

Nuovi studi manzoniani per il 150° anniversario della morte

Introduzione e cura di Giuseppe Langella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIX • 2023

*S. 1848
ore piovose
13 ottobre 1848, in
Attestato dell'originale A. Manzoni*

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università “Kore” di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano “Statale”), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano “Statale”), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli “Suor Orsola Benincasa”)

Comitato d’onore / *Honorary Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca’ Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari “Aldo Moro”), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d’Annunzio di Chieti – Pescara), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”)

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (coordinamento), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, THOMAS PERSICO, ELEONORA RIMOLO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

NUOVI STUDI MANZONIANI PER IL 150° ANNIVERSARIO DELLA MORTE

Introduzione e cura di
Giuseppe Langella

XXIX – 2023

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIX – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2024 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

*

Published in Italy
Prima edizione: 2024

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli
www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it
ISBN 978-88-6542-978-5 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-979-2 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

GIUSEPPE LANGELLA, <i>Introduzione</i>	7
ALESSIO ARENA, <i>I Promessi sposi della famiglia Rame: storia e particolarità di uno spettacolo dal teatro di marionette al teatro di persona</i>	11
CRISTINA CAPPELLETTI, «Una favola sotto al sembiante di storia»: <i>Manzoni e il Romanzo italiano del XVIII secolo</i>	19
IRENE GAMBACORTI, <i>Manzoni epistolografo: la lettera-saggio</i>	37
MAURO NOVELLI, «Orba di tanto spiro». <i>Scrittori a casa Manzoni (1873-1944)</i>	55
FRANCESCO SPERA, <i>Il Vero e il Travisamento nei primi capitoli dei Promessi sposi</i>	75
DUCCIO TONGIORGI, «Per altre occasioni simili». <i>Echi della Rivoluzione Francese nella stratigrafia dei Promessi sposi</i>	95

Francesco Spera

IL VERO E IL TRAVISAMENTO NEI PRIMI CAPITOLI DEI *PROMESSI SPOSI*

Riassunto. In questo studio si analizza la funzione del narratore nella prima grande sequenza dei *Promessi sposi*, dal primo all'ottavo capitolo. Si indagano in particolare gli interventi diretti che sono molto frequenti e di vario tipo. Fin dall'*Introduzione* il narratore si impone come protagonista interrompendo la trascrizione del presunto manoscritto dell'anonimo. Inoltre, dal primo capitolo si può constatare come il suo primo compito sia di raccordare le varie digressioni documentarie, a cominciare dalle citazioni delle gride. Ma il narratore commenta anche spesso la vicenda con inserti meditativi nelle vicende più drammatiche, oppure con battute ironiche quando la narrazione si alleggerisce con risvolti umoristici e comici. Proprio la varietà dei toni spinge l'autore a creare questa figura dominante, che diventa anche una indispensabile guida per il lettore. Il risultato complessivo si spiega con le fondamentali scelte di Manzoni, molto consapevole del ritardo della letteratura italiana per il genere romanzo rispetto alle altre letterature europee; l'io narrante nei *Promessi sposi* funge anche da mediatore per un'operazione consapevolmente innovativa, di un autore che opta per una poetica del romanzo non mirato al mero intrattenimento, ma propone un romanzo con un realismo concreto e insieme ispirato da valori morali e spirituali.

Parole chiave. Manzoni, narratore, lettore, travisamento

Abstract. This study analyzes the function of the narrator in the first major sequence of *The Betrothed*, from the first to the eighth chapter. In particular, direct interventions are investigated, which are very frequent and of various types. From the *Introduction* the narrator establishes himself as the protagonist by interrupting the transcription of the anonymous manuscript. Furthermore, from the first chapter we can see how his first task is to connect the various documentary digressions. But the narrator also often comments on the story with meditative inserts in the more dramatic events, or with ironic jokes when the narrative lightens up with humorous and comic implications. It is precisely the variety of tones that pushes the author to create this dominant figure, who also becomes an indispensable guide for the reader. The overall result is explained by the fundamental choices of Manzoni,

very aware of the delay of Italian literature for the novel genre compared to other European literatures; the narrator in *The Betrothed* also acts as a mediator for a consciously innovative operation by an author who opts for a poetics of the novel not aimed at mere entertainment, but proposes a novel with concrete realism and at the same time inspired by moral and spiritual values.

Keywords. Manzoni, narrator, reader, distortion

Alla fine del IV capitolo dei *Promessi sposi*, dedicato alla storia di Lodovico che diventa padre Cristoforo, è descritto l'usuale comportamento del frate con non poche notazioni psicologiche. All'inizio del capitolo era stato presentato il ritratto fisico del personaggio, quindi simmetricamente nel finale si aggiunge qualche cenno sul suo stile di vita. In assoluto la vicenda psicologica di Lodovico-Cristoforo è la più ampia e curata della prima sequenza narrativa del romanzo, cioè fino al capitolo VIII. Ed è proprio l'io narrante a introdurre le considerazioni conclusive:

Non è nostro disegno di far la storia della sua vita claustrale: diremo soltanto che, adempiendo, sempre con gran voglia, e con gran cura, gli uffizi che gli venivano ordinariamente assegnati, di predicare e d'assistere i moribondi, non lasciava mai sfuggire un'occasione d'esercitarne due altri, che s'era imposti da sé: accomodar differenze, e proteggere oppressi. In questo genio entrava, per qualche parte, senza ch'egli se n'avvedesse, quella sua vecchia abitudine, e un resticciolo di spiriti guerreschi, che l'umiliazioni e le macerazioni non avevan potuto spegner del tutto.¹

Si ricorda che nella vita giovanile «la sua indole, insieme onesta e violenta» lo portava a diventare «un protettor degli oppressi, e un vendicatore de torti». Indossata la tonaca sentiva vieppiù questa forte inclinazione a prendere le parti dei più deboli e perseguitati. Si aggiunge ancora che il frate si indignava a tal punto da manifestare ancora «un'indole focosa risentita», ma pure che questi moti dell'animo erano presto dominati secondo i principi

¹ Per le citazioni si è fatto riferimento all'edizione A. MANZONI, *I Promessi sposi*, a cura di T. Poggi Salani, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2013. Per questa analisi ci si è avvalsi anche e soprattutto dei seguenti commenti: A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di A. Stella e C. Repossi, Einaudi, Torino 1995; A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Carocci, Roma 2021. Inoltre si ricorda il sempre valido contributo critico di G. GETTO, *Lecture manzoniane*, Sansoni, Firenze 1964, e il volume «Questo matrimonio non s'ha da fare...» *Lettura de 'I promessi sposi'*, coordinamento di P. Fandella, G. Langella, P. Frare, Vita e Pensiero, Milano 2005.

religiosi che aveva abbracciato. Questa lotta interiore si poteva concretare in gesti imprevisi e coraggiosi, come si constata nel capitolo V, e anche in parole talvolta più accese. Da qui scaturisce l'ultima osservazione sul frate, abbastanza singolare:

Un suo confratello ed amico, che lo conosceva bene, l'aveva una volta paragonato a quelle parole troppo espressive nella loro forma naturale, che alcuni, anche beneducati, pronunziano, quando la passione trabocca, smozzicate, con qualche lettera mutata; parole che, in quel travisamento, fanno però ricordare della loro energia primitiva.

