

Il personaggio di Lucia nell'antropologia manzoniana

Carla Sclarandis

1. Un'inserzione "romanzesca": il fallito rapimento di Lucia

Nel capitolo VIII dei *Promessi Sposi*, che racconta «la notte degli imbrogli e de' sotterfugi», accanto all'episodio del matrimonio di sorpresa Manzoni inserisce la descrizione dettagliata del fallito rapimento di Lucia da parte del Griso, del tutto assente nella prima stesura del romanzo.

Il Griso trattenne la truppa, alcuni passi lontano, andò innanzi solo ad esplorare, e, visto tutto deserto e tranquillo di fuori, fece venire avanti due di quei tristi, diede loro ordine di scalar adagio il muro che chiudeva il cortiletto, e, calati dentro, nascondersi in un angolo, dietro un folto fico, sul quale aveva messo l'occhio, la mattina. Ciò fatto, picchiò pian piano, con intenzione di dirsi un pellegrino smarrito, che chiedeva ricovero, fino a giorno. Nessun risponde: ripicchia un po' più forte; nemmeno uno zitto. Allora, va a chiamare un terzo malandrino, lo fa scendere nel cortiletto, come gli altri due, con l'ordine di sconfiggere adagio il paletto, per aver libero l'ingresso e la ritirata. Tutto s'esegue con gran cautela, e con prospero successo. Va a chiamar gli altri, li fa entrar con sé, li manda a nascondersi accanto ai primi; accosta adagio adagio l'uscio di strada, vi posta due sentinelle di dentro; e va diritto all'uscio del terreno. Picchia anche lì, e aspetta: e' poteva ben aspettare. Sconfigge pian pianissimo anche quell'uscio: nessuno di dentro dice: chi va là?; nessuno si fa sentire: meglio non può andare. Avanti dunque: "st," chiama quei del fico, entra con loro nella stanza terrena, dove, la mattina, aveva scelleratamente accattato quel pezzo di pane. Cava fuori esca, pietra, acciarino e zolfanelli, accende un suo lanternino, entra nell'altra stanza più interna, per accertarsi che nessun ci sia: non c'è nessuno. Torna indietro, va all'uscio di scala, guarda, porge l'orecchio: solitudine e silenzio. Lascia due altre sentinelle a terreno, si fa venir dietro il Grignapoco, ch'era un bravo del contado di Bergamo, il quale solo doveva minacciare, acchetare, comandare, essere in somma il dicitore, affinché il suo linguaggio potesse far credere ad Agnese che la spedizione veniva da quella parte. Con costui al fianco, e gli altri dietro, il Griso sale adagio adagio, bestemmiando in cuor suo ogni scalino che scricchiolasse,

ogni passo di que' mascalzoni che facesse rumore. Finalmente è in cima. Qui giace la lepre. Spinge mollemente l'uscio che mette alla prima stanza; l'uscio cede, si fa spiraglio: vi mette l'occhio; è buio: vi mette l'orecchio, per sentire se qualcheduno russa, fiata, brulica là dentro; niente. Dunque avanti: si mette la lanterna davanti al viso, per vedere, senza esser veduto, spalanca l'uscio, vede un letto; addosso: il letto è fatto e spianato, con la rimbocatura arrovesciata, e composta sul capezzale. Si stringe nelle spalle, si volta alla compagnia, accenna loro che va a vedere nell'altra stanza, e che gli vengan dietro pian piano; entra, fa le stesse cerimonie, trova la stessa cosa. «Che diavolo è questo?» dice allora: «che qualche cane traditore abbia fatto la spia?» Si metton tutti, con men cautela, a guardare, a tastare per ogni canto, buttan sottosopra la casa.¹

Nel *Fermo e Lucia* le ultime ore trascorse dagli sposi e da Agnese al loro paese, tra il tentativo di costringere don Abbondio al rito matrimoniale e l'arrivo a Pescarenico, sono raccontate in parte nel capitolo VII e in parte nel capitolo VIII del tomo primo, nei quali, invece, non compare l'irruzione dei bravi nella casa delle donne. Nel capitolo VII l'episodio della spedizione alla canonica si chiude sul grido d'aiuto di don Abbondio dalla finestra, seguito dalla pronta decisione del sagrestano di suonare a martello la campana per soccorrere il prete «senza suo rischio».² La confusione che ne segue, dentro e fuori la casa, è differita al capitolo successivo, il quale si apre appunto con il «ton, ton, ton, ton» dal campanile, e prosegue con l'accorrere dei paesani e la fuga degli intrusi. Lucia, Fermo e Agnese, in incognito, sono ormai sulla via del ritorno quando, finalmente riconosciuti da Menico che non sa dell'irruzione in casa delle donne, vengono ammoniti dal ragazzo a «voce bassa e affannata» di «torna[re] indietro per amore del cielo», verso il convento.³ Sul piano del racconto l'incontro del ragazzo con le donne e lo sposo consente al narratore di rife-

- 1 A. Manzoni, *I promessi sposi 1840*, Mondadori, Milano 2002 («I Meridiani»), VIII, pp. 147-151 (da qui in avanti *PS*).
- 2 Cfr. Manzoni, *Fermo e Lucia*, Mondadori, Milano 2002 («I Meridiani»), I, VII, p. 152 (da qui in avanti *FL*): «Don Abbondio, vedendo che il nimico non voleva sgomberare, si fece ad una finestra che dava sul sagrato, a gridare accorr' uomo. Batteva la più bella luna del mondo, e l'ombra della chiesa e del campanile si disegnava sulle erbe lucenti del sagrato: per quell'ombra veniva tranquillamente con un gran mazzo di chiavi pendente alla mano il sagrista, il quale dopo suonata l'avemaria era rimasto a scopare la chiesa e a governare gli arredi dell'altare. «Lorenzo!» gridò il curato, «accorrete, gente in casa! ajuto.» Lorenzo si sbigottì, ma con quella rapidità d'ingegno che danno i casi urgenti, pensò tosto al modo di dare al curato più soccorso ch'egli non chiedeva, e di farlo senza suo rischio. Corse indietro alla porta della chiesa, scelse nel mazzo la grossissima chiave, aperse, entrò, andò difilato al campanile, prese la corda della più grossa campana, e tirò a martello».
- 3 Cfr. il passo compreso fra «Ma i tre personaggi che c'interessano nascondendosi quanto potevano, non rispondendo alle inchieste e fuggendo la folla erano sulla via che conduceva alla casa di Lucia; quando un garzoncello che andava guardando attentamente tutti quelli che passavano, al vederli, mise un sospiro» e «Essi seguirono il ragazzo, il quale in quel punto era più presente a se che essi non fossero, ed entrati per una callajetta presero un viottolo, il quale, chi non si fosse curato di strada comoda, poteva condurre al convento» (*FL*, I, VIII, 155).



rire – per analesi – la decisione di don Rodrigo di rapire la vittima, ma Manzoni è più interessato alla caratterizzazione moralistica del signorotto libertino che al resoconto dei fatti: dunque indulgia sulla decisione del persecutore, punto nell'orgoglio, di sanare la sua ferita narcisistica e riferisce per via allusiva il tentativo fallito di attuare il suo piano.⁴ Il lettore, che nel capitolo precedente era stato informato dell'aggirarsi intorno alla casa delle donne di insoliti pellegrini, può ben comprendere la perentorietà dell'ordine di raggiungere il convento, senza passare da casa, riferito da Menico ai fuggiaschi («Dio vi liberi dal tornare a casa»); né ha dubbi sul contenuto della delazione da parte di quel «buon servo che già aveva promesso al Padre Cristoforo di ritenerlo avvertito»; e condivide il dispetto del ragazzino quando, a metà del viaggio, Agnese, pensando di nuovo alla casa «lasciata in abbandono», dubita che egli abbia frainteso l'ordine del frate. Ma anche una volta giunti a Pescarenico quel pericolo tante volte nominato o evocato resta taciuto da una diegesi sintetica che riconduce a urgenti motivi di sicurezza l'allontanamento delle donne e di Fermo dal loro paese. Nel *Fermo e Lucia*, insomma, un episodio di per sé tipico del gotico nero – di cui il romanzo risente – non solo non è raccontato, ma non è nemmeno riassunto.

Nei *Promessi sposi*, invece, la «notte degli imbrogli e de' sotterfugi» occupa – come è noto – buona parte del capitolo VIII e comprende la doppia irruzione nelle case di don Abbondio e di Lucia. La descrizione minuziosa dei fatti, sempre in bilico fra l'avventuroso e il drammatico, pone così Lucia al centro dei due opposti complotti: quello del matrimonio di sorpresa in nome del legittimo desiderio amoroso di Renzo, e quello del rapimento a scopo di libidine in nome dell'abuso di don Rodrigo. Entrambi gli episodi sono qui ricostruiti nei minimi dettagli, e sulla ragazza converge un sottile gioco di simmetrie e di opposizioni disegnato dall'intreccio. Negata *in praesentia* dal gesto simbolico di don Abbondio che la copre con la tovaglia, è fantasticata *in absentia* dal Griso e dai bravi, baldanzosi all'idea di sorprenderla nell'intimità della sua casa, per poi imporsi nell'epilogo del capitolo con il suo canto di congedo dal paese e dal progetto di vita coniugale con Renzo, in un punto di svolta nella trama.

