



La notte di don Abbondio

Clara Leri
Università di Torino

«Annali Manzoniani», terza serie, n. 2, 2019, pp. 53–68

Sintesi

La notte di don Abbondio, la prima del romanzo manzoniano, è descritta in tutte le sue fasi, dall'insonnia iniziale ai «sogni» affannosi al risveglio mattutino. Il lessico militare e diplomatico del monologo notturno del pavido curato rivela una potenza ironica che esploderà nel crescendo enumerativo onirico con le «schioppettate». Don Abbondio è paragonabile agli altri protagonisti dei notturni romanzeschi che a loro volta mettono in scena con i loro sogni un contenuto manifesto in gran parte corrispondente al contenuto latente. Già Freud e ancor più Matte Blanco sostengono che immagini oniriche si collocano in uno «spazio multidimensionale» e atemporale, difforme da quello tridimensionale della realtà diurna. In questo scenario agiscono le figure della condensazione, dello spostamento, dell'anamorfosi. Figure che l'autore dei *Promessi Sposi* intuisce con la chiarezza dei poeti molto prima dell'origine della psicoanalisi.

Abstract

Don Abbondio's night, the first one in Alessandro Manzoni's novel, is described in all its components, from the initial insomnia to the frantic dreams («sogni») and the morning awakening. The military and diplomatic lexicon of the fearful parish priest reveals an ironic power, which blows up in the form of shotgun blasts («schioppettate») with an oneiric crescendo. In a manner similar to Don Abbondio, other characters of the novel's nocturnes stage in their dreams an evident content that corresponds largely to the latent one. Freud previously and later Matte Blanco sustain that the oneiric images are part of a multidimensional and timeless space, which differs from the tridimensional space of day-like reality. *Promessi sposi's* nocturnal scenery uncovers Manzoni's ability to perceive, with the clairvoyance distinctive of poets and long before the origin of psychoanalysis, the concepts of condensation, displacement and anamorphosis.

Parole chiave

Alessandro Manzoni; romanzo; *I Promessi sposi*; Sigmund Freud; Ignacio Matte Blanco; sogni

Contatto

clara.leri@unito.it

Keywords

Alessandro Manzoni; novel; *I Promessi sposi*; Sigmund Freud; Ignacio Matte Blanco; dreams

La notte di don Abbondo

Clara Leri

La notte di don Abbondio è la prima di tutto il romanzo. Come è stato osservato, ogni personaggio che conta nei *Promessi sposi* ha la propria notte, che raggiunge, al culmine, «la disperazione della salvezza».¹ Nel notturno del parroco prevale il polo della paura anziché quello del desiderio. Il paradigma freudiano indiziario dell'inconscio si espande nell'esteriorità pavida e inerme del «curatone brianzolo»,² dal regime notturno all'orizzonte diurno, senza maschere e rimozioni. La paura di don Abbondio è viscerale, come ha ribadito Gadda, che tra gli scrittori del Novecento comprende più degli altri il carnale parroco lombardo, nella sua idiomatica vocazione all'egoismo, all'antieroica dimensione quotidiana.³ Ciò non significa che il chierico insonne, soltanto alla fine vinto dal torpore, con i «sogni» che lo affannano, sia privo di riflessioni, di dubbi, di «consulte angosciose».⁴ Lo spazio intimo del parroco accoglie un intenso lavoro mentale, che si sviluppa tra discorsi indiretti, diretti, indiretti liberi,⁵ nel profondo di un monologo timoroso, se non costernato, con la stessa tonalità inquieta che assumeranno i «sogni» verso mattina, quando sulla «veglia» o sull'alternarsi dei «disegni della notte» prevarrà l'«assopimento».

In realtà, «soprattutto con don Abbondio», seguito da Renzo, «il monologo raggiunge il più alto grado di rivelazione». Il linguaggio del curato, non solo quello tra sé e sé, ricorda il parlato nell'affollarsi di esclamative, interrogative, sospensive, anche quando «il mugugno interiore» precede le «deliberazioni» da assumere nella notte per la mattina seguente. L'esordio del capitolo enfatizza in chiave parodica l'insonnia tortuosa del personaggio più imbecille del romanzo in contrasto con il sonno perfetto di un condottiero secentesco alle

¹ Mario PETRINI, *Notti manzoniane*, in «Studi mediolatini e volgari», 25, 1977, p. 158.

² Carlo Emilio GADDA, *La battaglia dei topi e delle rane*, in *Scritti dispersi*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, I, Milano, Garzanti, 1991, pp. 1162-1175 («Una tal carica di ironia narrativa è stata certamente accumulata dalle labbra e dal naso goccioloso di un curatone brianzolo, di un "dialettale". Il dialetto ha *in più*, e non *in meno* [...] ha in più la vivezza e la urgenza espressiva o la felicità naturale, oltretutto l'interesse pragmatico immediato, di chi lo parla e lo crea», p. 1175).

³ *Ibidem*.

⁴ Alessandro MANZONI, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013, II, *passim*. D'ora innanzi, PS seguito dal numero del capitolo e del paragrafo.

⁵ Cfr. Giovanni DESTRI, *Il monologo interiore nei «Promessi sposi»*, in «Otto/Novecento», VI, 1982, pp. 5-46; p. 20. Ma cfr. anche Angelo STELLA, Cesare REPOSSI [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi Sposi. Storia della colonna infame*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 689-690.

prese, a sua volta, con una «battaglia» da combattere l'indomani.⁶ Il figurante della comparazione eroicomica è il vincitore della battaglia di Rocroi, principe di Condé, che prima di scontrarsi con il nemico dorme «profondamente», come osserva Voltaire, al punto di dover essere destato⁷ per combattere. Se, infatti, don Abbondio non ha predisposto prima della notte la strategia della «battaglia» con Renzo, ma appare come un soldato ironicamente difforme dall'esercito imperiale ricacciato dal Condé, il paragone si sviluppa, come osservano Stella e Repossi, in un chiasmo: «agli estremi il trascorrere della notte» («dormì profondamente / gran parte della notte fu spesa in consulte angosciose»),⁸ al centro le ragioni del sonno e dell'insonnia («era molto affaticato / non sapeva altro ancora»)⁹. Rispetto agli «stilemi dei moralisti classici», con cui Bossuet elogia il condottiero di Rocroi nell'orazione funebre, la comicità del movimento comparativo si genera attraverso la doppietta di Voltaire, che mima le cadenze delle illustri vite parallele.¹⁰ Questo scorcio di Plutarco, ammirato dalle generazioni giacobine, ma «piegato alle esigenze del romanzo» ottocentesco, secondo de Cristofaro, innesta sull'esordio di un capitolo, il secondo, l'ironia più visibile in quello precedente, nei «termini militari accostati alla situazione di don Abbondio, in realtà preoccupato solo di rinviare gli scontri».¹¹

Il parallelismo eroicomico ribadisce l'importanza della sua genesi nei *Promessi sposi*, dove si rafforza la «piena responsabilità morale»¹² delle riflessioni di don Abbondio, non più passivo oggetto della propria paura ma attivo soggetto delle proprie scelte egoistiche e malvagie. Come le «consulte», così le «deliberazioni» sono lessemi attenti al linguaggio militare e diplomatico che trasformano comicamente la «retroguardia» e la «neutralità disarmata»¹³ ed esasperano il dibattito secentesco della guerra e del tribunale, scrupolosissimo, sostiene Russo, nella mimesi verbale applicata al foro interiore di un parroco rurale postridentino. Tra «l'intimazione ribalda» dei bravi di don Rodrigo e le loro «minacce»,¹⁴ che continuano a perseguire come un'eco di terrore il povero curato, l'idiomatico «rimbombare quell'elmo»¹⁵ amplifica l'icona sonora della prepotenza negli orecchi del parroco rimasto a bocca aperta, «come incantato», già arreso agli «impicci» e ai «conti da rendere»¹⁶ prima che risorga il sole.