Nell'ignoto confratello «che lo conosceva bene» possiamo riconoscere il narratore, che arriva a paragonare il frate a particolari forme di parole, in cui si verifica un'alterazione eufemistica. Nel testo troviamo il termine «travisamento», riferito a una parola volutamente deformata, che tuttavia fa trapelare un disdicevole significato originale. Una parola negativa è «travisata» per diventare più accettabile, ma rilascia comunque sottintesi e allusioni.

Un elemento emerge nella prima parte del romanzo: la presenza dominante di un narratore che interviene costantemente nelle varie fasi del racconto e anche in modo specifico sull'uso delle parole. Il caso appena citato ne è la dimostrazione lampante. Ma già all'inizio il lettore può incontrare i frequenti inserimenti dell'io narrante e insieme l'attenzione alle parole e a varie forme di travisamento. Nell'*Introduzione* lo scrittore, secondo la finzione del manoscritto anonimo, si lancia in una mimesi parodica dello stile barocco, marchiato da subito come scrittura negativa, bersaglio satirico anche nelle lunghe digressioni successive, dove tuttavia si riportano documenti autentici del Seicento. Insomma, comincia subito il gioco della mistione di storia e invenzione, dove si accampa come vero dominatore e protagonista il narratore. Il gioco si accentua in certi passi come accade nel passaggio dalla parodia barocca al primo intervento diretto: «*Imperciocchè, essendo cosa evidente, e da verun negata non essere i nomi se non puri purissimi accidenti...*» – Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascrivere 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?». I commenti rilevano la funzione ironica di quell'ultimo sostantivo attribuito all'anonimo, perché l'«accidenti», in uso nel lessico della filosofia aristotelica, può intendersi invece come un'implicita esclamazione dello scrittore infastidito dal troppo enfatico stile barocco.

Il primo obiettivo è schernire uno stile assolutamente negativo, su cui l'io narrante si sofferma un bel po', illustrando le pecche linguistiche e retoriche, con la doppia conseguenza «di riuscir rozzo insieme e affettato». Invece il

giudizio sulla storia è opposto: la storia raccontata dall'anonimo è «bella», poi l'aggettivo si ritrova a breve distanza, ripetuto con l'aggiunta di un avverbio per intensificare: «ma a me era parsa bella, come dico; molto bella». È opportuno ritornare alla parte barocca dove si punta su altro: «*in angusto Teatro luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malvagità grandiosa, con intermezzi d'Imprese virtuose e buontà angeliche, opposte alle operationi diaboliche*». Qui Manzoni usa ostentatamente la tecnica dell'"anteprima", amplificando la vicenda secondo la magniloquente prospettiva secentesca, evocando persino angeli e diavoli. Così può risaltare più nettamente la differenza del suo atteggiamento di scrittore «d'oggiorno», perché la storia è sì bella, ma «certi costumi descritti [...] sono così nuovi, così strani, per non dire peggio». Chi scrive vuole porre in luce una scelta decisiva, l'adozione di una «rettorica discreta» che eviti gli eccessi, ponendosi all'opposto dello stile barocco, ricorrendo anche alla reticenza, come avviene in alcuni passi salienti del romanzo, perché appunto il «peggio» non è rappresentato dettagliatamente, ma accennato. Il problema si allarga alla cosiddetta «dicitura» che deve sostituire quella barocca. Nell'ultima parte dell'*Introduzione* Manzoni avverte i lettori, anche ironicamente, quanto abbia meditato sulla questione della lingua, quanto abbia pensato e ripensato alle proprie scelte linguistiche. Nelle poche pagine prima di iniziare a raccontare l'autore attira l'attenzione sul complesso della propria operazione narrativa. In primo luogo risalta la scelta della società secentesca come sfondo storico, ma fin dall'inizio marcata come negativa perché la mimesi parodica ha un impatto molto forte sul lettore storico, che si rendeva conto come il romanzo non volesse indorare la narrazione con scenari convenzionali ed edulcorati. Si annuncia inoltre una vicenda con grandi contrasti drammatici, anche bella e molto originale per i contenuti visto che nella parte secentesca si dichiara la condizione sociale dei protagonisti, «gente meccaniche, e di piccol affare». Nella parte successiva chi si appresta a rifare questa storia milanese del secolo XVII esprime l'esigenza di una verità storica da verificare e comunicare; infine auspica l'adozione di una nuova lingua adatta ai lettori moderni e insieme alla novità della narrazione. Questi ultimi argomenti sono esposti in prima persona, con non pochi inserti ironici, che mirano ad attenuare il dato di fatto fondamentale, cioè l'imponente figura di un narratore onnipresente e onnisciente.

Il romanzo comincia e si svolge nelle prime pagine secondo le regole canoniche del genere che ormai aveva successo in tutta Europa.² Eppure,

² Si ricordi tuttavia che i lettori della Ventisettana non potevano contare su precedenti romanzi italiani moderni, se non sul romanzo epistolare *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo, per altro ben diverso.

quando sta per cominciare la prima scena tra don Abbondio e i bravi, proprio quando i personaggi sembrano iniziare un dialogo, si interpone una lunga digressione sulla figura dei bravi con ripetute e ampie citazioni delle gride; sono effettivamente «squarci autentici», ma con l'alibi di documentare storicamente il fenomeno s'interrompe la linea narrativa, provocando un sensibile calo di tensione drammatica. Certo si intuisce anche altro, perché l'io narrante con i suoi interventi di raccordo monta le citazioni in maniera tale che si possa cogliere una sotterranea ironia nei confronti di tante prolisse e gonfie dichiarazioni. Soltanto dopo qualche pagina si riprende la narrazione in presa diretta con la riuscitissima scena del dialogo tra don Abbondio e i due bravi, dove Manzoni esibisce tutta la sua maestria di narratore con un *climax* di batture arroganti e irridenti dei bravi e un atteggiamento sempre più pauroso e servile del curato. Soltanto alla fine del capitolo ritroveremo un dialogo simile, quando a casa don Abbondio non può trattenersi dal confidare a Perpetua l'accaduto, con un dialogo vivace, con un corredo ben orchestrato di oralità e gestualità teatrale. Manzoni offre due esempi di efficace realismo narrativo che dimostrano le sue indubbie qualità di narratore. Nel primo capitolo si ritrovano quindi alcuni passi che rientrano nella topica del romanzo, altri un po' difformi su cui occorre riflettere. Si prenda il finale dell'incontro con i bravi:

ma quelli, senza più dargli udienza, presero la strada dond'era lui venuto, e s'allontanarono, cantando una canzonaccia che 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.

Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone...

In questo brano l'io narrante interviene in prima persona quando dichiara asciuttamente che non riporterà la «canzonaccia», con sottintesa precisazione al lettore che si regolerà così anche in futuro. Diverso è l'intervento in prima persona plurale che introduce un'ampia disanima sui costumi secenteschi, una rassegna del mal governo ma anche del comportamento delle classi sociali alte e di medio livello. Ma gli interventi sono anche in funzione di un rapporto colloquiale col lettore, con qualche sentenza disseminata scaltramente qua e là: «A chi, messosi a sostener le sue ragioni contro un potente, rimaneva col capo rotto, don Abbondio sapeva trovar sempre qualche

torto; cosa non difficile, perché la ragione e il torto non si dividon mai con un taglio così netto, che ogni parte abbia soltanto dell'una o dell'altro».

Si passa quindi dal quadro generale del male presente nel mondo secentesco, con accenti decisamente severi, al ritratto psicologico di don Abbondio, con valutazioni critiche, perché il curato non si assume le sue responsabilità pastorali e mira soltanto alla sopravvivenza personale, ma anche con qualche punta ironica: «Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato». L'appello diretto ai lettori, per ironica modestia ridotti a venticinque, è anche un avvertimento importante per sottintendere che lo scrittore non aspira ad avere i numerosi lettori amanti dell'intrattenimento romanzesco, bensì un lettore pensante, disposto soprattutto a riflettere sulla scia del narratore. Nella citazione si invita a considerare anche per così dire qualche attenuante per il «poveretto». L'aggettivo si incontrerà molto spesso in tutto il romanzo. Qui viene espresso (col suffisso attenuativo) proprio dal narratore, che poco prima aveva già definito «nostro» il personaggio e poco dopo «pover'uomo». È una tecnica usuale del romanzo con cui l'autore esprime sì un giudizio negativo, come appunto nei confronti di don Abbondio, ma nello stesso tempo lo accompagna con espressioni più smorzate. Si noti che poco dopo inizia il soliloquio del curato, cioè un altro tipico elemento di una narrazione moderna, a dimostrazione che Manzoni già in questo primo capitolo utilizza le tecniche più varie del romanzo. Il monologo si giustifica per coprire il tempo fra l'incontro con i bravi e il rientro a casa, ma si risolve in un'ulteriore messa a nudo dell'egoismo e della viltà di don Abbondio:

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? Perché non son andati piuttosto a parlare... Oh vedete un poco: gran destino è il mio, che le cose a proposito mi vengano sempre in mente un momento dopo l'occasione. Se avessi pensato di suggerir loro che andassero a portar la loro imbasciata... – 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...

Con la scelta del monologo si dipana una confessione diretta del personaggio che si definisce «povero galantuomo» (riappare l'aggettivo «povero» per due volte), ma i pensieri di don Abbondio, che certo è in uno stato di

panico dopo le minacce dei bravi, sono davvero discutibili, visto che liquida come «ragazzacci» i due giovani, incolpati di essersi innamorati e di volersi sposare, fino a quasi pentirsi di non aver suggerito ai bravi di andare direttamente dai due promessi per «portar la loro imbasciata». Lo smascheramento dei segreti malvagi pensieri del personaggio è andato troppo oltre. Occorre una diversione di alleggerimento che si attua grazie alla presentazione di Perpetua, con un ritratto ironico che finisce con una battuta comica sulla sua condizione di non sposata: «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». L'espressione plebea, per di più scaricata sulle amiche, che evidentemente glielo dicono alle spalle, marca la figura di Perpetua, che partecipa al duetto finale con il padrone, anche lei ricorrendo alla reticenza per battute di basso livello. Il dialogo finisce in commedia, anzi si potrebbe quasi dire in opera buffa, visto le ultime parole che ritraggono il pauroso curato uscire di scena ordinando platealmente il silenzio alla serva: «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».

Se il romanzo continua dando spazio soprattutto all'azione, talora con andamento da commedia teatrale, come avviene nel secondo capitolo, gli interventi dell'io narrante non vengono meno, e saranno commenti più calibrati proprio sugli equilibri alterni della vicenda. Il secondo capitolo è quasi completamente costruito su dialoghi: due dialoghi tra Renzo e don Abbondio, inframezzati da quello di Renzo con Perpetua, e infine il terzetto di Renzo con Lucia ed Agnese. Il punto saliente del commento dell'io narrante arriva nel mezzo delle fantasie vendicative di Renzo che ha estorto al terrorizzato don Abbondio il nome del prepotente che vuole impedire il matrimonio; il personaggio sull'onda dell'ira comincia a fantasticare proprio «l'omicidio» di don Rodrigo: un'aggressione per «afferrarlo per il collo» e poi l'appostamento per tirargli una schioppettata. Il narratore, prima di indulgiare in questi pensieri aggressivi di Renzo si rivolge ai lettori con una riflessione molto acuta: «I soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi».³ È una sentenza capitale che vale per l'intero romanzo, indiretta conferma del

³ Un lettore manzoniano, leggendo l'espressione «far torto» non può non ricordare il celebre passo finale dell'*Adelchi* quando il protagonista dice «non resta / che far torto, o patirlo». Manzoni alla fine decise di scrivere il romanzo anche per uscire dall'*impasse* di un genere tragico impraticabile per la sua visione cristiana del mondo.