Ma la lunga sequenza dedicata ai bravi, che entrano nella casa delle donne e rovistano in ogni angolo per scovare «la lepre», non pare così necessaria né sul piano strutturale né in rapporto alla caratterizzazione dei

Il personaggio
di Lucia
nell'antropologia
manzoniana

⁴ Cfr. il passo compreso fra «Quantunque il lettore possa aver facilmente indovinato quale fosse il novo pericolo di Lucia, e donde il buon Frate ne avesse avuto l'avviso, pure è dovere dello storico il raccontare per esteso tutta la faccenda» e «Il Padre Cristoforo si pose ginocchioni ad orare un momento; e tutti lo imitarono: quindi levato: "Figliuoli miei," disse, "Iddio non vi vuole ancora in riposo, ma voi avete un segno della sua protezione, e un'arra ch'egli non vi abbandonerà." E qui raccontò ai poveretti il pericolo a cui erano sfuggiti, e proseguì: "Vedete che per ora è necessario allontanarvi di qua"» (*FL*, I, VIII, 155-162).

personaggi principali. Anzi: costruito secondo una grammatica scenica cinematografica, e incentrato sul movimento dall'esterno all'interno e viceversa, sui primi piani, sulle inquadrature a campo lungo, sull'alternanza di chiaro e scuro, l'episodio risulta addirittura superfluo in un'architettura narrativa ridotta all'essenziale. Perciò il suo inserimento dopo l'episodio del matrimonio a sorpresa – questo ripreso pressoché fedelmente dal *Fermo* ma ricollocato senza interruzione nella prima parte del capitolo – assume un significato simbolico tutt'altro che irrilevante in rapporto alle ragioni inconsce che agiscono sulla scrittura.

Carla Sclarandis

2. La *mise en abîme* di una fantasia interdetta

Come nel *Fermo*, anche nei *Promessi sposi* l'analessi riconduce indietro il racconto al punto in cui i tre bravi erano rimasti nell'osteria dopo che Renzo ne era uscito. Ma ora, a differenza di quanto avveniva nel primo romanzo, il narratore li segue nella loro «giravolta per il paese» ormai deserto; li osserva passare «davanti alla nostra povera casetta», più silenziosa di tutte le altre; precipitarsi nel casolare a riferire al Griso, che prontamente, indossando «un cappellaccio» e «un sanrocchino», si mette in azione.⁵ Fin dalle prime battute la scena è contraddistinta dall'assenza («tutti gli usci chiusi e la strada deserta», «non incontrarono anima vivente, né sentirono il più piccolo strepito», «la più quieta di tutte») e dalla fretta («uscirono in fretta», «andarono allora diviato al casolare», «subito, questo [...]»); anzi, il silenzio è espressamente indicato quale correlativo sensoriale di quel «nessuno» intorno a cui ruota tutto l'episodio («davanti alla nostra povera casetta: la più quieta di tutte, giacché non c'era più nessuno»).

L'arrivo nella casa delle donne e la successiva perlustrazione disegnano una trama di «gesti guardinghi, sospesi, soffici»,⁶ simili a quelli di un uomo bendato, diretti da un Griso perentorio con la sua truppa: «andiamo da bravi: zitti, e attenti agli ordini». Convinto di conseguire rapidamente un «prospero successo», una volta giunti alla casetta, questi mette in atto ogni precauzione, come se dovesse espugnare un fortino: avanza da solo per accertarsi che sia «tutto deserto e tranquillo di fuori», poi chiama due «di quei tristi» perché scavalchino «adagino» il muretto di cinta, si nascondano dietro il «folto fico» e lo assistano, non visti, mentre «pian piano» batte alla porta. La scena si sposta dalla strada verso l'interno, prima sostando nel cortile dove via via i malandrini sono introdotti, poi oltrepassando l'uscio scardinato di casa. Il ritmo, oscillante tra l'«adagio» e

5 *PS*, VIII, 147.

6 G. Getto, *Lettere manzoniane*, Sansoni, Firenze 1964, p. 134.



l'«allegro moderato», ha una doppia valenza espressiva. Da un lato insiste sugli effetti comici dell'illusione del Griso che, ancora ignaro dell'assenza delle donne, confida nella «gran cautela» per attenuare l'impatto di azioni inevitabilmente rumorose, come forzare usci e invadere piccoli spazi; dall'altro imprime una connotazione beffarda alle occorrenze del pronome «nessuno» – ripetuto ben cinque volte nel giro di poche righe e ripreso una sesta dalla locuzione «nemmeno uno zitto». L'umorismo sarcastico ai danni del bravo, rafforzato dai commenti cattivi del narratore («picchia anche lì, e aspetta: e' poteva ben aspettare»), è dunque giocato sulla complicità del lettore che, sapendo ciò che i malandrini non sanno, coglie l'automatismo cieco della loro «danza di fantocci». ⁷ Ad ogni conferma che in quella casa «non c'è nessuno», il Griso si autoconvince del suo personale trionfo, chiama altri con sé per espugnare il «niente» e prima di avventurarsi al piano superiore rafforza il presidio davanti al cancello.

«Non c'è nessuno»: su questo dato di realtà si conclude l'ispezione del piano terreno. E su questa affermazione o, al più, sul successivo movimento del Griso che «torna indietro, va all'uscio di scala, guarda, porge l'orecchio» e di nuovo constata «solitudine e silenzio», potrebbe chiudersi l'intero episodio. Invece Manzoni insegue i bravi su per quei gradini scricchiolanti, dà conto della loro eccitazione sempre più turbata e, come attratto anche lui da una curiosità un po' guardona, indugia nelle stanze privatissime delle due donne.

La perlustrazione del piano superiore inizia, dunque, sotto il segno di una metafora potentemente allusiva, desunta dall'ambito venatorio («Qui giace la lepre»); e lo stesso soprannome del bravo «il Grignapoco» («ridepoco» in dialetto bergamasco), indicante una qualità morale che ben si addice a chi dovrà «minacciare, acchetare, comandare», lascia intendere la baldanza del Griso che si vede già nell'atto di afferrare Lucia e strapparla alla protezione di Agnese. Ma, se all'inizio prevale in lui la fiducia nella propria vista e nel proprio udito per scovare «la lepre» («vi mette l'occhio», «vi mette l'orecchio»), la percezione del silenzio e dell'assenza gli genera un nervoso dispetto. Così, ridicolmente, si getta sul primo letto («vede un letto; addosso»), poi «ripete le stesse cerimonie» sul secondo, incoraggiando gli altri che erano con lui a fare altrettanto. Come per respingere il dubbio che qualcuno abbia fatto la spia e ormai certo che ogni cautela è inutile, invita i suoi bravi «a guardare, a tastare per ogni canto»; e questi, non più contenti di stringere il vuoto, «buttan sottosopra la casa» procedendo a un ritmo sempre più incalzante verso la baraonda finale, che si scatena al rintocco martellante della campana.

Il personaggio
di Lucia
nell'antropologia
manzoniana

7 *Ivi*, p. 135.

Nella notte del 10 novembre falliscono entrambi i complotti convergenti su Lucia, in un caso complice forzata di Renzo e Agnese, nell'altro vittima mancata. La corsa di Menico – messaggero del piano di fra Cristoforo, anch'esso fallimentare, di allontanare in tempo Lucia dal paese – rivelando la simultaneità delle azioni dei bravi e degli sposi, restituisce la scena alla sua angustia paesana ed esplicita i parallelismi istituiti sul piano dell'intreccio tra le due irruzioni agli angoli opposti del paese. Ma la pantomima carnevalesca, che ripete analoghi sotterfugi, corse affannose e fughe precipitose, non presuppone lo stesso esito. E i parallelismi di natura simbolica tra il fallito rapimento e il fallito matrimonio, chiamando in causa la struttura complessiva dell'intero capitolo VIII, conferiscono a ciascuno un valore specifico.

3. Il capitolo VIII tra azione e allusione

La giustapposizione di episodi autonomi ha suggerito alla critica l'analogia fra questo capitolo VIII dei *Promessi sposi* e una sinfonia musicale in quattro tempi:⁸ un primo tempo, «allegretto temperato», che comprende il ritratto di don Abbondio, colto mentre «rumina» su chi possa essere Carneade, l'avvicinamento degli improvvisati aggressori e l'intermezzo pettegolo di Agnese e Perpetua; un secondo tempo, «buffo tempestoso», coincidente con l'apparizione degli sposi davanti al prete e la sua sorprendente reazione; un terzo, decisamente «drammatico», scandito dal suono della campana, dal grido di Menico e dallo scacco conclusivo, comico-ironico, in cui tutti finiscono per essere un po' colpevoli e un po' vittime. A questi tre tempi se ne aggiunge un quarto, «grave» nel tono, dell'addio lirico-elegiaco di Lucia al proprio paese, sul quale si chiude la prima parte della vicenda, segnata dal cronotopo paesano.