⁶ PS, II, 1.

⁷ Ezio RAIMONDI, Luciano BOTTONI [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi sposi*, Milano, Principato, 1988, cap. II, rr. 1-6, p. 33.

⁸ A. STELLA, C. REPOSSI [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., cap. II, nota 1, p. 688.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. E. RAIMONDI, L. BOTTONI [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., cap. II, rr. 1-6, p. 33. Si veda per la «doppietta di Voltaire», Gianfranco FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

¹¹ Francesco DE CRISTOFARO [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi sposi*, Milano, BUR, cap. II, nota 1, p. 117.

¹² A. STELLA, C. REPOSSI [Commento], in A. Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., cap. II, p. 689.

¹³ PS, I, 14.

¹⁴ PS, II, 2.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Il «matrimonio» proibito dall'arbitrio di don Rodrigo «come, nel forte di un temporale notturno, un lampo [...] che accresce il terrore»,¹⁷ preannuncia metaforicamente la notte di don Abbondio, incapace, malgrado il suo «sistema» attento ad evitare le «burrasche», di allontanare quella appena giunta a raffiche di vento sulla sua testa. Così il celebrare il matrimonio è subito un «partito» da non «mettere» neppure in «deliberazione». ¹⁸ In realtà, il lessico diplomatico si confonde con quello popolare («confidare a Renzo l'occorrente, e cercare con lui qualche mezzo... Dio liberil!»),¹⁹ in cui l'evocazione del supremo essere religioso designa, agli antipodi della missione sacerdotale, la paura anziché la carità. E se l'imposizione autoritaria dei bravi diviene nella mente di don Abbondio una «legge», l'averne «ciarlato» con Perpetua²⁰ infrange un tabù, o trasgredisce un segreto quasi sacrale, che potrebbe costare la vita al curato.

Nella perplessità notturna persino l'opzione più codarda come la fuga («Fuggire? Dove? E poi! Quant'impicci, e quanti conti da rendere!»)²¹ si rivela molto più ardita allo stratega della dilazione, del matrimonio astutamente differito con «impedimenti dirimenti». ²² Con una sorta di annuncio in chiave parodica e sintetica del monologo dell'innominato, assediato, nella sua terribile, inquietante notte dalle continue domande di *Macbeth*, la ben diversa fuga, a cui pensa il parroco di campagna, si affaccia sulla prospettiva degli «impicci» e dei «conti da rendere». ²³ Anche nel primo capitolo don Abbondio, per difendere «la pelle» nell'incontro con i bravi, denuncia Renzo e Lucia con l'accusa di essere colpevoli dei loro «pasticci». Questi lemmi saranno ripresi da Gadda, che, accertata la maccheronea fisiologica dei giovani promessi sposi, attribuirà sarcasticamente al curato la volontà di immeschinare l'amore di un uomo e di una donna, nella vitalità delle loro pulsioni ed emozioni. ²⁴ Sempre nel primo capitolo, si aggroviglia la riflessione sui «ragazzacci, che, per non saper fare, s'innamorano, vogliono maritarsi, e non pensano ad altro; non si fanno carico de' travagli in che mettono un povero galantuomo». ²⁵

Entrambi i commenti monologici, affioranti dalla paura, anticipano sequenze del notturno, nella temporalità affannosa dell'insonnia. Da una parte il «povero galantuomo», con cui si identifica don Abbondio, nell'antifrasi tipicamente manzoniana, ha già assunto il ruolo di complice con il malvagio; dall'altra la serie dei vocaboli allusivi alla giovinezza, risuonano nell'accezione dispregiativa («ragazzacci») che scaturisce dalla prospettiva della vecchiaia, con la sua invidia, aggravata dalla vocazione ossessiva «alla pelle», secondo il

¹⁷ Ivi, cap. I, par. 35.

¹⁸ Ivi, cap. II, par. 2.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, cap. II, par. 16.

²³ Ivi, cap. II, par. 2.

²⁴ C.E. GADDA, *Fatto personale... o quasi* [1947], in *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, cit., p. 500: «Motivato appiglio a maccheronea (urgenze vitali di un popolano, sovrastrutture del macchinone sociale), in *Promessi Sposi*, capitolo secondo [...]. Il diritto naturale anzi la vitalità naturale del giovine insorge contro le formulazioni del «diritto» impedimentario: l'impeto vivo contro il morto imbroglio: del quale è simbolo grottesco [...] un ignorato latino».

²⁵ PS, cap. I, par. 61.

motto del parroco, paradigma della strategia dell'inganno²⁶ con cui circuire Renzo, rimandando il matrimonio, per conservare la propria vita, al di sopra di ogni altro bene. Per tutelarsi dalla paura dell'incontro con il promesso sposo, in un crescendo di paternalismo idiomatico²⁷ il parroco impone al fantasma del contadino la propria «superiorità intellettuale» e la propria «autorità religiosa», nascosta allo sguardo violento dei bravi, ma prepotente con il debole, reso spettrale dalla notte in cui prende forma la sua parodia. Così, «menando» con «timore» e «impazienza» il povero Renzo, don Abbondio elabora l'annientamento del giovane definendolo «ragazzone» e «giovanetto ignorante». La stessa allusione alla «morosa», contrapposta alla propria «pelle», non solo appartiene al linguaggio popolare, ma rivela anche nel «bruciore addosso»²⁸ l'inflessione grossolana del parlare e del pensare del curato. Nel colloquio senza remore e senza censure²⁹ l'*ethos* del parroco si mostra incapace di uscire dalla più fisica delle emozioni, la paura, che domina in apertura del secondo capitolo sia l'insonnia, dedicata alla ricerca di una soluzione difensiva, che distolga Renzo dalla decisione di sposarsi, sia l'accavallarsi turbinoso dei «sogni» durante il «sonno».

