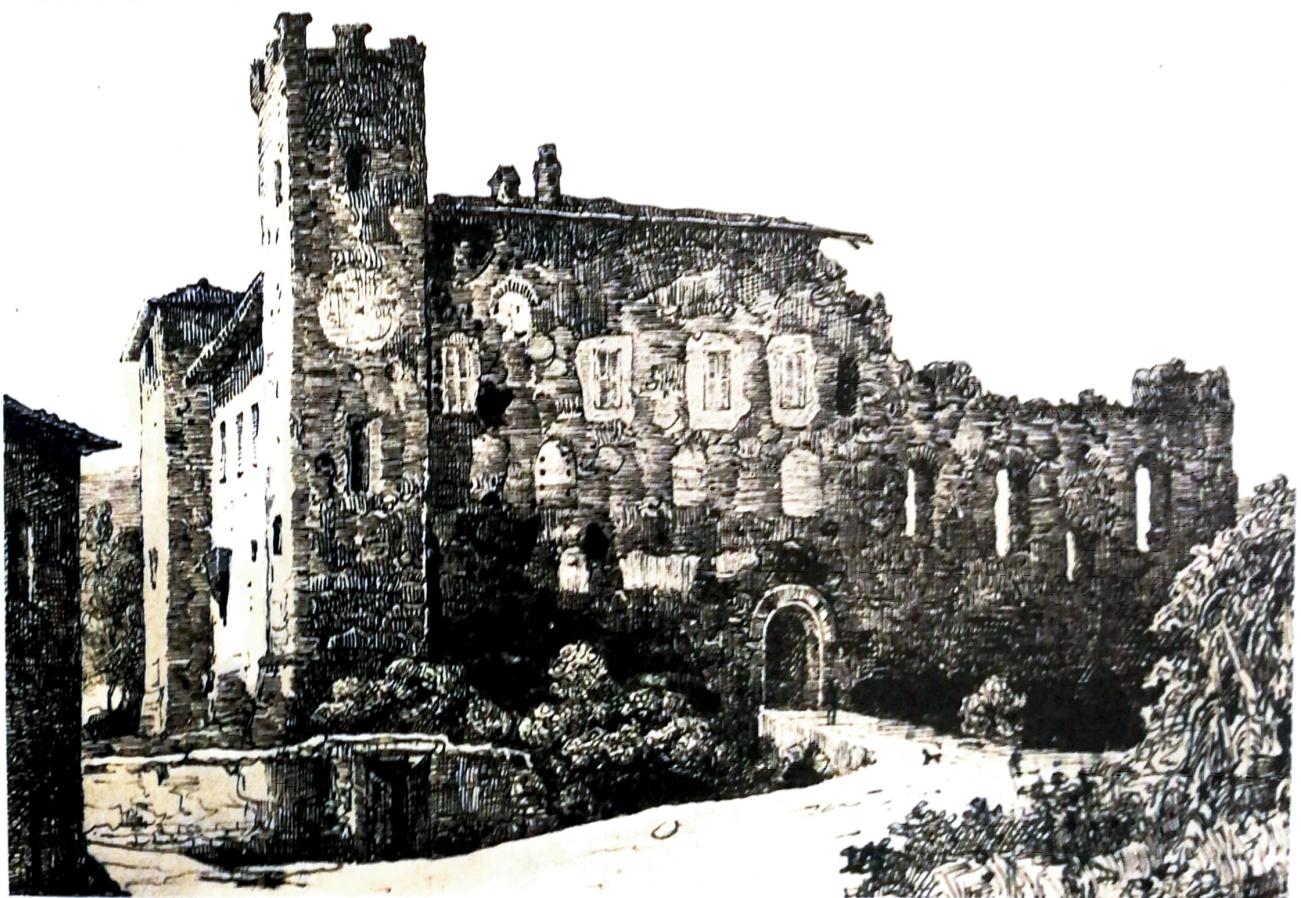
Il segreto della «dicitura»

E veniamo alla «dicitura». Una parola che introduce qui, ancora con arguzia, il Manzoni, usandola al posto di 'lingua' o di 'linguaggio'. «Dicitura': cioè modo di dire, di parlare. Concetto di importanza vitale dopo la scoperta che il modo tipico di esprimersi del romanzo fino ai primi decenni dell'800, più che un autentico linguaggio, era un paludato eloquio destinato da un letterato a un altro letterato: ricerca, più che di comunicazione umana, di fuochi d'artificio verbali e sintattici.