Se l'opposizione fra il primo e il quarto tempo formalizza l'antitesi psicologico-morale tra don Abbondio e Lucia, i due movimenti centrali sono accomunati dalla presenza in corpo o in spirito della protagonista, motivo scatenante del balletto grottesco che si replica nelle due case. Mentre il Griso, travestito da viandante, «s'incammin[a] il primo, gli altri dietro [...] zitti», da un'altra parte un colpo di tosse di Agnese dà l'avvio alla “danza” degli sposi, segnalando loro il via libera per irrompere nella canonica. Anch'essi protetti dall'oscurità, «in punta dei piedi» e «zitti zitti», avanzano rasentando il muro, arrivano all'uscio, lo spingono «adagino adagino», «cheti e chinati» entrano nell'andito dove Tonio e Gervaso li aspettano; Renzo, poi, «pian piano» accosta di nuovo l'uscio e tutti e quat-

8 L'interpretazione del capitolo VIII come una sinfonia è di G. Pampaloni in Manzoni, *I promessi sposi*, De Agostini, Novara 1991, p. 152, ed è stata ripresa da R. Luperini e D. Brogi nel loro commento ai *Promessi Sposi*, Einaudi, Torino 2009, p. 170.



tro salgono «su per le scale, non facendo rumore neppure per uno». Durante una breve pausa di immobilità sul pianerottolo, una striscia di luce illumina la trepidazione di Lucia e il suo senso di colpa; ma subito procedono, «entra[no] pian piano, in punta di piedi, rattenendo il respiro». Le locuzioni avverbiali modali («in punta dei piedi», «adagino adagino», «pian piano») e quelle attributive o verbali insistenti sul silenzio («zitti zitti», «cheti e chinati», «non facendo rumore neppure per uno», «rattenendo il respiro») sottolineano anche qui la misura guardinga e insidiosa dei movimenti dei due comprimari e dei loro testimoni, nel breve “muto teatrale” che precede l’incontro con don Abbondio. La contrarietà di Lucia e la sua paura s’insinuano nei passi felpati, nelle occhiate circospette e nelle strette di Renzo al suo braccio; ma fin dall’inizio s’impone la comicità di un piano tanto maldestro da essere vanificato al primo impatto con il curato, assai più infuriato che spaventato. Come nell’irruzione nella casa delle donne è il Griso a tenere la scena, così nella canonica è don Abbondio a imprimere alla danza un movimento tumultuoso, con la mossa di scaraventare la tovaglia sulla testa della ragazza «per impedirle di pronunciare intera la formola». Gridando al tradimento e invocando aiuto, egli «[cerca] a tastoni l’uscio che metteva a una stanza più interna» per chiudersi dentro; Renzo lo insegue «remando con le mani, come se facesse a mosca cieca»; Tonio, «carpone, [va] spazzando con le mani il pavimento» per agguantare la ricevuta del debito saldato, mentre Gervaso «saltella» e «grida» pure lui, verso una via di fuga. Nel gran trambusto solo Lucia, incapace di difendersi, resta a terra con «il tappeto sulla testa e sul viso [...] che quasi la soffogava», immobile come una statua priva di vita. Intanto, all’esterno, il paese intero al suono della campana emerge dal sonno: tutti «tend[ono] l’orecchio», si alzano, scrutano nel chiaro di luna cosa sta accadendo, gli uomini scendono in strada – almeno «i più curiosi e più bravi» – con «le forche e gli schioppi». Il ritmo concitato dell’interno cede così al «grottesco coro danzante»⁹ di chi guarda dalla finestra o si butta nella mischia.¹⁰

Nella conclusione dei due episodi il gioco di simmetrie è segnato da quel medesimo suono a martello che rafforza il doppio grido di aiuto di don Abbondio, alla finestra, e di Menico, braccato dai bravi, liberando ciascuno dalla propria minaccia. Ma la condizione di debolezza del ragazzino, turbato fin dal momento in cui «prende la maniglia del paletto, per picchiare, e se lo sente tentennare in mano, schiodato e sconficcato», rinvia non tanto a don Abbondio quanto a Lucia, di cui diventa figura sostitutiva. Entrambi sono bersagli facili dei loro antagonisti (per età l’uno, per sesso l’altra), ed entrambi, irrigiditi dalla paura, sono estranei al balletto

Il personaggio
di Lucia
nell’antropologia
manzoniana

⁹ Getto, *Lecture manzoniane*, cit., p. 133.

¹⁰ *PS*, VIII, 146.

che si muove intorno a loro. I parallelismi però finiscono qui. Rientrano nell'ordine comico di tutta la scena sia la maniera in cui don Abbondio atterra Lucia («sgarbatamente», secondo il commento ironico del narratore) sia la reticenza che subito ritrova di fronte alla folla inquirente: «cattiva gente, gente che gira di notte», taglia corto il curato tornando l'egoista pavido di sempre (quello che, dopo aver pronunciato il nome di don Rodrigo a Renzo, ammoniva: «non si scherza, non si tratta di torto o ragione, si tratta di forza»).¹¹ Al contrario la violenza dei bravi e il tono delle loro minacce («zitto! o sei morto») insistono su un contesto ben più sordido dal punto di vista sia interiore che esteriore.

La luce sinistra riflessa dal coltellaccio puntato alla gola di Menico, da un lato enfatizza in senso umoristico il ribaltamento delle parti in un epilogo che il lettore non si aspetta certo drammatico, dall'altro accresce la connotazione moralistica di tutto l'episodio. I bravi, sorpresi da «un pericolo indeterminato e che non s'era fatto vedere un po' da lontano, prima di venir loro addosso», sentono risuonare i loro nomi in quei rintocchi inattesi e cedono alla paura. Nella descrizione della baraonda finale in cui «ognuno cerca la strada più corta» verso la salvezza, ancora speculare alla confusione nella canonica, la cattiveria dell'autore, implacabilmente sarcastico, è ben maggiore. L'affannarsi del Griso per mantenere unito il manipolo dei furfanti, in modo che la loro «fosse ritirata e non fuga»,¹² è rappresentato nel paragone icastico con un cane che deve tenere unita una mandria di porci: «corre or qua or là a quei che si sbandano; ne addenta uno per un orecchio, e lo tira in ischiera; ne spinge un altro col muso; abbaia a un altro che esce di fila in quel momento». Alla cautela del Griso-pellegrino subentrano gli atti animaleschi del Griso-cane che «acciuffa», «strappa indietro», «caccia indietro col bordone uno e un altro», «grida» e, solo quando ha finalmente raccolto in mezzo al cortiletto il suo plotone indisciplinato, si permette di fare appello alla ragionevolezza, concludendo la «breve aringa» con l'ordine di seguirlo «pistole in mano, coltelli in pronto, tutti insieme», perché «se ci lasciamo acchiappare a uno a uno, anche i villani ce ne daranno».

Una rappresentazione dello scacco dei bravi così segnata dai colori psicologici della frustrazione e della negazione rende giustizia, sul piano estetico, di quella violenza che s'insinua nelle relazioni quotidiane e attraverso la quale il male trionfa nella vita ordinaria degli uomini.¹³ Ma il senso dell'episodio non si esaurisce sul piano parafrastico del discorso. Le aggres-

11 *PS*, II, 41.

12 *PS*, VIII, 157.

13 Sul valore di compensazione idealistica svolta dall'umorismo sfigurante, che, attraverso la rappresentazione pittorica iper-realistica diviene forma di mediazione oggettiva del giudizio autoriale, si cfr. A. Leone De Castris, *L'impegno del Manzoni*, Sansoni, Firenze 1965, pp. 163-164.



sive pennellate del quadro non sembrano rivolte soltanto agli abusi di un tirannello e dei suoi emissari, bensì anche all'autore (e forse al lettore), che con il Griso è entrato nella casa di Lucia e si è buttato sul suo letto. Se i bravi sono qui figure sostitutive innanzitutto di don Rodrigo, il cui desiderio sessuale è traslato nel gioco sociale fra maschi, in prova di forza all'interno di una logica politica intimidatoria, allo stesso tempo nella loro mimica diabolica Manzoni ritrae i contorni sfrangiati di quel desiderio interdetto dal romanzo per atto cosciente dell'autore, eppure sempre cogente, connesso com'è alla relazione del maschile con il femminile.

Nella scena del fallito rapimento, la retorica del discorso fitta di metafore, ripetizioni ed esclamazioni sposta la focalizzazione sugli attori in scena – tutti maschi – e crea un'atmosfera sospesa, quasi onirica. Da un lato la mimica di occhiate e la sequenza di gesti automatici, dall'altro il paragone dei bravi con la schiera di porci chiamano in causa la sfera pulsionale, che s'impone tanto più potente quanto meno è personalizzata. Dal dettaglio realistico che rivela il Griso e i suoi bravi sempre più straniati, traspare una disposizione per così dire anonima e condivisa allo stupro, metonimicamente richiamata da quel «diavolo in casa», di cui Menico – e non Lucia – ha rischiato di subire la violenza («m'hanno voluto ammazzare»).¹⁴ L'assenza di Lucia dalla scena, mentre priva l'autore della possibilità di mettere in atto una rappresentazione intenzionale – o “diurna” – del femminile, come accadrà nel rapimento del Nibbio e nell'incontro con l'Innominato, gli consente di fare spazio a quell'implicito culturale di genere che resta sotteso al *topos* della vergine rapita e che abita anche il suo inconscio di uomo cattolico e illuminista. Grazie al colore romanzesco di un capitolo come questo, tutto giocato sui colpi di scena che si ripetono, si insinua il rimosso, nascosto dentro l'architettura complessiva resa più leggera da quella censura etico-estetica che governa il passaggio dal *Fermo e Lucia* alle edizioni successive dei *Promessi sposi*. Il fallito rapimento, infatti, non solo pone il terzo tempo dell'episodio del Griso in stretta continuità con il secondo del fallito matrimonio, ma presuppone il quarto, interamente dominato da una Lucia autocosciente, che, nella forma di un monologo interiore immaginato dal narratore, rivendica una sua propria identità di donna.