Prima del travaglio onirico il monologo notturno che inaugura il capitolo secondo, si presenta come un triplice discorso, suggerito, alla fine del capitolo primo, da un soliloquio, caratteristico di don Abbondio, nel suo susseguirsi di «sospensioni» e «interiezioni» come un «frantumarsi» di periodi verbali.³⁰

«La piccola tattica del prender tempo» scelta dall'«eroe inarrivabile della [...] sopravvivenza biologica»³¹ nei confronti di «un uomo di vent'anni, che deve in quel giorno sposare quella che ama»³² consiste nell'opporre la temporalità liturgica dell'Avvento, con i suoi «bei mesi» di astensione dalle nozze, alla metafisica straordinaria dell'«avvenire», incastonata in uno dei notturni più pascaliani del romanzo, quello dell'innominato («Invecchiare / morire / e poi?»), con la medesima sequenza ternaria. In antitesi alla decisione di affrontare don Rodrigo, che padre Cristoforo assume, con la strategia animosa dell'amore evangelico, il pavido curato genera «pretesti da mettere in campo». Ragioni fittizie che ingannino Renzo, nella «battaglia» dell'indomani, anche se finiscono per invischiare don Abbondio. Questo lavoro mentale, il rimuginio, è raffigurato come il «ruminare», il masticare lentamente i discorsi illusori che il parroco ansioso elabora, secondo la metafora digestiva animale, per il temuto confronto del giorno dopo. Ad ogni idea, ad ogni invenzione falsificante, don Abbondio si «rivolta nel letto»: segno di una crucciosa pensosità, di un'angoscia della selezione inventiva. In realtà, il verbo «ruminare»

²⁶ F. DE CRISTOFARO [Commento], in A. Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., cap. II, nota 9, p. 122.

²⁷ Biancamaria TRAVI [Commento], in A. Manzoni, *I Promessi sposi*, Milano, Bruno Mondadori, 1993, cap. II, nota 7, p. 98.

²⁸ PS, II, 3-4.

²⁹ E. RAIMONDI, L. BOTTONI [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., cap. II, rr. 77-79, p. 36.

³⁰ B. TRAVI [Commento], in A. Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., cap. I, nota 70, p. 22.

³¹ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio, Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974, pag. 217. Cfr. C.E. GADDA, *Fatto personale o quasi*, cit., p. 500: «Qui la maccheronea è mezzo, e motivo, a darci il mondo e il moto interiore di quel povero spaurato [don Abbondio]».

³² PS, II, 8.

ha qui una parodica allusione alla meditazione monastica, che ha il suo fondamento nella Eucarestia, alimento di ogni figlio di Dio, e soprattutto di ogni consacrato. Il curato, tuttavia, vive della propria paura, che è il suo pane, e non «di ogni parola che esce dalla bocca di Dio», nell'incapacità di manducarla e di metterla in pratica con coraggio. Per don Abbondio il «ruminare» significa meditare le proprie «consulte», le proprie «deliberazioni», rivolte alla difesa della propria «pelle», nell'affermare l'assoluto predominio del personale io biologico, in oltraggio del bene altrui.

Malgrado don Rodrigo e Renzo, oppositori del suo quieto vivere, il parroco di campagna trova riposo nella notte insonne quando decide sul da farsi per l'indomani, giungendo «finalmente» a «chiuder occhio: ma che sonno / che sogni».³³ È un notturno disseminato, nella sua brevità, di sogni simmetrici e potenzialmente infiniti, i primi sogni dei *Promessi sposi*:

Bravi, don Rodrigo, Renzo, viottole, rupi, fughe, inseguimenti, grida, schioppettate.

Con una scrittura laconica, concisa il travaglio onirico di don Abbondio si configura nella retorica nominale in *climax* che suggerisce, senza contrasto con il punto fermo, traguardo della sequenza enumerativa, un inconscio come sistema, direbbe Matte Blanco, di insiemi infiniti.³⁴ Questo stile visivo in crescendo non è soltanto una forma di concatenazione che ha il proprio acme nella scelta finale delle «schioppettate», ma distribuisce e trasfigura residui di memoria diurna, riorganizzati in maniera emotiva con un movimento spasmodico³⁵ dell'inconscio, aperto allo stesso futuro, con un'intuizione manzoniana, ignota alla più tarda scoperta della psicoanalisi freudiana.

Dietro la figura dei bravi si affacciano in un nesso forte don Rodrigo e Renzo, l'oppressore e l'oppresso, che al di là dei sogni, nel linguaggio realistico del romanzo, costituiscono una coppia di personaggi antitetici, dalle innumerevoli risonanze aggressive, sino al perdono di Renzo nel lazzaretto. Si giustifica così lo scenario dell'incubo di don Abbondio, dalle viottole tipicamente lombarde, per solito tranquille ma turbate dall'incontro con i bravi, all'immaginario neogotico del romanzo di gusto nero ambientato sulle «rupi», inesistenti nella geografia amena dei «poggi» brianzoli, ma perfettamente combacianti con le «fughe» e gli «inseguimenti». In verità, i dirupi rammentano, al di là del romanzo, il paesaggio ortisiano, che esteriorizza il precipizio interiore, l'essere sull'orlo della vita, in uno scenario rupestre, disseminato di pericoli, sulla scia del già spettrale palcoscenico tragico alfieriano.

I lessemi onirici designano azioni che si svolgono nel teatro psichico, con un travestimento della realtà nella polarità arcaica della paura. L'anamorfoosi moltiplica e

³³ Ivi, II, 5.

³⁴ Ignacio MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981, p. 462.

³⁵ *Ibidem*.

trasferisce sullo sfondo di una dinamica avventurosa, come insegnava già Freud³⁶ e, sulle sue orme, Matte Blanco,³⁷ un modello spaziale della mente. Nell'ambito di questo archetipo psichico rimbombano suoni umani («grida») e artificiali («schioppettate») che suscitano nella cassa acustica onirica un'eco di angoscia profonda. La catena dei sogni si chiude con un effetto, alla lettera, esplosivo su un lessema di suggestione idiomatica, un'immagine che rappresenta il culmine non solo notturno di don Abbondio. Lo schioppo, in realtà, non appartiene all'apparato descrittivo dei bravi, come oltre al romanziere lo illustra il Gonin. Quando il pavido curato sogna le «schioppettate», in realtà ne ha già parlato, nel primo capitolo, con Perpetua, dopo il ritorno ansioso in canonica, che ha subito sprangato, nell'affiorare dei propri fantasmi terribili. Mostrando di temere una «schioppettata nella schiena», che «l'arcivescovo» non gli «deverebbe», la parola è subito ripresa e contestata da Perpetua, perché «le schioppettate non si dan via come i confetti». L'obiezione sensata non trionfa sulla paura che don Abbondio, riducendo al silenzio la domestica, continua a provare, dalla fissazione della mente al terrore viscerale. Sebbene le «schioppettate», nella loro colloquialità preferita all'arcaico «archibugiate»,³⁸ giochino sulle lacune, sui sottintesi del contenuto onirico manifesto, i «sogni» del parroco sono interpretabili senza difficoltà per la ricchezza di materiali diurni riconoscibili. Le metafore notturne di don Abbondio sono sempre decifrabili nello spazio psichico che trasforma gli oggetti reali in immagini pur difformi dal regime diurno («rupi», «fughe», «inseguimenti», «grida»), secondo il paradigma onirico equivalente alla sensazione di essere su un baratro, anziché in una pianura.