ruolo dominante del narratore, che sente la necessità di ammonire il lettore sulla mancanza di responsabilità di coloro che detengono il potere: non solo commettono il male, ma possono anche “pervertire” le stesse vittime. In realtà il protagonista aveva già dato qualche prova di carattere talvolta impetuoso. Si è recato da don Abbondio vestito di gran gala da cerimonia matrimoniale, con piume colorate sul cappello e anche «col suo pugnale del manico bello, nel taschino de’ calzonì». Nel secondo colloquio con il curato, all’apice del drammatico interrogatorio, l’autore gli assegna una breve battuta e un gesto significativo: «“Penso che lo voglio saper subito, sul momento”. E, così dicendo, mise, forse senza avvedersene, la mano sul manico del coltello che gli usciva dal taschino».⁴ Conta l’inciso tra le virgole, dove l’io narrante, dopo le parole imperative del personaggio accompagnate da un gesto minaccioso, aggiunge un’osservazione dubbiosa. Ma più che fare delle ipotesi sulle vere intenzioni di Renzo (che ha pure chiuso a chiave la porta e quindi tiene prigioniero il curato), spicca l’inciso stesso: il narratore vuole mostrare come sia difficile, problematica la valutazione delle dinamiche complesse nel comportamento umano.

Si potrebbe dire che non solo don Abbondio si sta comportando senza un minimo di scrupolo pastorale, ma pure che la sua tattica dilatoria si rivela debole e controproducente. Il ricorso al latino e a espressioni come «V’è saltato il grillo di maritarvi» si possono sì spiegare come conseguenza della paura del personaggio, ma tutto l’insieme aggrava ulteriormente il giudizio morale da parte di un lettore oggettivo. L’abilità dell’autore sta anche nell’evitare il rischio di incupire troppo la scena sempre grazie ai suoi interventi, tant’è che nel finale di questo secondo dialogo parecchio drammatico avviene un notevole cambiamento di tono quando Renzo se ne va: «partì in furia, troncando così la questione, che, al pari d’una questione di letteratura o di filosofia o d’altro, avrebbe potuto durar dei secoli, giacché ognuna delle parti non faceva che replicare il suo proprio argomento». Anche il narratore tronca la scena con una svolta repentina che spiazzava il lettore con un ironico diversivo sulle diatribe culturali, più specificamente letterarie e filosofiche (si badi che non è coinvolta la storia). Si tratta di tecniche di diversioni ricorrenti nel romanzo, con cui l’autore sa giostrare con molta abilità. Si veda come don Abbondio se la prende con Perpetua, in una scena comica raccontata in modo indiretto, che risulta molto efficace nella sua stringata versione, prima

⁴ Il coltello riappare anche nel terzo capitolo quando Renzo impreca contro don Rodrigo. Molto più avanti, nel capitolo XXXIV, il protagonista arriva a sfoderare il coltello quando, scambiato per untore, viene inseguito e minacciato.

con un verbo in prima persona singolare, alla fine con un verbo in prima persona plurale:

chiamava di tempo in tempo, con voce tremolante e stizzosa: «Perpetua!» La venne finalmente, con un gran cavolo sotto il braccio, e con la faccia tosta, come se nulla fosse stato. Risparmio al lettore i lamenti, le condoglianze, le accuse, le difese, i «voi sola potete aver parlato», e i «non ho parlato», tutti i pasticci in somma di quel colloquio [...] Salì poi lentamente le scale, dicendo, ogni tre scalini, «son servito»; e si mise davvero a letto, dove lo lasceremo.

Nel terzo capitolo si concentra quanto è già stato concretamente sperimentato nell'*Introduzione* e nei primi due capitoli, in sostanza il narratore coordina la vicenda con una mistione di toni drammatici e comici: da un lato il dramma dell'irruzione del male e dall'altro le scene che si evolvono in commedia. Il narratore riappare con Azzecca-garbugli, cioè con una figura comica, soprattutto quando il dottore legge le gride sul matrimonio di sorpresa e immagina che Renzo sia un bravo. Una tipica parte storico-documentaria del romanzo si mescola al comico. Azzecca-garbugli è rappresentato come un pasticcione, per di più da lui viene fuori un'idea di giustizia esattamente contraria a quella dell'autore. Ci sono due affermazioni rilevanti che riguardano l'uso delle parole: «All'avvocato bisogna raccontar le cose chiare: a noi tocca poi a imbrogliarle»; «perché, vedete, a saper ben maneggiare le gride, nessuno è reo, e nessuno è innocente». Il riso che può provocare il personaggio è quindi un riso amaro. Del resto nel raccordo tra la scena iniziale dei tre personaggi e la scena col dottore è inserita una significativa digressione sui capponi che Renzo porta con sé come primo dono:

Lascio poi pensare al lettore, come dovessero stare in viaggio quelle povere bestie, così legate e tenute per le zampe, a capo all'in giù, nella mano d'un uomo il quale, agitato da tante passioni, accompagnava col gesto i pensieri che gli passavan a tumulto per la mente. Ora stendeva il braccio per collera, ora l'alzava per disperazione, ora lo dibatteva in aria, come per minaccia, e, in tutti i modi, dava loro di fiere scosse, e faceva balzare quelle quattro teste spenzolate; le quali intanto s'ingegnavano a beccarsi l'una con l'altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura.

Non sorprende il comportamento di Renzo, che abbiamo già visto «infuriato» nel percorso dalla casa di don Abbondio a quella di Lucia, colpisce più l'intervento dell'io narrante che accenna alle povere bestie a testa in giù. Il riferimento potrebbe sembrare compassionevole, ma arriva la stoccata

conclusiva con una sentenza universale che riflette la visione pessimistica dell'autore.