Se attraverso le riscritture Manzoni ha progressivamente riconosciuto al suo personaggio un tempo interiore sempre più autonomo dai commenti del narratore, nella pagina conclusiva del capitolo, quasi a compensazione dell'affronto subito sul piano fantasmatico nel terzo tempo, Lucia campeggia solitaria, in lirico raccoglimento, nel canto monodico di commiato. Nello spazio topico dell'idillio, la violenza rischiata mobilita in lei

Il personaggio
di Lucia
nell'antropologia
manzoniana

14 PS, VIII, 153.

una reazione filosofico-morale coerente con l'individualizzazione del personaggio che Manzoni persegue. Il silenzio e il buio accolgono il «pianissimo» di quest'ultimo tempo; ma nella penombra della chiesa di Pescarenico, alla presenza di fra Cristoforo, l'atmosfera è ben diversa da quella infida in cui, poco distante e poche ore prima, avevano preso forma gli «imbrogli» di quella notte. La focalizzazione è ora rigorosamente centrata sulla protagonista, che, meditando sul suo destino incerto e interpretando la malinconia di tutti gli emigranti, anche quelli volontari, intona per sé e per loro l'accordo della compassione e della commozione.¹⁵ In una cornice alpina soffusa nella luce lunare, la musica che accompagna il suo canto è solenne, scandita dal «fiotto morto e lento» e dal «gorgoglio più lontano dell'acqua», dal «tonfo morto dei remi» sul lago «liscio e piano». Il paesaggio lacustre, i torrenti e le case noti, i colori e persino i suoni consueti sono trasfigurati in spazi e tempi interiori dall'uso poetico della lingua;¹⁶ e quello sguardo, anch'esso interiorizzato, che corre in verticale e non in orizzontale («monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo»),¹⁷ proietta simbolicamente su uno sfondo religioso l'intonazione elegiaca, tutta terrena, della nostalgia. Il personaggio, diretto interprete del suo autore, preso atto che la felicità umana è sempre minacciata e precaria, non manca di ribadire che l'unico vero conforto può essere trovato nell'accettazione del disegno providenziale che, seppur imperscrutabile e inquietante, dà senso all'esperienza terrena e agli scacchi che essa contiene («Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande»)¹⁸.

Ma nella meditazione di Lucia anche un altro motivo assume significatività proprio entro la trama simbolica dei rinvii dell'intero capitolo: è il motivo del personaggio che si definisce nei suoi sogni di donna dentro il cerchio stretto della casa «ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore». La casa e il pudore qui non rinviano soltanto alla psicologia di una popolana alle soglie del matrimonio, bensì diventano correlativi emozionali più universali, entro i contorni di una precisa grammatica della civiltà. Hanno poco a che fare con la timi-

15 *PS*, VIII, 163-164.

16 In funzione poetica si notino: l'inserimento nella prosa di versi poetici come l'endecasillabo («come branchi di pecore pascenti») e il decasillabo («addio, monti sorgenti dall'acque»); la combinazione endecasillabo/settenario («Addio, casa natia, dove sedendo/con un pensiero occulto»); la presenza di rime («Addio... pendio»; «sorgenti... torrenti... pascenti...»); l'anafora della parola chiave «addio» e del pronome indefinito «chi»; la triplice ripetizione dell'averbio di luogo «dove», riferito alla chiesa. I sostantivi compaiono spesso abbinati ad aggettivi («monti sorgenti... cime ineguali... voci domestiche... ville sparse...») e talvolta sono impiegati nella forma diminutiva e vezzeggiativa («campicello», «casuccia»); il lessico è spesso alto («pensiero occulto», «il sospiro segreto»).

17 Cfr. Getto, *Lecture manzoniane*, cit., pp. 144 ss.

18 *PS*, VIII, 163.



dezza di una modesta contadina, o con il vissuto di una donna lombarda del Seicento o dell'Ottocento o di ogni tempo; piuttosto, nell'antropologia cattolica manzoniana sembrano alludere a quella «fondazione fenomenologica della sessualità»¹⁹ a cui, nel secolo scorso, approdò la filosofia del "personalismo", interrogandosi sulla vita coscienziale dell'uomo.

4. "Corpo e persona": il pudore come forma d'identità

Virgilio Melchiorre, nel suo saggio del 1987 *Corpo e persona*,²⁰ riconosce nella coscienza umana una impronta evidente della corporeità sessuale. Dal punto di vista fisiodinamico, il filosofo individua nel maschile un ruolo mobile, instabile, intrusivo, nel femminile un ruolo accogliente, stabile, ricettivo; e fa corrispondere alla coppia intrusivo-ricettivo la coppia coscienza desituante-coscienza situante. Secondo l'autore, l'uomo, che tende alla trasgressione, nell'incontro con la donna apprende che nell'oltrepassamento della contingenza va conservata la concretezza dell'esistente; la donna, che invece tende a custodire l'universo della propria contingenza, nell'incontro con l'uomo apprende che questa custodia necessita di una distanza e di un incessante oltrepassamento. La donna esige così di «non essere ridotta a mera determinazione e di essere riconosciuta come custode di un senso presente»; l'uomo esige di «non essere ridotto a puro cavaliere dell'invisibile e di essere riconosciuto come portatore di un senso reale»;²¹ mentre cercano nella reciprocità la propria regola, la coscienza desituante maschile e quella situante femminile si proiettano verso la comune radice dell'essere, inteso in senso sia storico che trascendentale.

Secondo la felice espressione di Sergio Romagnoli, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla ventisettesima, la connotazione romanzesca della vicenda è ridimensionata dalla «promozione dei personaggi»²² a figure psicologica-

Il personaggio
di Lucia
nell'antropologia
manzoniana

19 V. Melchiorre, *Corpo e persona*, Marietti, Genova 1987.

20 In un più recente saggio (*Essere e persona. Natura e struttura*, a cura della fondazione Achille e Giulia Boroli, Officine Grafiche Novara, 2007), l'autore è ritornato sul tema della *persona*, della sua natura e della sua struttura, rivisto alla luce della modernità e della contemporaneità, pur senza rinunciare al carico metafisico che intorno al concetto si è sedimentato nei secoli con l'apporto della teologia ebraica e cristiana. In entrambi i saggi, muovendosi entro le medesime coordinate storico-teoriche, Melchiorre ripercorre la crisi della persona e della sua identità originaria, situandosi all'interno del personalismo europeo a partire dal pensiero di Emmanuel Mounier. Se l'avvento del capitalismo – in cui l'economia si separa dall'etica, instillando la logica della produttività, della serialità, del consumismo e del profitto – nonché l'ideologia tecnico-scientifica e le filosofie della modernità (naturalismo e idealismo in particolare) hanno sgretolato il concetto di persona, segnando l'inversione del rapporto essere-avere, l'autore sostiene l'urgenza di una rinnovata riflessione sull'identità del termine *persona* in un'ottica principalmente etica.

21 Melchiorre, *Corpo e persona*, cit., soprattutto capitolo V. Le citazioni sono a p. 106.

22 S. Romagnoli, *Manzoni e i suoi colleghi*, Sansoni, Firenze 1984, soprattutto il capitolo IV, *La promozione dei personaggi dal «Fermo e Lucia» ai «Promessi sposi»*, pp. 65-105.

mente sempre più complesse, in coerenza con il “realismo” del *novel* moderno. Ma nel caso di Lucia la critica ha colto la sua «promozione» in un percorso diverso, segnato piuttosto dal depotenziamento di quella vitalità di popolana che la caratterizzava nel *Fermo*, a vantaggio di una più astratta femminilità. Una femminilità che, incarnando la virtù cristiana della forza e insistendo sull’incrollabile determinazione a resistere a ogni forma di sopraffazione, assume lo spazio chiuso della casa quale suo referente simbolico, nell’ottica di quella coscienza situante di cui si è detto. Lucia, infatti, fin dalla sua prima apparizione nel capitolo III, è figura femminile della resistenza e della riservatezza. Nello spazio protettivo della casa, il sentimento di debolezza e vulnerabilità che la fa paurosa all’esterno («dopo quell’incontro, le strade mi facevan tanta paura...»)²³ si muta in una inflessibile volontà di respingere il male. Fra i singhiozzi si mostra determinata e persino audace: ha preferito confidarsi con fra Cristoforo piuttosto che con la madre, troppo chiacchierona; e osa proporre a Renzo di allontanarsi insieme dal paese prima del matrimonio («voi avete un mestiere, e io so lavorare: andiamo tanto lontano, che colui non senta più parlar di noi»)²⁴. Nello svolgimento del romanzo, poi, la sua personalità – tutt’altro che passiva – continua a definirsi negli interni: nel monastero a Monza in seguito al fallito rapimento, e, una volta rapita, nel castellaccio dell’Innominato; poi, tornata libera, nella casa del sarto e in quella di don Ferrante e donna Prassede; ancora nel lazzeretto a curarsi della peste, e infine, nell’ultimo capitolo, in casa propria con il marito e i figli, in una posa speculare a quella in cui l’avevamo vista all’inizio, con la madre e il fidanzato.

Al contrario, Renzo, per nascita subalterno quanto lei secondo i rapporti sociali di potere imposti dalla storia, impulsivo e incline ad astratti propositi di vendetta («questa è l’ultima che fa quell’assassino»)²⁵ è subito proiettato fuori dal suo ristretto ambiente contadino in spazi diversi da quelli domestici. Dopo l’impatto con il *latinorum* di don Abbondio, va «per viottole»²⁶ verso Lecco a consultare l’avvocato. Lo scontro con i virtuosismi dialettici di Azzecca-garbugli segna per lui l’inizio di un faticoso percorso di maturazione, che procede a partire dall’ingenua trasgressione della «notte degli imbrogli», prosegue attraverso strade, piazze, osterie, prima nella Milano in rivolta, poi nella campagna solitaria verso Bergamo, e infine, sulle tracce di Lucia, da Bergamo al suo paese e di qui di nuovo a Milano, sconvolta dalla peste. Egli è a tutti gli effetti figura maschile dalla “coscienza desituante”, che impara facendo e sbagliando, opposta e complementare a quella di Lucia.