Nelle esperienze dei sognatori manzoniani, all'interno del vissuto notturno più che il cosiddetto ombelico, alla maniera freudiana, ricorre il centro,³⁹ nella sua trasparenza ermeneutica. L'onirico letterario nei *Promessi sposi* deve risultare chiaro perché esso è utile al narratore per fornire ulteriori indizi sull'interiorità angosciata e sempre in preda ad avvenimenti minacciosi del passato.

Il «ruminare» di don Abbondio è la premessa onirica di una mente assediata dalla paura, attraverso immagini sintomatiche o, come avrebbe precisato Cabanis, ben noto al Manzoni, una «catena di idee, di quadri». ⁴⁰ L'iconismo espressivo dei sogni del parroco, padroneggiati dall'ansia, amplifica gli eventi della realtà diurna, i personaggi incontrati o immaginati, a occhi chiusi, in fantasmi psichici angoscianti, con cui sembra arduo misurarsi. Questa catena di proiezioni, generate dalla simmetria dell'inconscio, è retta da

³⁶ Sigmund FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1983. Ma cfr. anche E. RAIMONDI, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985.

³⁷ Mario LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985. Cfr. I. MATTE BLANCO, *Spazio multidimensionale, inconscio e sogni*, in *L'inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica*, cit., pp. 464-466.

³⁸ «La parola «schioppettata» torna nei suoi sogni «terribili» (II, 5) «e ancora a proposito di lui», V, 5, divenuta quasi emblema della sua paura»: T. POGGI SALANI [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., II, 76, nota 148. Manzoni rammenta di «esser stato li li [...] per fare un baratto onde sostituire archibugiata a schioppettata» ch'egli «non aveva mai avuto il piacere d'incontrare né in libri di lingua, né nei vocabolari [...] fu detto che questo è il termine più comune» (A. Manzoni, lettera a T. Grossi, Firenze, 17-[18] settembre 1827: *Carteggi letterari II*, pp. 252-64, a p. 254).

³⁹ S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 23.

⁴⁰ E. RAIMONDI, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, cit., p. 114.

«leggi completamente diverse da quelle da cui è retto il pensiero cosciente».⁴¹ Il mondo dell'inconscio, secondo Matte Blanco, non rispetta «l'ordinamento temporale»,⁴² come è evidente nei «sogni» stessi di don Abbondio, e si rivela conforme alla «simmetria», ben diversa dalle relazioni «asimmetriche» dei processi logici.⁴³ Per effetto della «bi-logica» di Matte Blanco è possibile leggere nelle catene associative del parroco non solo le figure dei bravi, ma don Rodrigo e Renzo, l'oppressore e l'oppresso, che nel sogno possono mimarsi a vicenda, come suggerisce Raimondi, eseguendo «gesti con cadenze comuni»⁴⁴, non diversi dall'avversativa paradigmatica su cui si reggono i *Promessi sposi*.

La *gradatio* nominale, realizzata nella figura dell'*enumeratio*, approfondisce la deformazione dello spazio diurno, oggettivo, nelle quattro azioni tipicamente oniriche, prive come appaiono di riferimenti temporali, ma situate nello spazio proprio del sogno, con la sua simmetria, estranea alla razionalità del pensiero logico. Dalle «fughe» agli «insegnamenti», dalle «grida» alle «schioppettate», il linguaggio dei «sogni» di don Abbondio dilata l'impatto emotivo dell'incontro diurno con i bravi nella messa in scena di un inconscio turbato, ossessivo, affannoso. Passato e futuro si mescolano nella logica atemporale della teatralità onirica, con la sua dimensione spaziale in cui il sistema di vita del pavido curato è difeso ad ogni costo dalle infrazioni oniriche o consapevoli del «quieto vivere».

La semantica della fuga, affrontata coraggiosamente dall'innominato nell'insonnia notturna, suddivisa in monologhi, ma non frantumata in lacerti onirici, è respinta nelle timorose alternative dell'insonne don Abbondio, che si arrende come sempre alla stasi, culmine di un terrore già provato nell'incontro con i bravi. Tra la tattica diurna e la variante notturna, nella condensazione di inferiorità e di obbedienza, la messa in scena è la catena dei sogni che deformano il vissuto, nella privazione di un'apparente logica e di una coerenza, attivata dalla censura freudiana, anche se, come s'è detto, Manzoni disegna esperienze oniriche limpide, facilmente interpretabili. Il contenuto manifesto dei sognatori romanzeschi corrisponde quasi sempre al contenuto latente.⁴⁵

Il terrore è per gran parte il centro dei sogni che i personaggi dei *Promessi sposi* mettono in scena nello spazio intimo fornendo indizi sugli incontri, sulle prove, sulle emozioni, che appartengono al passato prossimo, per poi amplificarsi nel diagramma onirico. L'affollarsi

⁴¹ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infinito: saggio sulla bi-logica*, cit., pp. 452 ss. La logica «asimmetrica», tipica della razionalità, è contrapposta alla logica «simmetrica», che viola il principio di non contraddizione. A mano a mano che ci si avvicina all'inconscio aumenta la simmetria. La metafora permette di scoprire la «bi-logica», la fecondissima relazione tra i due modi di essere dell'uomo. Non solo il sogno, ma anche l'arte, grazie alla metafora, si configurano nei termini di una metafora spaziale.

⁴² *Ibidem*. Cfr., in un'altra ottica, J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, a cura di B. Garufi, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, p. 177.

⁴³ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infinito: saggio sulla bi-logica*, cit., pp. 460-461.

⁴⁴ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, cit., p.273.

⁴⁵ Cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 461: «pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse». Manzoni costruisce i suoi sogni trasformando la semantica dei pensieri e delle parole nel linguaggio figurato del sogno, che si avvale della retorica, ma che è facilmente interpretabile, perché il sogno ha il compito di chiarire la vicenda, non di renderla più oscura.

di individui e oggetti all'interno di un sogno non avviene sempre nella sintassi nominale, in crescendo, con un effetto di condensazione e di anamorfosi, come si realizza nei «sogni» di don Abbondio, in una perfetta scrittura laconica. All'opposto, il sogno di don Rodrigo, che è molto più ampio, ha una struttura narrativa e figurativa, con un accentuato stile allucinatorio, che rivela, anch'esso, la centralità onirica del terrore, come accade, oltre che per il pauroso curato, per Renzo, per l'innominato, per Lucia. Manzoni intuisce, come molti scrittori precedenti alla scoperta freudiana della psicanalisi, la polarità simmetrica del desiderio e della paura nella profonda sinossi psichica, ma sceglie di esplorare il linguaggio onirico della paura, la più comune e vibrante delle affezioni universali.