Dunque, questo problema di rinnovare il linguag-

gio letterario, rapportandolo a quello parlato, fu tra i più sentiti dal Nostro, che ne fece oggetto di studi e ricerche appassionate, di cui diede ragione più e più volte nelle sue opere teoriche. Nell'introduzione il problema ritorna come fondamentale. Letterariamente, Manzoni era stato educato in giovinezza alla classicità; innamorato com'era degli scrittori latini, specie di Virgilio, quando si convertì al romanticismo, questa sua formazione classica gli fu di freno, conferendo alla sua ispirazione dignità e vivezza, e impedendogli di cadere in sdilinquenti sentimentali. La «rappresentazione del vero» si pose sempre come il suo primo scopo, sino a diventare essenza dell'arte sua.

Per questo I Promessi Sposi, che sono la traduzione in cantiere delle idee manzoniane sulla lingua, pur essendo manifestamente di atmosfera tutta lombarda, è libro di lingua italiana. «E di quale lingua!», affermava il Carducci, proponendolo tra i testi scolastici scelti a formare il linguaggio nazionale. Non dunque un libro statico, ma uno strumento attivo di progresso nella lingua: in perfetto equilibrio tra la 'stabilità' cercata dal Manzoni e la 'progressività' che egli stesso esercitò. Scrive in proposito Claudio Cesare Secchi: «Oggi si sente che il Manzoni fu veramente ed efficacemente innovatore nella lingua e, passato il fenomeno abbastanza scipito del "manzonismo degli stenterelli", si com-



«Castello di Binasco», incisione di Giuseppe Elena.



«Gentiluomo e (sotto) gentildonne di Milano», incisioni da «Le Grazie d'Amore», di Cesare Negri detto il Trombone, 1602.



prende come fu il primo ad avvicinare la lingua scritta alla lingua parlata, a dare nuova struttura e nuova forma alla lingua, consentendo ai posteri nuovi e successivi adeguamenti, aprendo la via alla lingua di oggi, più duttile, più incisiva, più aderente alla realtà del nostro parlare; e che, nello stesso tempo, agisce ancora da freno, sì che la lingua non sia un continuo fluttuare di eterogenee invasioni di termini e di fraseggiare dialettale, anche se travestito da lingua». Il che non è piccolo dono se si pensa quale influsso abbia, come oggi s'è ben scoperto, il corretto parlare sul corretto pensare.

Cosicché, come osserva Giovanni Getto, «il romanzo, se vive e può essere gustato anche senza l'Introduzione, tuttavia non potrà mai, senza di essa, venire compreso in profondità. È una ideale presa di posizione che lo rende possibile, un ponte che permette all'autore di entrare in un luogo poetico nel quale non sarebbe mai altrimenti penetrato. L'Introduzione è come una chiave musicale che intona tutto il romanzo». E quale incanto, anche di natura musicale, produca questa chiave lo cominceremo a sentire subito, fin dalle prime battute del primo capitolo.

SUL CAPITOLO PRIMO

«Quel ramo del lago di Como che volge a mezzogiorno...». Più che una lettura, il celebre incipit suggerisce un ascolto del testo, quasi si trattasse di una partitura musicale, l'ouverture di una di quelle grandi sinfonie romantiche contemporanee al lavoro letterario del Manzoni.