23 *PS*, III, 51.

24 *PS*, III, 49.

25 *Ibidem*.

26 *PS*, III, 50.



Certo, questa complementarità dei ruoli maschile e femminile, quand'anche assunta in senso antropologico, trova una corrispondenza nell'ideologia sociale borghese che la istituzionalizza sul piano storico.²⁷ Ma non si può liquidare la questione dell'identità di genere nell'opera manzoniana giudicando «asessuato» il romanzo, come in alcuni casi è stato fatto,²⁸ in contrasto con la prerogativa romanzesca moderna, da *Moll Flanders* e *Manon Lescaut* fino a Joyce e Proust e oltre, di indagare l'amore nei suoi rapporti con la sessualità, senza più dissimulare che «la passione è sessuale e che la sessualità è appassionata».²⁹ Il rossore sul volto di Lucia, ogni volta che dice a qualcuno di voler sposare Renzo, di per sé non insiste affatto sul mito della donna innocente e asservita, connotato a un «oscurantismo» morale-religioso³⁰ ricorrente in quelle società il cui ordine è assunto come *naturaliter* maschilista. Piuttosto quel rossore è il segno evidente di un turbamento che implica il corpo restituendo al personaggio la sua fisicità, nonostante l'autore tenda a smaterializzarla (come nel rapimento) o a nasconderla nella postura disperatamente difensiva della vittima (come nella notte nel castello dell'Innominato). Con il suo pudore, infatti, Lucia contrasta il rischio di diventare l'icona femminile della libertà spirituale, volontaristicamente votata a una moralità assunta in senso assoluto, perciò esteriore e convenzionale. Durante la fuga verso Pescarenico, si sottrae al contatto fisico con Renzo, «dolcemente» nel Fermo,³¹ con una più severa intenzionalità, sottolineata dall'aggiunta «e con destrezza», nelle edizioni successive,³² in ogni caso con un atteggiamento che il narratore giustifica «per quel pudore che non nasce dalla trista scienza del male, per quel pudore che ignora se stesso, somigliante alla paura del fanciullo, che trema nelle tenebre senza sapere di che».³³

Il personaggio
di Lucia
nell'antropologia
manzoniana

27 G. Baldi, *I Promessi Sposi: progetto di società e mito*, Milano, Mursia 1985.

28 J.F. Revel, *I «Promessi sposi»: romanzo asessuato*, in Vigorelli, *Pro e contro Manzoni*. Novecento, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1975, pp. 952-961.

29 *Ivi*, p. 958.

30 *Ivi*, p. 960: secondo Revel, Manzoni, autentico avo della Democrazia Cristiana, riedita, confermandola, la tradizione letteraria italiana che comporta «da un lato, una letteratura ufficiale asessuata, dall'altro, una letteratura pornografica (molto spesso dialettale)».

31 *FL*, I, VIII, 160.

32 *Gli sposi promessi. Seconda minuta* (1823-1827), a cura di B. Colli e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2012, I, VIII, pp. 114-115; *PS*, VIII, 158.

33 *PS*, VIII, 158. In *FL*, I, VIII, 160, il concetto è ribadito con minime varianti formali: la sostituzione del sostantivo «paura» con «sospetto», del participio «somigliante» con l'indicativo presente e con l'espansione del pronome interrogativo-indefinito finale: «per quel pudore che non nasce dalla trista scienza del male, per quel pudore che ignora se stesso, e somiglia al sospetto del fanciullo, che trema nelle tenebre senza sapere che cosa ci sia da temere». Negli *Sposi promessi*, cit. (p. 115), il pudore di Lucia è «somigliante al terrore del fanciullo, che trema nelle tenebre senza sapere, che gli dia spavento».

5. Il pudore nel personalismo cattolico

Secondo il filosofo Max Scheler,³⁴ il pudore presuppone sempre una intenzionalità dialettica in qualche modo ambigua. Infatti, se da un lato implica la separazione sessuale di ciascun essere umano, dall'altro rinnova il ricordo che il corpo è ponte fra «due ordini di essere e di essenza»³⁵ quando – religiosamente o hegelianamente – si voglia sottrarre l'esperienza, anche quella sessuale, alla parzialità del finito e ricollocarla nella totalità dell'infinito. Nella fenomenologia amorosa, il pudore esprime il desiderio del compimento dell'amore che il corpo stesso, costretto nella sua separazione, ostacola; ma si erge a difesa di quella stessa separazione quando le venga interdetta la possibilità di trascendersi nella reciprocità. Il pudore

è, per così dire, proprio del “chiaroscuro” della natura umana. Nessun sentimento, come il sentimento del *pudore*, esprime in modo così chiaro, incisivo e immediato la *singolare posizione che l'uomo occupa nella grande serie degli esseri*, cioè la sua collocazione tra il divino e la sfera animale. [...] sembra che esso abbia la sua “sede” propria nel contatto vivente che lo *spirito* umano – cioè l'insieme di tutti gli atti che sovrastano la sfera dell'animalità, come pensare, intuire, volere, amare, assieme alla “personalità” che ne costituisce la forma d'essere – ha stabilito con gli *istinti* e i sentimenti *vitali*, che differiscono solo per grado da quelli inerenti all'animale.

[...]

La radice del sentimento oscuro e singolare del pudore e di quell'elemento sempre con-presente, dato da una sorta di “stupore”, di “confusione”, di esperienza vissuta, di un contrasto tra un certo “dover essere” ideale e il “reale effettivo”, è da riporre precisamente in quella particolare forma di esperienza vissuta conflittuosa, tra le tante possibili. [...] Quando [...] la tradizione veterotestamentaria pone l'origine del sentimento del pudore in stretta relazione con la “consumazione del frutto proibito”, quale forma concreta della colpa – «allora gli occhi si aprirono ad entrambi e si accorsero di essere nudi; e, intrecciate foglie di fico, si cinsero i fianchi» (Mosé I, 3, 7)³⁶ – ciò corrisponde esattamente, nel suo oscuro simbolismo, a ciò che io penso. Condizione fondamentale dell'origine del sentimento del pudore è dunque un certo squilibrio, una certa *disarmonia dell'uomo* tra il significato e le esigenze della sua persona spirituale, da una parte, e i suoi bisogni corporei, dall'altra.³⁷

Sulla scorta di questa prospettiva teorica, il pudore di Lucia non negherebbe, bensì, al contrario, implicherebbe l'*eros*, seppur entro una retorica

34 M. Scheler, *Über Scham und Schamgefühl. Schriften aus dem Nachlass. Gesammelte Werke*, trad. it. di A. Lambertino, *Pudore e sentimento del pudore*, Guida, Napoli, 1979.

35 *Ivi* p. 22.

36 Vale a dire *Genesi* 3, 7.

37 *Ivi*, pp. 19, 21.



discorsiva assai poco compatibile sia con le forme “realistiche” del romanzo ottocentesco, contaminate dal gusto popolare del *feuilleton*, sia con quelle enfatiche del melodramma romantico.

Nell’ordine del discorso manzoniano il rossore della promessa sposa ha, infatti, una duplice valenza: esprimere la richiesta di riconoscimento di sé – e insieme di totalità – nella relazione, e contrastare la riduzione del corpo a feticcio, oggetto fra gli oggetti. E con questo valore filosofico-morale il suo pudore s’insinua anche nelle scene tutte maschili che appena, direttamente o indirettamente, la richiamino. Si pensi all’inizio del capitolo XI, con il quale, dopo il “romanzo” di Gertrude dei due capitoli precedenti, prende l’avvio un nuovo nucleo narrativo, incentrato sulle peripezie di Renzo a Milano. Con il paragone – in *incipit* di capitolo – dei bravi, che battono in ritirata «come un branco di segugi» e «dopo aver inseguita invano una lepre tornano mortificati verso il padrone, co’ musi bassi, e con le code ciondoloni», il racconto ritorna a don Rodrigo in ansiosa attesa del Griso con Lucia. Del fallito rapimento l’autore rinnova per via allusiva il momento culminante della spedizione, con il riuso della metafora «qui giace la lepre» e della rappresentazione animalesca dei bravi, là raffigurati come porci qui come cani. Subito dopo, con altrettanto ironica cattiveria ritrae don Rodrigo, intento a camminare irrequieto avanti e indietro in una buia «stanzaccia disabitata dell’ultimo piano», a spiare la strada dall’alto attraverso le persiane tarlate e a fantasticare, non senza narcisistica galanteria, sulla vittima che, in mezzo a tutti quei visacci, saprà vederlo quale egli vorrebbe apparirle: «il viso più umano qui... per bacco».³⁸

Animalità, solitudine, desolazione interiore nel pessimismo manzoniano connotano la natura umana qualora venga meno il freno inibitore della ragione e della morale, di cui il riserbo di Lucia è un esplicito segno. Infatti, di quel riserbo la protagonista si fa scudo non soltanto contro le aggressioni esterne, reali o immaginarie, dell’uomo maligno, ma anche contro l’insidia psicologica di natura egotica, connessa ad ogni forma di desiderio, che la potrebbe spingere a violare la propria intenzionalità per compiacere la volontà altrui. Ne sono spie la tacita passività con la quale l’eroina partecipa al matrimonio a sorpresa, il suo silenzio misto a «stupore dispiacevole»³⁹ di fronte a Gertrude, nonché la ferma resistenza che oppone a donna Prassede. Per il *personalismo* cattolico di Manzoni, nel pudore è scritta la memoria della caduta originale e della scissione. A dif-

Il personaggio
di Lucia
nell’antropologia
manzoniana

38 In questa irrequietezza di don Rodrigo la critica tende oggi a vedere un segno del suo autentico coinvolgimento passionale nei confronti della vittima, restituendo al personaggio il dramma intrinsecamente romantico del desiderio che confligge con le istituzioni sociali e le convenzioni morali. A questo proposito cfr. G. De Rienzo, *Per amore di Lucia*, Aragno, Torino 2012, soprattutto il cap. II, *Tutti gli uomini di Lucia*, pp. 19-42.