Nel sogno di don Abbondio, la condensazione, che corrisponde, per un verso, allo stile laconico, e per un altro alla figura dell'ellissi, l'illogicità dei rapporti tra i differenti sostrati nasce, direbbe Matte Blanco, dall'inesistenza della «limitazione dello spazio tridimensionale» in rapporto al linguaggio onirico.⁴⁶ La compresenza di «viottole» e «rupi» nei «sogni» di don Abbondio mostra come il sognatore veda «un mondo multidimensionale», anche se il suo sguardo concreto percepisce la realtà in una prospettiva tridimensionale. I frammenti onirici di don Abbondio risultano simultanei solo se si percepisce l'inconscio come uno spazio a più dimensioni. La medesima successione temporale «può essere concepita in termini di contiguità spaziale».⁴⁷ Così nei «sogni» del parroco lombardo la temporalità si esprime attraverso l'accostamento degli oggetti nominali, che pone in risalto anche il nesso della causalità, permettendo al lettore di tradurre in una successione narrativa l'esperienza onirica di don Abbondio. Ciò che è minaccioso nell'insonnia notturna si moltiplica nei «sogni», che configurano a loro volta le conseguenze spaventose di un passo falso per il povero curato, afflitto dall'esperienza onirica multidimensionale. Questa dinamica plurima, stratificata, si riprodurrà nel notturno di Renzo e di don Rodrigo, sopraffatti, entrambi, dal terrore in cui è già sprofondata il parroco, tra insonnia e «sogni» inquieti.

Anche Lucia, nel corso del rapimento, chiude e apre gli occhi spaventati, approdando ad una successione di svenimenti, che implicano la perdita di coscienza, allo stesso modo, pur nella differenza di classe sociale e di genere letterario, di Ermengarda. Come hanno visto Raimondi e Bottoni,⁴⁸ la giovane, al castello dell'innominato, oscilla più di una volta tra il letargo e il risveglio, tra il torpore e la vitalità, non diversamente da don Abbondio, che è raggiunto dal sonno soltanto verso il mattino. L'aggettivo participiale «risentita», con cui è definita la «mente» del curato prossimo al «risveglio», richiama il verbo riflessivo («cominciò a risentirsi») che raffigura Lucia sulla carrozza del Nibbio nell'allontanarsi «come da un sonno profondo e affannoso»,⁴⁹ dalla sospensione della consapevolezza, da

⁴⁶ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infinito*, in particolare *Spazio multidimensionale, inconscio e sogni*, cit., pp. 452 ss. e 462. Ma già Freud è inteso a privilegiare lo spazio psichico, i metaforici luoghi psichici, da cui le due fondamentali topiche.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ E. RAIMONDI, L. BOTTONI [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cit., cap. XX, rr. 287-290, p.443: «da scrittura ricostruisce con precisione analitica il risveglio» già sulla carrozza del Nibbio, in variegata fluttuazioni.

⁴⁹ PS, XX, 36.

un vero e proprio deliquio. La giovane vive l'angoscia imprevista di una avventura terribile, dalla cattura alla prigionia, sottese alla paura della violazione e della morte.

Come don Abbondio rimpiange il passato, dopo l'incontro con i bravi, così Lucia all'arrivo al castello «si scosse, e rinvenne da una specie di letargo»⁵⁰ che rifiuta con tutte le proprie forze, ma che la difende dalla paura, prima di tornare alla vita. E l'iterazione dello stesso verbo riflessivo («si risentì, come a una chiamata interna, e provò il bisogno di risentirsi interamente»)⁵¹ indica l'istante in cui la vita riaffluisce alle membra di Lucia, mentre don Abbondio, «vaso di coccio», non si rigenera mai, rimanendo sempre uguale a se stesso. Così l'insonnia del curato e della giovane appaiono del tutto differenti: il primo si dibatte in «consulte angosciose» per pianificare l'incontro prossimo con Renzo; la seconda, nel terrore dell'aggressione, si trova in uno stato che non è «né sonno, né veglia», ma chiosa Getto, «un dormiveglia tormentoso».⁵²

In effetti, la «torbida vicenda di pensieri, d'immaginazioni, di spaventi» nella mente di Lucia non equivale alla teatralità onirica del sonno vero e proprio di don Abbondio. La giornata appena trascorsa suscita nella stessa giovane «trasportata in una regione più oscura», molto diversa dal chiarore della lucerna, se non sogni «fantasmi nati dall'incertezza e dal terrore».⁵³ Tra il perdere i sensi e il riscuotersi si gioca lo stato mentale di Lucia che, a differenza di don Abbondio, non appena «si risente [...] prova il bisogno di risentirsi interamente».⁵⁴ La scelta di questo verbo non appare casuale. È un lemma che connota il risveglio del parroco, con tutta la sua brutale e amara, sgradevole consapevolezza e che tratteggia la lenta presa di coscienza della giovane, il suo dinamico «statuto [...] cognitivo»⁵⁵ da cui il narratore non distoglie lo sguardo. Dalla condizione letargica Lucia passa all'esigenza di «riaver tutto il suo pensiero»,⁵⁶ con un risveglio non meno difficile di quello di don Abbondio, che a sua differenza non desidera di morire, con l'attaccamento alla sopravvivenza biologica che lo caratterizza.

Non soltanto nel romanzo è presente, tuttavia, il lessema del risveglio, che già designa il pellegrino della *Risurrezione* («si risente il pellegrino, /e si scote dalla testa/una foglia inaridita») dopo essersi «riposato alla foresta», come il figurante esplicito della vicenda pasquale di Cristo: «Risente» ha lo stesso esordio fonico di *Risorto* come testimonianza efficace della similitudine.⁵⁷ La figura della *Risurrezione* allude ad un incipiente ridestarsi alla

⁵⁰ «La perdita di coscienza è rifiuto disperato di una realtà inaccettabile, quasi un impulso di fuga» (E. RAIMONDI, L. BOTTONI [Commento], cap. XX, rr. 267-269, p. 443).

⁵¹ PS, XXI, 36.

⁵² PS, XXI, 35. Giovanni GETTO, *Lecture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964, p. 333.

⁵³ PS, XXI, 35-36.

⁵⁴ *Ivi*, XXI, 36.

⁵⁵ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di F. de Cristofaro, cit., cap. XXI, nota 10, p. 647.

⁵⁶ Lucia, in preda ad un «sentimento confuso, simile all'immagini sognate da un febbricitante» (PS, cap. XXI, par. 36), è a tratti «più presente a se stessa» e infine risponde ad una «chiamata interna» che la spinge a «riavere tutto il suo pensiero» con un esercizio di orientamento nello spazio reale della prigione (E. RAIMONDI, L. BOTTONI [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. XXI, rr. 248-251, p. 462).

⁵⁷ Clara LERI [Commento], *Risurrezione*, vv.13-19, in A. MANZONI, *Anni Sacri ed altri inni cristiani*, Firenze, Olschki, 1991.

vita dopo la morte, secondo la semantica cristiana dell'evento centrale dell'anno liturgico, la Pasqua. Il simbolismo della resurrezione, per quanto estraneo ai risvegli terrestri di don Abbondio e di Lucia, affonda le proprie radici nella medesima antitesi di sonno e veglia, di oscurità e di luce.