Già le prime cinque parole compongono, annota Cesare Angelini, «un novenario, la cui forte accentuatura aiuta a stampare nella mente il principio del nostro più bel romanzo». Di qui la pagina si apre, con un immenso respiro paesaggistico, a far da preludio alla vicenda che sta per iniziare. Si distendono le cose in panoramica ‘a volo d'uccello’: lago, monti, golfi, fiumi, paesi, ognuna in rapporto esatto con l'altra, allargandosi, muovendosi, un muoversi segnato dall'ondeggiante tema dell'acqua, che si distende come un vasto, variato sistema venoso in tutta la pagina: acqua che sonnecchia, lambisce, scorre, sciaborda, tumultua.

Nella sobrietà scarna dell'attacco, senza concessione al lirismo, c'è già dunque l'enunciazione di un principio estetico fondamentale per Manzoni, il poeta tragico passato al racconto: non rinunciare alla poesia, ma senza cedere alla lirica.

Il paesaggio così nitidamente delineato non ci appare come semplice sfondo naturale, ma come personaggio esso stesso, in attesa del primo personaggio umano che sta per comparire in scena. L'aderenza romantica alle cose, lo sforzo teso a coglierne la musicalità senza strapparle a se stesse, ha prodotto questo piccolo miracolo d'arte.



«Costumi popolari lombardi», incisione di Bartolomeo Pinelli.

Il primo personaggio

Osserva Attilio Momigliano: «Queste pagine aprono con un'assaporata lentezza di idillio, un romanzo tutto turbamenti e mutamenti; e sono già esse stesse l'ultima pagina serena della vita di don Abbondio, e quindi il naturale preludio di quella psicologia del pacifico curato che poi il Manzoni disegnerà con una così attenta sapienza. C'è fra quella topografia e quella psicologia un equilibrio che può essere inteso solo da lettori pensosi».

Ecco, la scena si anima. In tono dimesso, «per una di queste stradicciole», accompagnato dallo strascicare casalingo di un dialettale «bel bello», si fa avanti, a coronamento della sua giornata tranquilla, l'uomo più tranquillo di quella «terra».

È il personaggio più noto e più ricordato del romanzo manzoniano. La sua condotta, le sue parole, i suoi soliloqui richiamano il sorriso sulle labbra; e un sorriso doveva sfiorare quelle del Manzoni quando ne ritraeva la figura, un sorriso fine, tra il malizioso e il compassionevole. È il primo personaggio, non solo in ordine di apparizione, ma anche nell'ordine della grandezza artistica: lo sostenne anche De Sanctis, che vide in lui la creazione più perfetta

ta uscita dall'immaginazione del Manzoni. Già nel nome soffice, pacioso, par di intravvedere l'uomo e il suo stile, e sogno, di vita: il quieto vivere. È un personaggio tutt'altro che sublime, certo non da imitare, ma pur sempre tra i quattro principali dell'intera storia. S'introduce nella pagina a piccoli passi, con gesti minuziosamente registrati, con occhiate oziose o furtive, mentre intorno a lui la descrizione del paesaggio via via si restringe sino a focalizzare la biforcazione delle due viottole, il tabernacolo, il muretto...: d'un subito la «stradicciola» diventa per il curato la bolgia dell'inatteso, temuto incontro e di tutti i suoi guai futuri.

La «cosa» che il nostro curato «non avrebbe voluto vedere» si anima ai nostri occhi con una certa indolenza: si tratta di due tipi in attesa, di cui l'autore s'indugia a descrivere il costume e l'armamentario, soffermandosi sul ciuffo, il segno distintivo della «specie» cui i due appartengono: quella dei «bravi», gente al servizio di un qualche signorotto, rotta a ogni delitto. Viene quindi, illustrata dalle «gride», la documentazione archivistica del fenomeno: pagine in cui, come nota il Momigliano, il Manzoni «sottolinea ironicamente il "vigore" di

queste gride, mettendo a capo di ciascuna il fragoroso e vano corteo dei titoli dei grandi spagnuoli che le hanno emanate, mettendo in rilievo la sicurezza che spirava dallo stile circospetto e sonante e dallo schema minuzioso e spaventoso di quegli editi, e, con un crescendo canzonatorio, la descrizione circostanziata delle malefatte dei bravi accompagnata da un inutile aggravamento di minacce».