Non mancano altri interventi di questo tipo. Quando si legge la presentazione di padre Cristoforo e in generale dell'ordine cappuccino, merita ricordare un'altra digressione: il narratore elogia il generoso attivismo di un ordine monastico che aveva acquisito autorità proprio in quel tempo (dato storicamente accertato), ma dà pure conto di certe reazioni avverse con incomprensioni e umiliazioni: «perché, non possedendo nulla, portando un abito più stranamente diverso dal comune, facendo più aperta professione d'umiltà, s'esponevan più da vicino alla venerazione e al vilipendio che queste cose possono attirare da' diversi umori, e dal diverso pensare degli uomini». Queste riflessioni diventano fondamentali nel romanzo e suggellano l'emblematica prospettiva manzoniana sulla molteplicità dell'esperienza umana e sulle ondegianti prese di posizione di singoli e gruppi. Questa affermazione influenza anche la parte finale. Prima Renzo rientra infuriato: «In questa, arrivò Renzo, ed entrando con un volto dispettoso insieme e mortificato, gettò i capponi sur una tavola; e fu questa l'ultima trista vicenda delle povere bestie, per quel giorno». L'atteggiamento di Renzo è prevedibile, ma c'è un'aggiunta realistica e anche simbolica. La precisazione sui poveri capponi è una scelta magistrale, soprattutto con l'inciso separato dalla virgola, che fa pensare alla precarietà dell'esistenza e quindi ad altre possibili tribolazioni. Renzo esce allora nella sua famosa frase: «A questo mondo c'è giustizia finalmente»; ma quando la ripete andandosene, il narratore sente il bisogno di aggiungere una chiosa: «e lo sposo se n'andò, col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle strane parole: "a questo mondo c'è giustizia, finalmente!" Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica». La battuta conclusiva si tiene sulla linea delle ultime un po' sconsolate valutazioni del narratore che sottolinea l'estrema difficoltà della situazione in cui si dibattono i tre "poveretti" e insinua anche il fondato sospetto dell'ingiustizia che domina i rapporti umani.

Con il quarto capitolo si verifica una frattura. Comincia un racconto nel racconto introdotto dal narratore in modo didascalico: «Ma perché si prendeva tanto pensiero di Lucia? E perché, al primo avviso, s'era mosso con tanta sollecitudine, come a una chiamata del padre provinciale? E chi era questo padre Cristoforo? – Bisogna soddisfare a tutte queste domande». Insomma, il narratore racconta poiché il lettore impone domande. Potremmo aggiungere che il lettore è mosso in primo luogo da una legittima curiosità. Il narratore deve quindi rispondere, ma rispondendo aggiunge qualcosa su cui il lettore deve riflettere. In questo caso i temi fondamentali sono il percorso spirituale di Lodovico/Cristoforo e i costumi secenteschi. Il narratore

interviene soprattutto su questi. Ad esempio, quando chiarisce che la famiglia dell'ucciso era soprattutto interessata alla vendetta: «La storia non dice che a loro dolesse molto dell'ucciso, e nemmeno che una lagrima fosse stata sparsa per lui, in tutto il parentado: dice soltanto ch'eran tutti smaniosi d'aver nell'unghie l'uccisore, o vivo o morto». Qui ritorna il narratore storico che pone in luce i deteriori costumi del Seicento. Però, quando si svolge la grande scena corale del perdono presso l'aristocratica famiglia offesa, si può mostrare come il bene possa generare il bene: «La nostra storia nota espressamente che, da quel giorno in poi, quel signore fu un po' men precipitoso, e un po' più alla mano». Il comportamento del neofrate è tale da sorprendere il fratello dell'ucciso, che pensava di trasformare il perdono in evento di ostentata pompa familiare; da allora in effetti avviene un miglioramento, però soltanto «un poco», secondo la solita discrezione del narratore, che nelle alterne vicende umane prevede anche la vittoria del bene, ma con la consapevolezza di molti limiti.

Dal quinto all'ottavo capitolo si svolge una parte molto ricca di azione, con un romanzesco distribuito con straordinaria maestria. L'introduzione e i primi quattro capitoli sono costruiti secondo tecniche diverse, molto condizionate dalla volontà prioritaria dello scrittore di ammaestrare il lettore, soprattutto all'inizio, sul tipo di romanzo che si appresta a leggere e sulle particolarità della propria scrittura narrativa e dei fini che si propone. Dal quinto capitolo si susseguono scene animate e con vari personaggi, tra cui spicca don Rodrigo, l'antagonista principale. Quando padre Cristoforo si pone in cammino per andare da lui, il narratore introduce la notizia con un'espressione che non promette nulla di positivo: «si mise subito in cammino, verso il covile della fiera che voleva provarsi d'ammansare». È un'espressione forte, a cui il narratore contrappone subito una parentesi ironica, quando chiama in causa l'anonimo che non rivela il nome del luogo e tra parentesi aggiunge che «avrebbe fatto meglio a scriverne alla buona il nome». Seguono molte notazioni dove si rileva un'amplificazione negativa: il villaggio abitato da esseri brutti e degradati, ancor peggio il cupo palazzotto, infine la scena del banchetto con personaggi sgradevoli e stupide discussioni. Non c'è una rappresentazione oggettiva; anzi il narratore interviene spesso per calcare la mano. I personaggi intorno a don Rodrigo sono uno peggiore dell'altro: il conte Attilio suo cugino è presentato come un «compagno di libertinaggio e di soverchieria»; il podestà è di fatto un subalterno di don Rodrigo, però con «sicumera» e «saccenteria»; il dottor Azzecca-garbugli «in atto d'un rispetto il più puro, il più sviscerato»; si aggiungono anche due parassiti che non sono neppur degni di avere un nome: «due convitati oscuri, de' quali la nostra storia dice soltanto che non facevano altro che

mangiare, chinare il capo, sorridere e approvare ogni cosa che dicesse un commensale, e a cui un altro non contraddicesse». Il narratore riporta una discussione su un'insulsa questione d'onore e un'altra di politica estera, con il chiaro intento di ridicolizzare tutti. Il massimo del comico si raggiunge con le parole del podestà, che esalta ovviamente lo spagnolo conte duca d'Olivares contro il cardinale Richelieu (con il nome deformato in *Riciliù*, come il Wallenstein diventa *Vagliensteino*) arrivando a dire: «e il signor cardinale di Riciliù farà un buco nell'acqua. Mi fa pur ridere quel caro signor cardinale, a voler cozzare con un conte duca, con un Olivares. Dico il vero, che vorrei rinascere di qui a dugent'anni, per sentir cosa diranno i posteri, di questa bella pretensione». Qui Manzoni si diverte molto ad appioppare al podestà questa ipotesi impossibile, ma il rinvio a duecento anni dopo coincide con l'effettiva pubblicazione del romanzo quando i lettori storici possono ormai sapere che il conflitto si risolse negativamente per la Spagna.

In mezzo a questo ambiente padre Cristoforo è ovviamente a disagio, ma deve subire. Sempre il narratore lo spiega proprio all'entrata del frate nella sala del banchetto:

L'uomo onesto in faccia al malvagio, piace generalmente (non dico a tutti) immaginarselo con la fronte alta, con lo sguardo sicuro, col petto rilevato, con lo scilinguagnolo bene sciolto. Nel fatto però, per fargli prender quell'attitudine, si richiedon molte circostanze, le quali ben di rado si riscontrano insieme. Perciò, non vi maravigliate se fra Cristoforo, col buon testimonio della sua coscienza, col sentimento fermissimo della giustizia della causa che veniva a sostenere, con un sentimento misto d'orrore e di compassione per don Rodrigo, stesse con una cert'aria di suggezione e di rispetto, alla presenza di quello stesso don Rodrigo, ch'era lì in capo di tavola, in casa sua, nel suo regno, circondato d'amici, d'omaggi, di tanti segni della sua potenza, con un viso da far morire in bocca a chi si sia una preghiera, non che un consiglio, non che una correzione, non che un rimprovero.