Come il parroco insonne arriva verso mattina ad appisolarsi, non senza incubi, così per Lucia il sonno sopraggiunge all'alba «perfetto e continuo»,⁵⁸ privo di sogni inquieti, dopo la preghiera tridentina di consacrazione alla Madonna. A differenza della giovane, che si affida alla protezione materna della Vergine Maria, don Abbondio non prega né all'aprirsi, né al chiudersi della notte, inseguendo «pretesti» che non hanno alcunché di spirituale.

Il «risentirsi» per il pavido curato non significa un restituirsi alla vita della fede, ma il trovarsi in un pericolo come sempre imprevisto. È la mente che «si risente» per opporre alla «vita tranquilla antecedente», alle sue abitudini così rassicuranti, il «pensiero del nuovo stato di cose» che si affaccia «segretamente» nel teatro delle soggettività immobilistica di don Abbondio. L'impatto emotivo del «dispiacere» è tanto più forte sul parroco che si risveglia, quanto più acuto è il «paragone istantaneo». In uno spazio psichico invaso dall'angoscia il risveglio induce il curato del quieto vivere a confrontare passato e presente, con un sovrapporsi di razionalità ed emozione. Il narratore commenta e introduce il momento del «primo svegliarsi» con un lessema frequente nel vocabolario di don Abbondio come «impiccio»,⁵⁹ ma costruisce la propria sentenza con un superlativo «molto amaro» che appartiene alla semantica metaforica del gusto, in accezione decisamente negativa. Nel periodo successivo si prolunga l'immagine biblica dell'amarezza («Assaggiato dolorosamente questo momento»), da cui vengono definiti ancora una volta il conscio e l'inconscio del parroco, che richiama di nuovo il verbo «ruminare» con significato pensieroso, ma, in origine, manducatorio.

L'approssimarsi dell'appuntamento con Renzo trascina don Abbondio alla ricapitolazione dei «disegni della notte» che ritiene adatti alla situazione e che migliora alla soglia del *vis-à-vis*, atteso con impazienza e soggezione, malgrado l'atteggiamento paternalistico nei confronti del «ragazzone» e del «giovanotto ignorante»,⁶⁰ ostentato nella solitudine notturna della sua camera. In fondo, il risveglio di don Abbondio, il primo nel romanzo, preannuncia l'ultimo, il chiudersi del notturno sinistro di don Rodrigo, con il parallelismo significativo dei due complici del male, intimato dall'uno e eseguito dall'altro. È un'osservazione che appartiene, del resto, alle brillanti pagine sui *Promessi sposi* di Cristina Campo, nel *Flauto e il tappeto*.⁶¹

Più che una dialettica simbolica di luce e buio, come nelle notti di Lucia e dell'innominato, il ritorno del chiarore, al mattino, dopo l'incubo notturno, dà «noia» a

⁵⁸ PS, XXI, 40.

⁵⁹ È il metaforico luogo psichico del curato, un *topos*, in cui converge una relazione dell'asimmetrico con il simmetrico, della logica diurna con l'inconscio. Per Renzo, e non solo per lui (cap. XVI, par. 13), il narratore identificherà il «guazzabuglio» come spazio psichico in cui si accumulano e si confondono emozioni diverse, senza la connotazione pragmatica di «impiccio».

⁶⁰ B. TRAVI [Commento], in A. Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., cap. II, nota 7, p. 28.

⁶¹ Cristina CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, in *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 127 ss. E cfr. anche *Una divagazione: del linguaggio*, ivi, p. 93 ss.

don Rodrigo, allo stesso modo dell'«amaro» risveglio di don Abbondio. Se è più traumatico il ridestarsi del mediocre tiranno, devastato dalla peste e dall'inganno del Griso, la difficoltà consiste per il povero curato nell'orientarsi, come accadrà a Lucia, ignara del luogo in cui si trova, nella sua prigione al castello. La labilità della barriera tra reale diurno e inconscio onirico consiste per don Rodrigo «in una ragnatela di immagini, in un percorso cieco in fondo al quale dilaga l'idea della peste» come un'epifania disperante («due logori e sudici vestiti rossi, due facce scomunicate, due monatti in una parola»)⁶² che distanzia il risveglio di don Abbondio, anche se il sospetto, l'impazienza, la rabbia provano, dalla parte del parroco in attesa di Renzo, la condivisione dell'impotenza e persino del terrore del signorotto. È l'incontro con il perturbante, nella sua realtà visiva, ad accelerare il passo del povero curato verso i bravi senza «schivare il pericolo»: sono proprio «i momenti» dell'«incertezza» che, «così penosi per lui», non debbono essere allontanati, ma anticipati con il desiderio «d'abbreviarli».

Don Abbondio, il personaggio manzoniano che per primo si risveglia dopo l'affannoso notturno, per primo sperimenta, come si è detto, il complesso di sensazioni e emozioni peculiari del «primo risvegliarsi». Il narratore le analizza con dovizia di particolari, descritti minuziosamente, per poi applicarli agli altri sognatori, coinvolti nella medesima dinamica di sonno-veglia, grazie alla lente della percettività liminare, connessa ai territori di confine tra diversi stati mentali. Questi spazi, tra veglia e sopore, mai consci per don Abbondio, suscitano il ricorso al monologo interiore come la soluzione espressiva più adeguata ad ottenere il massimo livello di autorivelazione, assicurando una libertà di sensazioni e emozioni nel faccia a faccia del personaggio isolato, nel suo parlare tra sé e sé. Don Abbondio è pienamente sé stesso quando il suo monologo, nell'avvicinarsi al parlato, fa affiorare il terrore, la grossolanità, la devozione ai potenti, il paternalismo nei confronti dei deboli, nell'ondeggiare affettivo tra esclamative, pause, interrogative, come si registra all'inizio del secondo capitolo. È il «racconto-analisi» del curato che oppone ai tentativi di distruggere il proprio «sistema» la tattica del brontolio interiore, già fissato nell'icastica metafora, quasi un'istantanea, del «ruminare».

Don Abbondio, tanto nel notturno quanto nel risveglio, preannuncia, a dire il vero, l'inevitabile oppressione gerarchica che subisce Gertrude, «dominata da un sogno»⁶³ analogo all'atmosfera carceraria della sua vita, anche se le sue allucinazioni vengono suscitate soltanto dall'assassinio della conversa. La passività terribile del curato alla minaccia di don Rodrigo non è remota dall'incapacità di padroneggiare il proprio destino, che è come un incubo per Gertrude, sottomessa al padre ben prima dell'assenso alla monacazione. In assenza di un limpido dissenso, vietato dalla paura, il parroco «esegue» l'ordine di don Rodrigo: il suo è un notturno con tutti i «sogni» che solcano il suo «sonno», con gli spettri, la catena crescente di fantasmi, le azioni condensate e deformate dell'onirico rispetto ai residui diurni della realtà. Anche Gertrude come don Abbondio patisce l'esperienza del risveglio doloroso, in cui la vecchia serva di famiglia, con la sua

⁶² PS, XXXIII, 17.