39 *PS*, X, 213.

ferenza della vergogna che presuppone la colpa di un evento già compiuto, il sentimento del pudore precede ogni compimento e, pur sostenendo una positività, contempla la «vertigine in cui è possibile perdere non questa o quella realtà, ma la nostra più intima essenza originale». ⁴⁰

Interpretando Hegel alla luce dell'antropologia personalistica, Virgilio Melchiorre riconduce il sentimento del pudore alla disposizione accogliente della finitezza corporea quale premessa situante della vita intenzionale e il sentimento della vergogna ad uno sguardo che, anche in nome della trascendenza, disprezza o viola quella stessa finitezza. E alla luce di tale distinzione completa l'allegorema della femminilità come accoglienza e ricettività attraverso l'identità metaforica della donna con la terra e con la casa. Rileggendo in chiave coscienziale moderna ⁴¹ il mito di Aristofane nel *Simposio* di Platone, secondo il quale l'uomo e la donna sono figli della luna, che originariamente partecipava del sole e della terra, afferma:

Ora, terra e dimora si possono rivelare nel nesso di un'intimità dialettica: la dimora certamente separa e divide, ma questo separare e questo dividere possono ben essere anche il raccoglimento nel quale si dischiude la parentela con la terra. E la terra, nella sua profondità imperscrutabile, non è che il richiamo alla radice ontologica. [...] Stare nella dimora può dunque significare soltanto un limite e un impedimento, ma nel senso più adeguato significa ad un tempo dimorare in quella consistenza che

40 Melchiorre, *Corpo e persona*, cit., soprattutto il capitolo III, *La corporeità come simbolo*. La citazione è a p. 47, in conclusione di un passaggio cruciale in cui l'autore affronta il rapporto fra pudore ed eros: «Parlando del pudore era inevitabile che il nostro discorso entrasse nell'area dell'eros, ma, se vogliamo tenerci alle strutture più generali del nostro problema, possiamo limitarci a riconoscere nella difesa del pudore la difesa di quella duplicità intenzionale che vive il corpo come unità di oggetto e di soggetto, come prospettiva e come protensione simbolica ad una radicalità di senso. [...] Il pudore può destarsi già al semplice sguardo di un altro: uno sguardo che non riconosca nei nostri occhi una centralità ed insieme una totalità di significazione, ma che ci fissi piuttosto come oggetto fra gli oggetti, come cosa fra le cose o al più come semplice sguardo animale. [...] Il sentimento del pudore ci difende forse, prima che dallo sguardo d'altri, da noi stessi: l'insidia che, nell'amore, sembra strapparci al nostro essere per la totalità è un'insidia della nostra intimità, e proprio mentre è posta in atto dallo sguardo dell'altro. Se, infatti, lo sguardo dell'altro mi fissa nella semplice cosalità, oggetto fra gli oggetti, e se io accettassi questo misconoscimento lasciandomi essere cosa fra le cose, allora io sarei venuto meno a me stesso, disconoscendo il mio destino originario. Quando infatti l'altro ci violenta nella carne senza chiedere l'assenso del nostro sguardo, la nostra difesa potrà essere quella della ripugnanza, dell'indignazione, della pena, non quella del pudore. Il pudore insorge, a ben vedere, quando la violenza chiede in qualche modo il nostro consenso, quando il misconoscimento dell'altro tenta di avere il disconoscimento da noi stessi» (pp. 46-47).

41 Melchiorre nel libro citato discute il dualismo sessuale che da Platone e Aristotele, passando attraverso S. Tommaso e il pensiero medievale, giunge fino alla modernità, quando con Cartesio e Kant, si riconosce che la facoltà dell'*intelligere* è specifica dell'uomo. Il suo scopo è quello di affrontare sul piano teoretico il problema dell'identità umana, rendendo conto dell'ontologia dualistica resistente in tutto il pensiero occidentale fino alla filosofia di Sartre e alla teoria del *Secondo sesso* di de Beauvoir. Alla luce della fenomenologia di Husserl, Melchiorre propone un'ontologia della differenza di genere (*Uomo e Donna: sull'ontologia della differenza* s'intitola il capitolo VI) che assuma il tema platonico «del destino sapienziale dell'eros [...] nel segno di una differenza intrinseca dell'eros» (p. 120), ma non del dualismo antropologico di genere.

in se stessa rende possibile il pensiero dell'assoluto e la trascendenza per l'infinito.⁴²

In questa prospettiva la donna diviene «castellana dell'infinito».⁴³ La contraddizione intrinseca dell'ossimoro assume in figura l'ambiguità, ineludibile in ogni fenomenologia coscienziale, che implica la fisicità del corpo per trascenderlo. L'intrusività e la ricettività, se sono riferibili alle differenze sessuali maschili e femminili, sono però sempre anche condizioni di una unica vita intenzionale e assicurano la «capacità di predisporre se stessi e gli altri, le cose circostanti e quelle lontane nel senso dell'accoglienza o nel senso del viaggio, nel senso del raccoglimento e della finitudine o in quello della trasgressione e del trascendimento».⁴⁴

6. La coscienza esistenziale di Lucia

«Castellana dell'infinito» è Lucia nei *Promessi sposi*. Espressione corporea di un'alterità irriducibile, la giovane montanara illetterata diventa via via personaggio complesso, come i maggiori del romanzo,⁴⁵ con un proprio sguardo sul mondo e con una propria psicologia. Progressivamente si soggettivizza come un io-qui-adesso-così-fra questi uomini-con un proprio passato, ma per resistere allo scialo dell'esperienza che consuma la vita, non per assecondarlo. In coerenza con la genesi del personaggio moderno in senso proprio, Lucia rinnova, entro l'orizzonte religioso dell'autore, il significato di *persona* elaborato dalla cultura occidentale: maschera dell'*essere* (che fa dell'uomo unità simbolica ideale, secondo la filosofia platonica del *Simposio* e del *Fedro*); icona visibile dell'invisibile, insistente ora sulla presenza di Dio nel volto dell'uomo, fatto a sua stessa immagine e somiglianza (secondo la tradizione biblica), ora sull'alterità dell'attore e del personaggio interpretato, nonostante l'identificazione finzionale di chi è rappresentato con chi lo rappresenta (secondo la tradizione drammaturgica antica).⁴⁶ Coerentemente con il personalismo di matrice cattolica, il personaggio autocosciente manzoniano, di cui Lucia è piena realizzazione al pari di fra Cristoforo e del cardinal Borromeo, rinvia all'*essere* della persona: dunque da un lato presuppone un'interiorità impalpabile (idea o concetto o sentimento), che si manifesta attraverso il corpo e non soltanto attraverso la parola (sensazione di dolore, paura, orgoglio, umiliazione); dall'altro comporta l'apertura sull'universale, si traduce in conoscenza

Il personaggio
di Lucia
nell'antropologia
manzoniana

42 Melchiorre, *Corpo e persona*, cit., pp. 129-130.

43 *Ivi*, p. 130.

44 *Ivi*, p. 126.

45 A questo proposito rimangono illuminanti le pagine di L. Russo, *Personaggi dei Promessi sposi*, Laterza, Bari 1965, che negano l'umiltà passiva di Lucia.

46 Melchiorre, *Corpo e persona*, cit., cap. III; A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier Università, Firenze 2004, in particolare il cap. II, pp. 30-70.

prospettica sempre insufficiente e sempre sorretta dalla tensione verso uno sguardo sintetico, rivolto all'assoluto.

L'intenzionalità corporea, attraverso la quale il personaggio si definisce, si oggettiva entro il cerchio simbolico della casa, dove il tempo esteriore, scandito in base a una durata vaga di ore occupate dal lavoro,⁴⁷ non è mai disgiunto da quello interiore, aperto al ricordo, alla meditazione e alla preghiera; e diventa qualità percepibile nello spazio dialogico dell'incontro, quello ordinario di una quotidianità popolare o quello eccezionale costruito dalla trama romanzesca. A differenza degli altri personaggi, la cui identità è già sintetizzata nelle presentazioni che ne anticipano l'azione e ne giustificano il ruolo narrativo, Lucia rivela la sua personalità progressivamente, quasi sfuggendo all'onniscienza del narratore, e accampando sulla scena la sorprendente forza drammaturgica della sua reticenza e della sua gestualità.