Si tratta di un passo importante dove si conferma il ruolo di malvagio di don Rodrigo, che appare in scena per la prima volta e a cui Manzoni non dedica nessun ritratto fisico (nel capitolo successivo sapremo indirettamente che ha meno di quarant'anni). Quindi il riferimento al viso è da segnalare perché assegna al personaggio uno sguardo dove prevale un'alterigia inattaccabile, poco propizia al tentativo del frate. Non a caso il capoverso contiene una sentenza che ridimensiona le possibili attese del lettore sull'atteggiamento di padre Cristoforo e sul risultato della sua missione. Anche la forte personalità del frate deve fare i conti con la gerarchia sociale, con il potente

aristocratico così prepotente e crudele. Non siamo in un contesto di eroi che combattono a testa alta ma in una dimensione umana dove molteplici personaggi si muovono in situazioni complicate. Questo non inficia i valori di cui padre Cristoforo è portatore, visto che nella stessa citazione si attribuisce a lui «un sentimento misto d'orrore e di compassione» proprio per don Rodrigo. Si noti il binomio che rimanda a quello aristotelico per gli effetti del tragico; per Manzoni va reinterpretato in senso cristiano: orrore per quello che don Rodrigo commette, compassione per la sua anima (questo è il primo indizio dell'interesse del frate per la salvezza del peccatore).

Anche nel capitolo VI domina l'azione diretta che dimostra il crescendo in atto del romanzesco con una serie di scene più brevi, variamente intrecciate. Nel primo quadro avviene il noto scontro tra il frate e l'aristocratico, con un variare di toni che giunge all'apice quando padre Cristoforo s'indigna così tanto da alzare la voce ed evocare persino una punizione celeste, attirandosi la rabbiosa reazione dell'altro. Quando il religioso sta per uscire dal palazzo, è avvicinato dal vecchio maggiordomo che si mostra disponibile a dare segretamente un aiuto contro i progetti maligni che si stanno discutendo e ha origliato di nascosto. Proprio su questo personaggio positivo che appare a sorpresa il narratore compie l'unica riflessione importante di questo capitolo:

Quell'uomo era stato a sentire all'uscio del suo padrone: aveva fatto bene? E fra Cristoforo faceva bene a lodarlo di ciò? Secondo le regole più comuni e men contraddette, è cosa molto brutta; ma quel caso non poteva riguardarsi come un'eccezione? E ci sono dell'eccezioni alle regole più comuni e men contraddette?

Questioni importanti; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia. Noi non intendiamo di dar giudizi: ci basta d'aver dei fatti da raccontare.

Di fronte a una questione dove è difficile seguire le regole usuali dell'etica sui rapporti umani, l'io narrante sottolinea come al solito la problematica più complessa, senza prendere ufficialmente posizione, accampando di essere appunto il narratore. Ovviamente anche queste parole sono un avvertimento al lettore, che deve riflettere su una vicenda sfaccettata, deve saper individuare le diverse sfumature allargando la prospettiva e approfondendo la sua analisi (forse intuendo che la provvidenza ha mosso le fila).

Una cesura evidenziata dal narratore («Intanto, nella casetta di Lucia, erano stati messi in campo e ventilati disegni, de' quali ci conviene informare il lettore») introduce alla seconda parte del capitolo, che prevede nel giro di poche pagine quattro quadri distribuiti a chiasmo: la proposta del

matrimonio di sorpresa da parte di Agnese, la visita di Renzo alla famiglia di Tonio (un notevole spaccato di povera mensa familiare), il dialogo all'osteria di Renzo e Tonio, ancora le discussioni dei soliti tre sul progetto del matrimonio di sorpresa. Non ci sono interventi del narratore, ma qualche passaggio ci riporta all'intervento precedente, dove si commentava il comportamento del maggiordomo. Quando Renzo chiede a Tonio che cosa dirà a casa sul progetto del matrimonio di sorpresa, l'amico non esita a spiattellare che racconta bugie alla moglie e non poche: «Di bugie, sono in debito io con mia moglie, e tanto tanto, che non so se arriverò mai a saldare il conto. Qualche pastocchia la troverò, da metterle il cuore in pace». La cosa non si ferma a questa tranquilla confessione di un'abitudine non commendevole, ma è ripetuta poco dopo quando si arriva a precisare che i due escono dall'osteria: «Tonio avviandosi a casa, e studiando la fandonia che racconterebbe alle donne, e Renzo, a render conto de' concerti presi». Però per Renzo (e per Agnese) la questione è più difficile perché i ragionamenti della dubbiosa Lucia non fanno una grinza: alla madre «andava opponendo a ogni ragione, or l'una, or l'altra parte del suo dilemma: o la cosa è cattiva, e non bisogna farla; o non è, e perché non dirla al padre Cristoforo?»; con Renzo è più patetica, sconsolatamente nel giusto «“Io non so che rispondere a queste vostre ragioni,” diceva: “ma vedo che, per far questa cosa, come dite voi, bisogna andar avanti a furia di sotterfugi, di bugie, di finzioni”». Il rapporto tra queste affermazioni e le riflessioni perplesse dell'io narrante sul comportamento del maggiordomo sono evidenti. Quella di Tonio può essere considerata una colpa veniale, ma la resistenza di Lucia rimanda a un'azione colpevole degli altri due che la inducono a essere complice.