⁶³ PS, X, 9.

predilezione per il «principino», sgarbatamente la sprona a riscuotersi dal torpore notturno («all'immagine del principino impaziente tutti gli altri pensieri che s'erano affollati alla mente risvegliata di Gertrude, si levaron subito, come uno stormo di passere all'apparir del nibbio»).⁶⁴ E se non condivide il modulo espressivo del soliloquio, allo stesso modo del chierico, è ben poco dedita alla preghiera autentica: il suo «ruminare» appartiene alla medesima area lessicale e semantica di quello del prete, tanto più che «la religione» insegnata dalla «famiglia nobiliare» è «una falsa religione», una «larva».⁶⁵

Quasi assente al risveglio di don Abbondio, nel secondo capitolo, la luce invade l'alba di padre Cristoforo, nel quarto, mentre nell'ottavo il chiarore lunare si misurerà per metafora con il ritratto dell'anziano parroco, da cui si distanzia l'effetto *en plein air* di uno scorcio notturno, in chiesa, con la barba dai riflessi argentei del cappuccino. Non sarebbe, del resto, possibile congedarsi dal primo notturno di don Abbondio senza transitare per l'ottavo capitolo, in cui il curato è «desto come un gatto» nel prendere una «risoluzione» per impedire il matrimonio a sorpresa brandendo la lucerna come arma e coprendo Lucia con un tappeto, sopraffatto dalla violenza della paura. È una sequenza narrativa dominata dall'antitesi, tra le altre, di luce e buio, simile a quella di tutte le notti del romanzo, come in un archinotturno, un notturno generatore degli altri notturni.⁶⁶ Il gioco della luce, quella artificiale della lucerna e quello naturale della luna, che illumina lo spazio intimo, non solo esterno, esprime l'antagonismo dei due religiosi, i quali non si incontrano mai in tutta la costruzione romanzesca. Con i suoi «occhi grigi», che appaiono già nel secondo capitolo, don Abbondio è descritto in due tempi nella «notte degli imbrogli e de' sotterfugi».⁶⁷ Prima, seduto alla sua scrivania, nella sua stanza, è illuminato dal «lume scarso d'una piccola lucerna»,⁶⁸ che lo immerge in un gioco di luce e ombra, sollecitandone il ritratto. A innervarlo è subito dopo il motivo della vecchiaia: la ripetizione dell'aggettivo «vecchia», riferito alla «seggiola», alla «zimarra», alla «papalina»⁶⁹ suggerisce il trascorrere di una vita abitudinaria, che l'esordio del secondo capitolo ha messo in rilievo con l'esplosione interiore del curato all'infrangersi del suo «sistema di vita», tra insonnia e «sogni» affannosi. Il volto di don Abbondio («Due folte ciocche di capelli, che gli scappavan fuor dalla papalina, due folti sopraccigli, due folti baffi, un folto pizzo, tutti canuti, e sparsi su quella faccia bruna e rugosa, potevano assomigliarsi a cespugli coperti di neve, sporgenti da un dirupo»)⁷⁰ instaura un rapporto con il volto di un personaggio ben diversamente coraggioso come l'innominato, seppure non più giovane. L'anafora di «folto» mette in risalto una vecchiaia «ispida e diffidente»,⁷¹ accentuata dall'effetto ironicamente aulico della

⁶⁴ *Ivi*, X, 28.

⁶⁵ PS, IX, 59.

⁶⁶ Cesare SEGRE, *Semiotica del buio*, in *Leggere i «Promessi sposi». Analisi semiotiche*, a cura di Giovanni Manetti, Milano, Bompiani, pp. 51-64.

⁶⁷ PS, VIII, 79.

⁶⁸ PS, VIII, 13.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ E. RAIMONDI, L. BOTTONI [Commento], in A. MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., cap. VIII, rr. 71-77, p. 164.

canizie («tutti canuti»).⁷² Ad un tratto il viso del vecchio curato si trasforma in un paesaggio illuminato dal «chiaro di luna» in cui i «sopraccigli», i «baffi», il «pizzo» sembrano divenire elementi naturali innevati sull'orlo di un «dirupo». ⁷³ Come nei sogni di don Abbondio le «rupi» disegnano uno scenario neogotico, da romanzo nero, senza alcun rapporto con le quinte realistiche dell'incontro con i bravi, così i particolari sporgenti dal viso anziano suscitano la metafora delle ombre proiettate dalla luminosità di un «chiaro di luna», che stride con il ritratto grottesco del parroco, più affine alla luce della lucerna, con le sue diagonali caravaggesche di luce e ombra.

Questo tipo di descrizione si ritroverà anche nel ritratto della vecchia del castello, alla fine del ventesimo capitolo, con effetti sinistri. In entrambe le raffigurazioni la natura aderisce ai lineamenti dei personaggi senza, tuttavia, produrre un effetto di interiorizzazione della luce e del buio, come, invece, avverrà per Lucia e l'innominato. Già nell'ottavo capitolo Lucia, il cui nome, come rileva Gadda nell'*Apologia manzoniana*,⁷⁴ richiama la luce, in opposizione al Griso, oltre che al colore degli occhi di don Abbondio, incontra più volte un fascio di luminosità diagonale che sembra in opposizione contro il nero assoluto circostante. Avvolta, tuttavia, dal tappeto che il curato le getta addosso, mentre brandisce la lanterna come arma, ben più risoluto che nel secondo capitolo, Lucia sarà di nuovo esposta alla luce, quella artificiale di una lucerna, nella stanza del castello dell'innominato, prigioniera del terrore di un contatto violento con lo sconosciuto inquietante che l'ha fatta rapire e la segrega nel proprio maniero.

Tutte le notti del romanzo, a ben vedere, sono attraversate da questa dialettica di buio e luce, sotto il segno della lanterna e della luna, onnipresenti nelle tenebre, mai del tutto oscure, come vere e proprie rime a distanza, che creano, osserva Raimondi,⁷⁵ parallelismi, relazioni, similitudini. Allo stesso modo della notte di don Abbondio, che appare incapace di reagire con efficacia a causa del suo terrore, i protagonisti manzoniani dei sonni e dei sogni, o della difficile insonnia, arrivano al momento più buio della loro avventura quando si sentono perduti, minacciati dall'insidia del regno delle tenebre. Nell'ottavo capitolo la penombra è lo spazio non più onirico, ma reale con cui si confronterà don Abbondio senza la sua costante passività assoluta, ma nell'apertura alla reazione immediata, priva di ripiegamenti, di quietismi mentali. Eppure più nel secondo capitolo che nell'ottavo, il primo sognatore del romanzo intesse rapporti, connessioni, affinità con gli altri protagonisti dei notturni. Per don Abbondio l'inconscio produce spettri in seguito all'incontro con i bravi, dietro cui il sogno rivela la presenza esplicita, nella realtà, di don Rodrigo.