Vien da chiedersi: qual è il giudizio di Manzoni sull'ampollosa pagina storica, riportata in maniera apparentemente innocua, pur sotto il velo dell'ironia? Lasciamo la risposta ad Arturo Carlo Jemolo: «A me pare certo che per Manzoni c'è lo scetticismo sull'opera delle forze politiche, sulla efficacia dell'una o dell'altra struttura. (...) Oggi dai contestatori, dai marxisti, si giudica il Manzoni antipopolare, che guarda ai poveri come a bestiole innocue cui occorre voler bene, malgrado le loro superstizioni, le loro ubbie; perché sono indifese, inette alle scelte. Se la passione di parte non accecasse, scorgerebbero che il compatimento del Manzoni non si arresta ai poveri, va agli uomini tutti. Più vecchio di Tolstoi di una generazione, lo anticipa e lo supera nel demolire i potenti».

Il trio don Abbondio-bravi, si innesta dunque su un frammento di storia, frammento ironico e piuttosto sconsolato, quanto le scoperte che stiamo per fare sul nostro curato. Il dialogo che segue — «secco e sbrigativo dei bravi, strascicato e inceppato di don Abbondio», come annota il Petrocchi — va serrando come entro una tenaglia il tremebondo curato, stretto fra il sottile sarcasmo del «primo oratore» e la grossolana violenza del secondo, fino alla rivelazione del nome-chiave: don Rodrigo.

Nome che «fu, nella mente di don Abbondio, come nel forte d'un temporale notturno, un lampo...». L'azione precipita, il dialogato, partito da un ceremonioso «signor curato», termina con la «canzonaccia» che va lontanando nel viottolo.

Su don Abbondio rimasto solo, Manzoni inizia l'opera di analisi, di ricerca in profondo. Questo «rovistatore perpetuo in una grotta sola benché piena d'anfratti», (Guido Piovene), eccolo che s'immerge a sondare quell'acqua di palude che è l'intera società in cui si colloca il suo primo personaggio, come sarà poi via via per tutti gli altri.

Già un primo accenno a «come stesse di dentro» il curato rimandava al «suo naturale» come a una fatalità, a una predestinazione; poi il giudizio si ammorbidisce con un bonario «non era nato con un cuor di leone»: un tocco pietoso di comprensione che tornerà quando, tracciato il quadro della ferocia società in cui il curato è nato e cresciuto, l'analisi si vela di tristezza, pur con qualche impennata di disgusto e ribellione. «Queste pagine che collocano la figura morale di don Abbondio nell'ambiente morale del tempo» nota il Momigliano «costituiscono il sostrato etico e storico di tutto il romanzo, e meritano insieme di essere meditate per comprendere il complesso atteggiamento del Manzoni di fronte a don Abbondio, soggetto —

apparentemente — di spasso, — in fondo — di sanguine riflessione».

Questa partecipa introspezione del curato imbelletto e indegno, ma coinvolto in una società che favorisce l'estremo decadere nel peggio che un uomo portava già in sé (il «suo naturale») e in fondo riscatto della «umana disperazione» nella «umana pietà»; e, per Manzoni, nella «cristiana pietà».

Pietà che può venir anche riduttivamente critica come «sentimento delle vecchie classi dirigenti aristocratiche e feudali» (Elio Vittorini) o ancora come «clima che fa nascere e coltiva la servilità» (Antonio Gramsci).

Ma già Manzoni aveva dato più di una risposta a queste postume incomprensioni, come, a esempio: «Aspiranti al potere chiamarono servile quella Religione che condanna i mezzi violenti e coltiva la pietà, per cui volevano impadronirsiene; e giunti al potere chiamano indocile quella Religione che insegna che bisogna obbedire a Dio più che agli uomini. Accusando doppiamente questa Religione, essi l'hanno giustificata da tutti gli eccessi. Lascio poi da parte che una Religione che insegna a spazzare quelle cose di cui gli uomini si valgono per farsi servi gli altri, tende a mantenere ognuno nella libertà e franchezza d'animo necessaria a ognuno per fare il suo dovere».