Quando i personaggi cominciano concretamente ad agire ritorna la parola diretta dell'io narrante dal momento che da una parte è in corso un'azione del tutto delittuosa, cioè il progetto del rapimento della giovane, dall'altra è un'iniziativa singolare e discutibile, con una Lucia molto dubbiosa e renitente. Il dato di partenza è l'affermazione basilare di padre Cristoforo rivolto all'arrabbiato Renzo: «se il potente che vuol commettere l'ingiustizia fosse sempre obbligato a dir le sue ragioni, le cose non anderebbero come vanno». Come ripete poco dopo ancora lo stesso frate: «Le parole dell'iniquo che è forte, penetrano e sfuggono». Per questo all'io narrante tocca vieppiù smascherare e spiegare che le azioni malvage possono essere cattive consigliere, come avviene quando i tre rimangono soli e Renzo si scatena minacciando aggressioni omicide. Allora l'intervento del narratore è indispensabile e anche più articolato:

In mezzo a quella sua gran collera, aveva Renzo pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Lucia? E non aveva adoperato un po' d'artificio a farlo crescere, per farlo fruttare? Il nostro autore protesta di non ne saper nulla; e io credo che nemmeno Renzo non lo sapesse bene. Il fatto sta ch'era realmente infuriato contro don Rodrigo, e che bramava ardentemente il consenso di Lucia; e quando due forti passioni schiamazzano insieme nel cuor d'un uomo, nessuno, neppure il paziente, può sempre distinguere chiaramente una voce dall'altra, e dir con sicurezza qual sia quella che predomini.

Si insiste ancora sul fatto che la mente umana insomma è complicata⁵ e quindi il narratore afferma di non poter prendere una posizione netta e sicura. Ma il lettore sa che nel romanzo c'è molta psicologia e anche di ben alto livello. Il narratore in realtà mostra sempre un'acuta capacità nell'indagare l'interiorità del personaggio, ma preferisce, quando il caso diventa troppo sottile e incerto, suggerire qualche ipotesi. Si veda il passaggio parallelo a questo appena citato, ma più breve, dedicato a Lucia: «Qui l'autore confessa di non sapere un'altra cosa: se Lucia fosse, in tutto e per tutto, malcontenta d'essere stata spinta ad acconsentire. Noi lasciamo, come lui, la cosa in dubbio». Il narratore, soprattutto per i due protagonisti, a cui realisticamente non può conferire una consapevolezza psicologica troppo elevata visto che sono due umili del Seicento, preferisce proporre riflessioni generali. Si veda la sentenza più semplice esposta per il dodicenne Menico, quando Agnese, affidandogli l'incarico di recarsi da padre Cristoforo, lo esorta a non fare il suo solito gioco: «Bisogna saper che Menico era bravissimo per fare a rimbalzello; e si sa che tutti, grandi e piccoli, facciam volentieri le cose alle quali abbiamo abilità: non dico quelle sole».

Un'ulteriore conferma della forte presenza di notazioni psicologiche viene poco dopo con un intermezzo dedicato a don Rodrigo, introdotto da una delle solite intromissioni dell'io narrante, quando i bravi cominciano a fare sopralluoghi nel paese in vista del rapimento: «Convien però che il lettore sappia qualcosa di più preciso, intorno a que' ronzatori misteriosi: e, per informarlo di tutto, dobbiam tornare un passo indietro, e ritrovar don Rodrigo, che abbiám lasciato ieri, solo in una sala del suo palazzotto, al partir del padre Cristoforo». Converte in queste analisi la descrizione del suo risentimento per le parole del frate e la necessità di rispondere

⁵ Si ricordi che l'autore crea un neologismo definendo il cuore un «guazzabuglio» (X, 65), e parla dei «misteri del cuore umano» persino per una scelta difficile del cardinal Fedirigo (XXXII, 14).

all'ironia del cugino conte Attilio, che lo pungola sulla scommessa a proposito di Lucia. Merita attenzione in particolare la messa in scena del cugino che lo irride, imitando addirittura un'ipotetica predica del frate che si potrebbe in futuro vantare di aver indotto don Rodrigo al pentimento religioso:

«Mi par di sentirlo». E qui, parlando col naso, accompagnando le parole con gesti caricati, continuò, in tono di predica: «in una parte di questo mondo, che, per degni rispetti, non nomino, viveva, uditori carissimi, e vive tuttavia, un cavaliere scapestrato, amico più delle femmine, che degli uomini dabbene, il quale, avvezzo a far d'ogni erba un fascio, aveva messo gli occhi...»

Anche qui un gioco di parole travisate che denuncia una brutta degradazione, secondo una volontà autorale di marcare molto negativamente i due personaggi aristocratici. Non mancano neppure riferimenti al progetto criminale con varie discussioni sulle tattiche brutali da utilizzare, ma poi interviene l'io narrante per bollare inesorabilmente don Rodrigo e il Griso, il suo braccio violento: «Noi tralasciamo di riferir que' concerti, perché, come il lettore vedrà, non son necessari all'intelligenza della storia; e siamo contenti anche noi di non doverlo trattener più lungamente a sentir parlamentare que' due fastidiosi ribaldi». Come in altre occasioni il narratore si ritrae di fronte agli eccessi del male, che esiste e va rappresentato, ma senza nessuna insistenza, per evitare ogni rischio di attrazione morbosa da parte di qualche lettore moderno. In altri casi, quando si disapprova più genericamente un evento, il giudizio è forse meno duro ma altrettanto tagliente: si vede l'inserito notevole dell'oste, il primo che sostiene di trattare tutti allo stesso modo, anche se dà più notizie ai bravi travestiti da comuni avventori che a Renzo stesso. Così arriva il giudizio ironicamente sferzante dell'io narrante che può distaccarsi dall'anonimo:

Il nostro autore, osservando al diverso modo che teneva costui nel soddisfare alle domande, dice ch'era un uomo così fatto, che, in tutti i suoi discorsi, faceva professione d'esser molto amico de' galantuomini in generale; ma, in atto pratico, usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni. Che carattere singolare! eh?

Abbiamo già incontrato l'espressione «soddisfare alle domande» nel capitolo IV. Questa espressione e altre simili si ripetono quando avvengono o stanno per avvenire episodi meritevoli di spiegazione a livello di trama, ma anche di valutazioni di altro livello, contenendo riferimenti all'interpretazione

dei fatti secondo una prospettiva talora più chiara, talora ancora problematica, suggerita dal punto di vista autoriale.

Tanto più questi interventi si rendono indispensabili in un capitolo ricco di azione come l'ottavo, quando dovrebbero realizzarsi due progetti che non appartengono al bene, cioè il matrimonio di sorpresa, che potrebbe avere delle scusanti, e il rapimento di Lucia che rientra pienamente nella «triste scienza del male». Il matrimonio di sorpresa fallisce per la repentina reazione di don Abbondio e l'incapacità di Lucia di sostenere una parte di cui non è convinta. Si tratta di una scena di violenza contenuta, ma sempre di violenza che viene efficacemente descritta nei dettagli, nella successione dei gesti di tutti e cinque gli attori. Ma giusto al culmine della baraonda, l'io narrante s'interpone cogliendo la vera sostanza dell'accaduto e le autentiche responsabilità:

In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo.