Già nel III capitolo, raffigurata nel fervore dei preparativi domestici per le nozze, è sottoposta da madre e sposo a un serrato interrogatorio («Parla, parla!» «Parlate, parlate!») che ne forza il riserbo. Nel riferire le sue risposte, il narratore nota per la prima volta la prudenza che l'aveva precedentemente indotta a tacere l'oltraggio subito («raccontò come, pochi giorni prima [...]»; «Per grazia del cielo [...] quel giorno era l'ultimo della filanda. Io raccontai subito...»⁴⁸). Ma è soprattutto nell'incontro con Gertrude che Lucia dà prova della sua indipendenza di giudizio. Fin dal primo momento, in cui le due giovani compaiono una di fronte all'altra nel parlatorio del convento, separate dalla doppia grata, la loro vicinanza illumina in senso ideologico il loro incontro. Il ritratto di Lucia, giocato sul confronto tonale dei capelli scuri e del volto chiaro, spesso arrossato, è riflesso in quello della monaca.⁴⁹ Il pallore di questo volto spicca sotto il velo nero e la «ciocchettina di neri capelli», sottolineato dalla «contrazione dolorosa della fronte» e osservato dal doppio sguardo del narratore, che vi coglie una «bellezza sbattuta, sfiorita [...] quasi scomposta», e della ragazza, che soffre quella sua «cert'aria di dubbio maligno». I movimenti repentini di occhi e labbro, insieme al rossore sulle guance alle parole del padre guardiano, che si giustifica del suo parlare «in enigma»⁵⁰ accampando il rispetto per le «orecchie purissime della reverenda madre», tradiscono l'ambiguità di gesti che chiedono «affetto, corrispondenza, pietà», ma al contempo lasciano trasparire «un odio invete-

47 Lucia è sempre raffigurata intenta ai lavori femminili, alla spola nella sua casetta, a cucire nelle case altrui dove viene ospitata, dal monastero di Monza alla casa del sarto alla villa di donna Prassede.

48 *PS*, III, 47-48.

49 *PS*, IX, 170-171.

50 *PS*, IX, 172. Le citazioni seguenti sono alle pp. 172-174.



rato e compresso». Così, fin dal primo contatto, il linguaggio del corpo – non quello verbale – riconduce alla sfera sessuale l'ombra che sovrasta le due giovani e il motivo della loro reciproca distanza. Le guance ugualmente infiammate di Gertrude e di Lucia non sono comparabili fra loro: «era verecondia?», si chiede il narratore notando la «rapida espressione di dispetto» sul volto acceso della monaca, per rispondere che non lo era. Il pudore appartiene a Lucia, non a Gertrude. Nel ribadire la sua libera volontà di sposare Renzo, la contadina non può contrastare l'aggressione dell'emozione. Il suo desiderio, certo grammaticalizzato entro la forma convenzionale del matrimonio, è comunque motore di «un sentimento, una parola, che non le pareva possibile di proferire, parlando di sé»;⁵¹ al contrario, sul contegno della Signora influisce il sentimento della colpa.⁵²

Sulla specularità antitetica delle due giovani Manzoni ritorna di nuovo al capitolo XVIII, osservandole ancora insieme nel monastero, dopo che il pescaiolo, diretto a Milano da Pescarenico e su richiesta di Padre Cristoforo, ha aggiornato madre e figlia sul mandato di cattura a carico di Renzo. Lucia, confortata dalla conferma che Renzo è salvo nel bergamasco, si fa sempre più malinconica. Convocata da Gertrude nel suo parlatorio privato,⁵³ affronta quelle sedute stando «sulle difese» e rifuggendo la confidenza che la monaca le manifesta raccontandole «ciò che aveva patito, per andar lì a patire». Lucia l'ascolta mutando «quella prima meraviglia sospettosa [...] in compassione», ma tacendo di sé. E non solo perché prudentemente non vuole «dirle chi fosse quel filatore scappato [...] per non rischiare di spargere una voce così piena di dolore e di scandolo»; bensì perché non si fida («si schermiva anche, quando poteva, dal rispondere [...] sulla storia antecedente alla promessa»). Nella differenza esteriore dell'origine sociale e dell'indole personale – una nobile e l'altra paesana; una religiosa e l'altra promessa sposa; una altezzosa e l'altra umile; una curiosa e faconda l'altra schiva e laconica – si precisa una divergenza significativa tra i due personaggi relativamente alla loro identità sessuale di donne. Lucia deriva dall'argomento stesso del loro conversare «quel pudore così delicato, così ombroso», ben conscia che nella sua storia personale non c'erano quelle «cose brutte e dolorose, ma che pur si potevan nominare [...] che aveva sentite, e che credesse di poter sentire dalla Signora»; ma c'era «l'amore!». E dell'amore Manzoni, prima che Lucia –

Il personaggio
di Lucia
nell'antropologia
manzoniana

51 Così nel capitolo XVIII si esprimerà il narratore, commentando la reticenza di Lucia.

52 Il sentimento della colpa è sotteso anche al «nuovo pudore» dell'Innominato, nella sua teatrale apparizione per mano al cardinal Federigo davanti alla folla, nel capitolo XXIII. Tuttavia, nell'ottica del narratore, che giustappone la «compunzione» per i peccati commessi al «vigore di quella selvaggia e risentita natura» (p. 438), il pudore allude al cambiamento in atto nell'uomo, di natura psicologica e non solo morale.

53 *PS*, XVIII, 349. Le citazioni seguenti sono alle pp. 349-350.

si sa –, non vuole parlare; perciò trasforma la reticenza del personaggio in negativo fotografico del desiderio, interdetto alla parola, non certo all'esperienza di vita di una promessa sposa.

Così avviene ancora nelle due scene tutte al femminile del capitolo XXV, nelle quali la protagonista, dopo il rapimento e la prigionia nel castello dell'Innominato – e dopo la professione del voto –, è ospite, prima, insieme con la madre, dal sarto, poi, da sola, nella villa di don Ferrante e donna Prassede. Sospesa fra il tempo esteriore della custodia in casa d'altri e quello interiore della meditazione che le è proprio, nel primo caso la giovane ritrova, in un ambiente a lei socialmente prossimo, il suo contegno raccolto, scandito dal lavoro («cuciva, cuciva, ritirata in una stanzina, lontano dagli occhi della gente»).⁵⁴ Madre e figlia condividono la tristezza per la loro imminente separazione, imposta dalle misure di sicurezza ancora necessarie, «giacché la pecora non poteva stare così vicino alla tana del lupo». Di nuovo una metafora animalesca, questa volta giocata sull'antitesi pecora/lupo e giustificata a livello discorsivo dalla fuga di don Rodrigo all'arrivo del cardinale Borromeo nel lecchese, richiama sul piano simbolico l'opposizione sessuale femminile-maschile. Il pericolo dello stupro appena scampato fa sì che, linguisticamente, la disparità “naturale” di genere sia qui ricondotta a una primordiale logica predatoria, persistente nel rapporto uomo-donna quale forma sociale di potere.⁵⁵

Tuttavia, questo filo annoda solo un aspetto della tristezza di madre e figlia. Infatti, mentre Agnese cerca di opporre all'incertezza dell'avvenire «congetture allegre», Lucia rimane silenziosa, come straniata, consapevole che il voto alla Madonna le impedisce di condividere le speranze della madre. L'interrogativa indiretta disgiuntiva a carico del narratore, «non saprei dire se fosse maggiore dolore il sentire o pena il rispondere», insinua – di nuovo per via obliqua – nell'animo di Lucia ben altra lacerazione di natura passionale, riguardante la sua volontaria rinuncia a Renzo con il voto. Ma Manzoni, ancora una volta, differisce il conflitto psicologico della ragazza su un altro piano e lo stempera nella semeiotica di un commosso commiato. Nella rappresentazione di due mestizie solo all'apparenza perfettamente speculari, alla parola di Agnese, fondata sulla speranza, corrisponde il silenzio o la negazione di Lucia, disperata («ripeteva di non aver più speranza, né desiderio di cose di questo mondo, fuorché di poter presto riunirsi con sua madre»). E questa disperazione viene ancora dissimulata dietro il senso di colpa che le nasce al pensiero di «fare a una madre così buona un sotterfugio, che non era il primo». Il narratore-autore non

54 PS, XXV, 481. Le citazioni seguenti sono alle pp. 481-482.

55 G. Barberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia. Studi sui Promessi Sposi*, Vita e pensiero, Milano 1980; G. Baldi, *L'eden e la storia: lettura dei Promessi sposi*, Mursia, Milano 2004.

può concedere alla sua eroina di essere romanticamente disperata per amore; preferisce perciò ripiegare sulla doppia vergogna di mettere in dubbio il voto e di tacerlo alla madre.

Infine, è ancora la riservatezza di Lucia ad alimentare il sospetto di donna Prassede che tutte quelle sue disavventure dipendano in buona parte da un amore sbagliato.⁵⁶ «Molto affezionata» ai propri pregiudizi, anche quando conosce di persona la sua ospite, la presuntuosa aristocratica resta convinta che, se Lucia ha potuto promettersi a «un poco di buono, a un sedizioso, a uno scampaforca in somma» come Renzo, «qualche magagna, qualche pecca nascosta la doveva avere». Guardandola attraverso lo specchio difettoso del suo perbenismo, ne percepisce una immagine deformata e fraintende i segni esteriori – ormai noti al lettore – dell'umiltà e del dominio di sé, interpretandoli quali indizi della «molta caparbieta» di una «testina [che ha] le sue idee». Il bersaglio polemico di Manzoni è qui la donna «d'alto affare» che voleva «secondare i voleri del cielo» prendendo «per cielo il suo cervello». Ma nel doppio movimento di distanziamento e di avvicinamento del narratore rispetto al personaggio, l'autore di nuovo accenna per via negativa all'*eros* di Lucia. La focalizzazione interna alla nobildonna, sottolineata non soltanto dalle occorrenze in posizione anaforica del deittico «quella/o» («quella testina», «quel non rispondere», «quell'arrossire»), ma anche da una forma del discorso che piega verso l'indiretto libero («dimmi chi pratici, e ti dirò chi sei», «quella testina aveva le sue idee», «tutte le sciagure per la sua amicizia con quel poco di buono»), fornisce una spiegazione convenzionale a «quell'arrossire ogni momento, e quel rattenere i sospiri...», in pieno fraintendimento della prossemica con la quale la ragazza comunica la sua resistenza silenziosa. Se solo l'ottusità emotiva di donna Prassede può insinuare che le sciagure di Lucia siano «una punizione del cielo», tuttavia il lettore è messo in guardia da congetture tanto fuorvianti quanto facili, che, a livello subliminale, possono appannare anche il suo giudizio.