Duetto e 'notturno'

Don Abbondio arriva finalmente «alla porta di casa sua, ch'era in fondo al paesello». Ma che non viene descritta: sono i movimenti del curato (notare la rapidità dei tre verbi: «apri, entrò, richiuse») come a conclusione di tutto il gran pensare fatto per strada, che interessano il Manzoni. Sono «le creature umane, così sollecito di analizzarle, di seguirle in ogni moto dell'animo»; e la porta richiusa «diligentemente» dietro a sé, collega subito questa creatura «vile ma non cattiva, nemica della disonestà ma, sotto la pressura dell'egoismo e dello spavento, incapace di evitarla o di pensarla» (Momigliano), con un'altra «creatura umana». Perpetua non entra in scena: vi irrompe. E così vi resterà sempre: ciarloni e furba, petulante e insinuante, irruente e tempestiva: popolana a tutto tondo delle montagne del lecchese, rifinita in casa del curato. Ma, soprattutto, e sempre, «serva affezionata e fedele». Persino il nome è una trovata; su un rapporto tra nome e vita esatto quanto il nome pacioso di Abbondio dato al curato. Anche perché i due nomi costruiscono subito un intreccio fonetico intoccabile: «Perpetua» nota il Momigliano «è il necessario complemento di don Abbondio». E in questo complemento, accentuato ma così ben svolto in due paginette, comincia quel 'gioco delle coppie' che ha tanta parte nel romanzo. Momigliano osserva che già qui si tratta di «una indimenticabile coppia; i rapporti domestici, e quasi coniugali, di don Abbondio e di Perpetua sono veduti dal Manzoni con un interesse acuto e (...) la superiorità è della donna — e questo è sottili-

neato con un sorriso da esperto». Il dialogo si risolve in un delizioso duetto che è come un gioco del dire e non dire: mentre l'uno sa che finirà col dir tutto, l'altra sa che gli farà dire tutto. Ma c'è pure tutta una saggezza consolidata nel famoso «parere di Perpetua», quello di ricorrere all'arcivescovo (già, popolarmente, così ben descritto, anticipando la gran pagina manzoniana su Federigo); parere che tornerà in tutta la sua solidità e ovviamente alla memoria di don Abbondio durante la scena con il Borromeo. Ed è, inconsapevolmente, già a questa saggezza che s'affida don Abbondio; benché alla fine liquidi i pareri e i consigli di lei come «baggiate».

Il dialogo è giocato su due motivi: da una parte, Perpetua che moltiplica tre concetti: «Ci penserà stanotte... Mangi un boccone... Mandi giù quest'altro gocciolo»; dall'altra don Abbondio che non sa capacitarsi, vittima innocente e abbandonata a se stessa: «a un galantuomo par mio!». All'ovvio buon senso della donna, risponde la volontà dell'uomo, che si sente chiuso in trappola, di portare al culmine il proprio dramma: col risultato di ottenere un misero melodramma.

Conclude questo piccolo 'notturno' la strascicata salita della scala al lume tremolante della candela e la sparizione finale di scena dell'affranto protagonista dopo un ultimo «per amor del cielo!», declamato come dall'alto del pulpito, che in questo caso è il ballatoio che dà nella camera da letto. Che dovrebbe essere il rifugio per la notte, e invece sarà il teatro della nottataccia che viene.