Renzo, chiamato in causa dal divieto di essere congiunto in matrimonio con Lucia, vede nel parroco vile e nel signorotto prepotente i primi anelli di un dormiveglia, durante la notte della fuga verso l'Adda, una notte che non rielabora soltanto il giorno precedente, ma che è il frutto di uno scavo assai più profondo, adeguato ad un personaggio sulla via

⁷² PS, VIII, 13.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ C.E. GADDA, *Apologia manzoniana*, in *Scritti dispersi*, cit., pp. 679-691: p. 680.

⁷⁵ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, cit., p. 81.

della formazione. Anche nei «sogni» di un eroe della stasi, con la sua opposizione alla novità, come don Abbondio, non si depositano soltanto i residui del passato, come dovrebbe essere per Freud, ma si disegnano singolari proiezioni verso il futuro («de schioppettate»), contemplato con paura. La simmetria onirica è ancora una volta spaziale più che temporale, come Matte Blanco ha suggerito anche a Francesco Orlando. Mentre, però, i «sogni» del parroco di campagna non lo trasformano, il notturno tutto vissuto dal corpo di Renzo, nel suo «sentire lo spazio»,⁷⁶ è la prima prova del suo mutamento interiore, che lo condurrà al perdono di don Rodrigo, nello scenario milanese della peste, e di don Abbondio, sempre arroccato nella difesa dell'esistenza personale. A differenza di Renzo, dell'innominato, di Lucia, don Abbondio non cerca aiuto in Dio nella disperazione notturna, non prega. Come Gertrude, oppressa da giornate vuote di spiritualità, non si affida all'aiuto di Dio perché la sua religione è un fantasma senza vita, così don Abbondio non ha una fede, un Dio a cui indirizzare orazioni, a cui attingere amore, da cui trarre forza morale. Entrambi, immersi nel sonno dell'anima, possono tutt'al più «ruminare» intorno a due oggetti mondani come «Carneade» e il «vicario delle monache». È un'attività mentale, nel primo caso deprivata di ogni senso, come una *flanêrie*, che diverte senza impegno; nel secondo caso, l'immergersi nella profondità interiore per rispondere all'esame della sua vocazione non comporta un'autentica scelta religiosa, ma un adeguamento alla volontà paterna che condiziona Gertrude da quando è nata, con la sua passività nei confronti di un'autorità perversa, quella di un «principe» piuttosto che di un «padre».

Nella notte di don Abbondio non si trova un punto di svolta che rovesci la sua prospettiva interiore. All'opposto, nei notturni di Renzo, di Lucia, dell'innominato la disperazione più cupa è seguita da un'epifania, come direbbe Debenedetti,⁷⁷ da un tempo di salvezza confortante. Don Rodrigo, allo stesso modo del parroco, non si affida ad una prospettiva trascendente per oltrepassare la situazione liminare, la sensazione di essere ai confini del proprio spazio interiore, sull'orlo di un abisso mortale. Al pari di Gertrude e del pavido curato, il rapporto di don Rodrigo con la religione non è assente, ma si risolve in un'angoscia che Manzoni affida al suo incubo, con la presenza sempre inquietante del difensore di Lucia, padre Cristoforo. Rispetto a Renzo, che costituisce per don Abbondio e per don Rodrigo una minaccia registrata dalla mappa onirica, insieme a padre Cristoforo, nei sogni del curato non si percepisce la capacità di affidarsi all'amore divino, alla sua forza di riscatto, di soccorso, di perdono. Più che al viaggio dantesco nella «selva oscura», che simboleggia l'esperienza cristiana della notte, tra oscurità inferica e notte pasquale di salvezza,⁷⁸ l'itinerario onirico di don Abbondio e di don Rodrigo converge nella percezione romanzesca dell'inquietudine⁷⁹ che perturba lo spazio interiore, favorita dalla notte, dalla sua dimensione metaforica e atemporale. Ben diversamente nelle metamorfosi dei notturni interiori, i personaggi attraversati dalla luce, da Lucia all'innominato, o dalla speranza come Renzo, sono collegati da un filo misterioso che consiste nell'angoscia, nell'isolamento

⁷⁶ E. RAIMONDI, *Sentire lo spazio*, in *Il senso della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 177.

⁷⁷ Giacomo DEBENEDETTI, *Adda, quasi un destino*, in «L'approdo letterario», 63-64, XIX, 1973, p. 75.

⁷⁸ A. STELLA, C. REPOSSI [Commento], in A. Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., p. 874.

⁷⁹ Pierantonio FRARE, *La scrittura dell'inquietudine: saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006.

tragico, sino all'approdo alla nuova vita. In fondo, Manzoni manifesta la consapevolezza radicalmente anteriore alla *Traumdeutung* che la spazialità dell'inconscio si traduca in paradigmi notturni simbolici, coerenti con le esistenze dei personaggi romanzeschi, divisi tra terrori e passioni⁸⁰.

Riferimenti bibliografici

Edizioni manzoniane:

I Promessi sposi. Testo del 1840-1842, a cura di Teresa POGGI SALANI, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013

I Promessi sposi, a cura di Ezio RAIMONDI e Luciano BOTTONI, Milano, Principato, 1988

I Promessi sposi, a cura di Biancamaria TRAVI, Milano, Bruno Mondadori, 1993

I Promessi sposi. Storia della colonna infame, a cura di Angelo STELLA e Cesare REPOSSI, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995

I Promessi sposi, a cura di Francesco DE CRISTOFARO, Milano, Rizzoli BUR, 2014

Carteggi letterari. Tomo primo, a cura di Serena Bertolucci e Giovanni Meda Riquier, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2010,

Cristina CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987

Giacomo DEBENEDETTI, *Adda, quasi un destino*, in «L'approdo letterario», 63-64, XIX, 1973

Giovanni DESTRI, *Il monologo interiore nei «Promessi sposi»*, in «Otto/Novecento», VI, 1982, pp. 5-46

Gianfranco FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983

⁸⁰ È lo stesso Freud, nell'*Interpretazione dei sogni* (p. 440) a sottolineare la «chiaroveggenza dei poeti» nell'individuare le dinamiche dei sogni, ma anche delle notti insonni.

- Carlo Emilio GADDA, *Scritti dispersi*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, I, Milano, Garzanti, 1991
- Giovanni GETTO, *Lecture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964
- Pierantonio FRARE, *La scrittura dell'inquietudine: saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006
- Mario LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985
- Ignacio MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981
- Mario PETRINI, *Notti manzoniane*, in «Studi mediolatini e volgari», 25, 1977
- Ezio RAIMONDI, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985
- Ezio RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio* [1974], Torino, Einaudi, 1988
- Ezio RAIMONDI, *Sentire lo spazio*, in *Il senso della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2008
- Cesare SEGRE, *Semiotica del buio*, in *Leggere i «Promessi sposi». Analisi semiotiche*, a cura di Giovanni Manetti, Milano, Bompiani, 1990