Il personaggio
di Lucia
nell'antropologia
manzoniana

7. La cautela "filosofica" dell'autore

L'autore, dunque, accampa una grande cautela di fronte al tema della sessualità di Lucia, intorno al quale tuttavia concepisce la trama del romanzo. Nelle oscillazioni retoriche tra elusione e negazione, Lucia si rivela quale figura del desiderio solo per via traslata, quasi antifrastica. Il pudore, cui progressivamente l'autore la vincola, le impedisce di individuarsi quale giovane amorosa in continuità o in opposizione con quei caratteri – già collaudati dalla commedia moderna, da Molière a Goldoni – di popolane

56 PS, XXV, 484. Le citazioni seguenti sono alle pp. 484-485.

ingenue o sagge e di nobildonne ottuse, come invece accade a Perpetua, Agnese e donna Prassede. E la sua reticenza, anche questa conquistata attraverso le riscritture, la mantiene distante dalle eroine tragiche del teatro di Shakespeare, di Racine e di Schiller, i cui modelli riecheggiano invece nella personalità irrisolta di Gertrude.⁵⁷ Lucia è parente stretta delle protagoniste richardsoniane e, prima di loro, di certi personaggi femminili di bassa condizione sociale ma con ruoli di rilievo nel dramma barocco di Lope de Vega e di Calderon de la Barca.⁵⁸ Senonché, entro le coordinate storico-filosofiche del razionalismo illuministico, dell'idealismo cattolico e dell'estetica del "santo vero" in cui l'autore del romanzo storico si pone, la riservatezza della protagonista si configura quale alternativa all'antropologia "naturalistica" di matrice settecentesca. All'interno di tale sfondo ideologico ed estetico la discrezione di Lucia, sprovveduta del mondo ma non per questo vittima rassegnata, assume un valore paradigmatico contro la minaccia della modernità, in una irriducibile resistenza al dominio del caso cieco, operante nella natura come nella storia. Sul piano ideologico, infatti, l'avventura del personaggio di Lucia, ripiegato nell'accettazione esteriore della contingenza, s'impone in opposizione agli altri personaggi positivi o negativi, per lo più proiettati dalla loro tensione desituante in un altrove spaziale o ideale.

Se nella cultura europea del tempo, influenzata dal pensiero innovativo di Kant e di Rousseau,⁵⁹ alla donna è ancora riservata una sfera d'a-

57 D. Brogi, *Il racconto di un terrore confuso. Gertrude (da «I promessi sposi»)*, in «allegoria», 60, 2009, pp. 105-121.

58 Getto, *Manzoni europeo*, Mursia, Milano 1971; E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca: antropologia manzoniana*, il Mulino, Bologna 1997; F. Lope de Vega, *El mejor alcade el Rey*, trad. it. di R. Melani, *Il miglior giudice è il re*, Sansoni, Firenze 1963; P. Calderon de la Barca, *El alcade de Zalamea*, trad. it. di F. Carlesi, *L'alcade di Zalamea*, in Id., *Teatro*, Sansoni, Firenze 1963.

59 Cfr. I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, trad. it. di L. Novati, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Rizzoli, Milano 1989, p. 107: «un faticoso apprendere e un faticoso lambiccar del cervello, per quanto una donna possa ben riuscirvi, consumano i pregi che sono propri del suo sesso, e se anche la rendono oggetto, per la loro singolarità, di una fredda ammirazione, ne indeboliscono contemporaneamente le attrattive, per le quali esercita un grande potere sull'altro sesso». Se la differenza sessuale produce una specializzazione dei ruoli, questa non è egualitaria. Ne derivano infatti sia una gerarchia sociale che vede le donne subordinate agli uomini, sia l'attribuzione di maggior valore alle esperienze maschili rispetto a quelle femminili. Per Kant, convinto sostenitore della forza civilizzatrice del pensiero, la donna è programmata dalla natura per un «sentire delicato» e perciò deve mettere da parte le «speculazioni astratte o le nozioni utili, ma aride» (p. 138), più adatte agli uomini. Inoltre Kant non giudica affatto sullo stesso piano il sentimento femminile e l'intelligenza maschile. Distinguendo fra l'esperienza del bello e quella del sublime, considera il bello, che allietta e rapisce, un principio femminile, e il sublime, che commuove ed esalta, un principio maschile. La capacità di pensare, cioè di elevarsi al di sopra dei minerali e degli animali, corrisponde al sublime e dunque è una capacità cui la donna deve rinunciare. Infatti una donna che osi dedicarsi al «faticoso apprendere» è condannata a perdere quelle attrattive che esercita sugli uomini e che le consentono di relazionarsi con loro. Cfr. anche J. J. Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, trad. it. di P. Massimi, *Emilio o dell'educazione*, Mondadori, Milano 1997, in cui l'autore fa un ritratto della donna che Emilio si è scelto in moglie, insistendo non sulla bellezza fisica, ma sulle qualità morali. La bellezza della



zione subordinata all'autorità maschile, Manzoni sottrae il pudore della sua eroina ad una grammatica sociale che intende la virtù femminile in senso principalmente remissivo. A conti fatti, Lucia complica e corregge la kantiana propensione al sublime, che assegna al genere maschile la missione etico-filosofica di elevarsi al di sopra delle altre forme viventi, vegetali e animali, attraverso la coscienza razionale. Benché evochi il «sentire delicato», cui la donna di Kant sarebbe programmata dalla natura, tuttavia Lucia persegue una lucida consapevolezza di sé e del mondo, compendiando nella sua volontà il tempo circolare della vita, che nell'antropologia religiosa è posto sotto il doppio sigillo biblico della *pulvis* e della trascendenza, e quello lineare della storia, connotato dall'azione progressiva dell'uomo in funzione della civiltà. Nel suo ruolo di protagonista, proponendosi all'autore e al lettore quale modello di coscienza situante, scongiura la minaccia della casualità che nella versione estrema di Sade – certo presente a Manzoni – tende a vanificare ogni distinzione tra il bene e il male, l'ordine e il disordine, il diritto e la forza. Senza coltivare alcuna illusione circa le “magnifiche sorti e progressive” conseguenti all'agire umano, contrasta la vanità dell'accadere dando valore ad ogni suo gesto e atto. La raffigurazione per lo più frontale del personaggio ne fa l'incarnazione di quel libero arbitrio che Manzoni assume ideologicamente quale fondamento dell'esistenza. Ma nei suoi silenzi, al pari che nelle parole di Gertrude, sempre raffigurata di scorcio,⁶⁰ traluce una inquietudine che riguarda non soltanto la minaccia di una violenza contingente, bensì l'enigma stesso del mondo. Un enigma che il cattolico Manzoni, amico degli *idéologues* parigini, dei giansenisti Eustachio Degola e Luigi Tosi prima, del filosofo cattolico Antonio Rosmini poi, non riesce a sciogliere. Se la sua cultura illuministica gli impone di comprendere la storia e la natura in tutte le loro espressioni, la conoscenza razionale non gli consente di rendere conto dell'enigma del male.

Manzoni, anche dopo la conversione, è rimasto culturalmente figlio della ragione cartesiana che ha separato la scienza dalla fede; perciò assume in tutta la sua portata la divaricazione fra il particolare e l'univer-

Il personaggio
di Lucia
nell'antropologia
manzoniana

donna è interiorizzata e si esprime nel portamento e nello sguardo, sintesi eloquente della concezione tradizionalista della donna virtuosa e remissiva, nobilitata dalle qualità acquisite attraverso l'educazione: «Sofia non è bella, ma accanto a lei gli uomini dimenticano le belle donne e le belle donne si sentono scontente di se stesse. A prima vista riesce appena graziosa, ma più la si guarda più diventa bella: dove le altre perdono, ella guadagna, e ciò che guadagna non lo perde più. Si possono avere gli occhi più belli, una più bella bocca, un aspetto più appariscente; ma è difficile avere un personale più ben fatto, una più bella carnagione, una mano più bianca, un piede più minuto, uno sguardo più dolce, una fisionomia più espressiva. Senza abbagliare, interessa, attrae, e non si saprebbe dire perché», *ivi*, p. 551.

60 Brogi, *Il racconto di un terrore confuso*, cit. Sul confronto dei ritratti della monaca e di Lucia nel *Fermo* e nelle due edizioni dei *Promessi Sposi* si veda anche A.R. Pupino, *Manzoni. Religione e romanzo*, Salerno, Roma 2005, pp. 103-118.

sale, fra le parole e le cose.⁶¹ In quanto cattolico propugna la morale cattolica quale sicura difesa della civiltà e salda barriera contro l'insorgenza della malignità della natura e dell'uomo; ma da razionalista e illuminista sa che la civiltà e la stessa morale cattolica appartengono all'*ordo rerum humanarum* e non riguardano l'essenza ontologica della vita. Dunque mentre afferma con Lucia, diffidente della razionalità umana, di affidarsi all'ordine provvidenziale di Dio, assume il pudore di una donna illetterata per tacere sul senso ultimo della storia e del mondo, incapace quanto lei di trovare argomentazioni razionalmente plausibili.

Carla Sclarandis

61 R. Luperini, *Il silenzio dell'allegoria: la vigna di Renzo*, in Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma 1999, pp. 85-99.