SUL CAPITOLO SECONDO

Il secondo capitolo s'aggancia al primo, ma con un'accorta e quasi impercettibile estraniazione: un piccolo 'notturno' agitato, traboccante di segni onirici. Poi mette in moto tutto ciò che nel primo capitolo si era preannunciato. Cominciano a balzare fuori i personaggi: uno, già conosciuto, ma non troppo: don Abbondio; e poi subito gli altri, i veri protagonisti della storia: Renzo con la sua baldanza di ventenne, Lucia con la sua ferma, incantevole levità; Agnese, con la sua maliziosa saggezza di donna navigata. Appaiono all'orizzonte della vicenda così come sono, diremmo 'fenomenicamente', per poi rivelare il loro vero essere, il carattere che si esplicherà, si chiarirà, agirà, ma che resterà 'quello' sino alla fine. Poi, sullo sfondo, ma senza minuzie pittoriche, compare il villaggio: remoto, minuscolo, fuori quasi dal mondo, dove tutti si conoscono, dove il dramma di uno è quello di tutti; con le sue stradine e casupole, con gli orti dalle anguste porticine aperte su golfi di domestico mistero; e le ciarle, i sussurri, i silenzi perduti nella notte.

Preso a sé, come non fosse il frammento d'una storia più vasta, il capitolo è già ricco di un incan-

to, di un valore narrativo che lo fa essere 'racconto lungo' o 'romanzo breve', di valore intrinseco. Angelini si meraviglia come mai qualcuno abbia detto che questo secondo sia un capitolo minore, per un certo calo di tensione nel confronto con altri; e osserva, con signorile malizia che «ne I Promessi Sposi non ci sono capitoli minori; ci sono invece capitoli maggiori». E György Lukács, parlando del romanzo storico e riferendosi proprio a questo capitolo, azzardava: «Rendere evidenti l'essenziale, la ricchezza e la multilateralezza della vita del popolo come fondamento del divenire storico: questo è sa per scriverel!»

Si inizia con la «notte non dormita» del curato, passata tra incubi paurosi di fughe e schioppettate e il dormiveglia arrovellato dal pensiero che «l'indomani sarebbe stato giorno di battaglia». Ma in tutto quel rimescolarsi notturno del poveruomo, non c'è neppure l'idea di affrontarla, la battaglia: tutto è giocato sul come evitarla. Finché, di paura in paura, di dubbio in dubbio, il curato insonne arriva a quello che per lui è «il meglio o il men male»: rifarsi su Renzo, prender tempo con lui: insomma, imbrogliarlo.

Due opposte impazienze

Sicché il giorno si apre con lo scontro di due opposte impazienze: quella tremebonda del curato e quella gioiosa del giovane. Don Abbondio, che si alza «assaporando dolorosamente quel momento», ha in antitesi Renzo che «non si fece molto aspettare»: un appuntamento fra due uomini che sono due mondi affatto diversi. Si noti: nessuna descrizione del mattino di un giorno di nozze. Tutto è riferito a Renzo, l'innocente su cui sta per abbattersi l'iniquità degli uomini; l'attenzione dev'esser tutta per lui, dalla festosa camminata mattutina con quella sua (stupenda!) «lieta furia» che lo muove alla canonica, sino al dolente, affettuoso colloquio con Lucia.

E sarà proprio don Abbondio (qui i giochi si fanno sempre più sottili) a rivelare a Renzo la dolorosa esperienza della malvagità che è nel cuore e nella vita degli uomini: la passione d'un prepotente, servita per viltà da un curato immemore del suo dovere e dai rappresentati della legge senza coscienza, tutto ciò spezza bruscamente l'ingenua visione che della vita ha il giovane. Che allora si ribella con tutta l'anima, e caccia fuori gli artigli. La forza e la 'verità' del dialogo sta nel contrasto tra l'inganno prevaricante e la ragione cercata, nel tema del tempo sdoppiato: da una parte il tempo di Renzo, giocato tra pazienza e impazienza; e dall'altra quello di don Abbondio, giocato sull'inganno della falsa cultura e della illusoria autorità. Per Renzo, sin dall'inizio, il tempo è un «oggi», preveduto, fissato, che si deve compiere; per don Abbondio è un «oggi», all'interrogativo, preso come fuga, chiamando in aiuto la «pazienza» e poi gli «imbrogli» e alla fine, ultima carta, il «latinorum» di cui Renzo