Questa è una delle riflessioni chiave del romanzo, dove si afferma da un lato un chiaro sistema di valori, ma anche la responsabilità individuale di chi non li rispetta provocando a sua volta una reazione negativa a catena, dall'altro l'ironia serve per attualizzare il discorso e riportare il romanzo storico all'età contemporanea. Ma l'abilità dell'autore sta anche nell'incrociare il dramma con la commedia, sicché il narratore rientra in scena per ricordare l'azione dei tre "poveretti" con l'azione criminale dei bravi, che continuano a giocare con la finzione: tre all'osteria, il Griso che si traveste addirittura da pellegrino con tanto di mantello con conchiglie (il «sanrocchino») e pure il bastone. L'io narrante tiene attentamente sotto controllo le varie scene, da quelle dei bravi a quella più semplice di Agnese che distrae Perpetua: «Lasciamoli andare, e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua, che abbiām lasciate in una certa stradetta». Un raccordo neutro che però introduce anche l'entrata in scena di una folla di paesani, una folla ridotta ma la prima del romanzo; gli abitanti del paese accorrono alle scampanate del sacrestano e poi si perdono in varie voci, chiacchiere e travisamenti sull'accaduto. La verità invece la conoscono soltanto i tre in fuga a cui Menico ha

riferito la raccomandazione di padre Cristoforo e poi la sua brutta avventura quando ha cercato di entrare in casa. Persino il frate guardiano non vuole lasciarli entrare in convento e soltanto una pensata di padre Cristoforo lo persuade: è la famosa battuta «*Omnia munda mundis*» che il frate pronuncia dimenticandosi che il guardiano neppure capisce perché ignora il latino:

Ma una tale dimenticanza fu appunto quella che fece l'effetto. Se il padre si fosse messo a questionare con ragioni, a fra Fazio non sarebber mancate altre ragioni da opporre; e sa il cielo quando e come la cosa sarebbe finita. Ma, al sentir quelle parole gravide d'un senso misterioso, e proferite così risolutamente, gli parve che in quelle dovesse contenersi la soluzione di tutti i suoi dubbi. S'acquietò, e disse: «basta! lei ne sa più di me.»

Le sue parole sono incomprensibili per il destinatario, ma la loro forza intrinseca e la forza carismatica di padre Cristoforo hanno il sopravvento.

La lotta per il bene da parte del frate va incontro ad alti e bassi. Non è riuscito a persuadere don Rodrigo, ma è riuscito a contrastare il suo criminale progetto e può organizzare la fuga dei tre. Il narratore elogia le sue qualità ricordando anche la sua fama di santo: «Chi domandasse come fra Cristoforo avesse così subito a sua disposizione que' mezzi di trasporto, per acqua e per terra, farebbe vedere di non conoscere qual fosse il potere d'un cappuccino tenuto in concetto di santo». All'interno del romanzo il frate rimane davvero un alto modello di santità. Uno dei passi più intensi di questo capitolo è dominato proprio da lui che conduce i tre personaggi a pregare in chiesa, dicendo anche: «noi vi preghiamo ancora per quel poveretto che ci ha condotti a questo passo». È un momento di intensa commozione che coinvolge tutti, anche il preoccupato padre guardiano. Il frate si spinge a formulare un presagio al momento dei saluti: «il cuor mi dice che ci rivedremo presto». Ma il lettore è subito messo in guardia dal narratore che invece malinconicamente deve ammettere: «Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto». In effetti le vicende andranno in modo ben diverso dall'augurio del frate. Il narratore deve chiudere questa prima sequenza di capitoli insinuando qualche ipotesi negativa (perché ogni trama prevede più imprevisti), ma anche esaltando due personaggi, padre Cristoforo e soprattutto Lucia, che acquista in queste ultime pagine un rilievo superiore. Prima si dice del suo tremore: «si pentiva d'essere andata troppo avanti, e, tra tante cagioni di tremare, tremava anche per quel pudore che non nasce dalla trista scienza del male, per quel pudore che ignora sé stesso, somigliante alla paura del fanciullo, che trema nelle tenebre, senza saper

di che». Poi anche lei tace con il frate sul tentativo fallito del matrimonio: «Nessuno lo disingannò, nemmeno Lucia, la quale però sentiva un rimorso segreto d'una tale dissimulazione, con un tal uomo; ma era la notte degl'imbrogli e de' sotterfugi». Lucia avrà ben altre difficoltà da superare, ma dimostra già una maggiore consapevolezza rispetto agli altri personaggi della sua stessa condizione sociale. Queste focalizzazioni sulla sua figura sono anticipazioni del grande brano dell'«Addio, monti», quando il narratore la ritrae sulla barca con la fronte piegata sul braccio, segretamente piangente. Alla fine del celebre passo il narratore chiude il capitolo con una breve notazione: «Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini, mentre la barca gli andava avvicinando alla riva destra dell'Adda». Non esiste un problema di verosimiglianza realistica per cui Lucia non sarebbe in grado di pensare a questi livelli. La precisazione del narratore ha due scopi: focalizzare l'attenzione del lettore soprattutto su questo personaggio femminile che si eleva al di sopra degli altri, che sono comunque menzionati, e nello stesso tempo riportare ancora una volta l'attenzione sul narratore, che può così abbandonarsi ed elaborare liberamente, in un romanzo storico rivolto a lettori moderni, un passo lirico di alto valore estetico.⁶

⁶ Per questo studio si è tenuto conto soprattutto dei seguenti saggi critici: E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, il Mulino, Bologna 1990; M. BARENGHI, *Ragionare alla carlona. Studi sui 'Promessi sposi'*, Marcos y Marcos, Milano 1994; S.S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino 1996; V. DI BENEDETTO, *Guida ai Promessi sposi*, Rizzoli, Milano 1999; D. BROGI, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Giardini, Pisa 2005; P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze 2006; F. SUITNER, *I Promessi Sposi, un'idea di romanzo*, Carocci, Roma 2012; P. FRARE, *Leggere I promessi sposi*, il Mulino, Bologna 2016; G. POLIMENI, *Il filo della voce. Indagini sul pensiero linguistico di Manzoni e sui «Promessi sposi»*, FrancoAngeli, Milano 2020.

Finito di stampare
nel mese di maggio 2024
presso Printi s.r.l.
Manocalzati (AV)