

La modernità “discosta” di Lucia

Carla Sclarandis

1. La retorica della vittima “prodigiosa”

– Un qualche demonio ha costei dalla sua, – pensava poi rimasto solo, ritto con le braccia incrociate sul petto, e con lo sguardo immobile sur una parte del pavimento, dove il raggio della luna, entrando da una finestra alta, disegnava un quadrato di luce pallida, tagliata a scacchi dalle grosse inferriate, e intagliata più minutamente dai piccoli compartimenti delle vetriate. – Un qualche demonio, o... un qualche angelo che la protegge... Compassione al Nibbio!... Domattina, domattina di buon’ora, fuor di qui costei; al suo destino, e non se ne parli più, e, – proseguiva tra sé, con quell’animo con cui si comanda a un ragazzo indocile, sapendo che non ubbidirà, – e non ci si pensi più. Quell’animale di don Rodrigo non mi venga a romper la testa con ringraziamenti; che... non voglio più sentir parlar di costei. L’ho servito perché... perché ho promesso: e ho promesso perché... è il mio destino. Ma voglio che me lo paghi bene questo servizio, colui. Vediamo un poco... – [...] compassione al Nibbio! – Come può aver fatto costei? – continuava, strascinato da quel pensiero. – Voglio vederla... Eh! no... Sì, voglio vederla.¹

Mentre pronuncia questo monologo nel XXI capitolo dei *Promessi Sposi*, l’innominato è ancora in piedi, postura frontale e braccia incrociate, come nell’ultima sequenza del capitolo precedente.² Il suo è il ritratto di un uomo inquieto nell’attesa dell’arrivo di un’ospite poco gradita. La luna, filtrando nella stanza da un’alta finestra, proietta sul pavimento la trama a scacchi delle inferriate a insinuare l’analogia con una prigioniera tutta interiore e psicologica. Se la luce pallida e il silenzio avvolgono questa pausa meditativa, il presunto carattere soprannaturale di Lucia («un qualche demonio, o... un qualche angelo») tradisce un turbamento

1 A. Manzoni, *I promessi sposi 1840*, Mondadori, Milano 2002 («I Meridiani»), XXI, pp. 396-397 (da qui in avanti *PS*).

2 *PS*, XX, pp. 389-390.

maschile ancor prima che spirituale («Voglio vederla... Eh! no... Sì, voglio vederla»). La stessa mitologia religiosa implicita nelle parole «demonio» e «angelo» è evocata senza alcuna consapevole adesione dottrinale; piuttosto il riferimento obliquo a «quell'animale di don Rodrigo» insinua un *vulnus* a sfondo sessuale e sociale.

I contorni diegetici sono chiari: l'incontro di Lucia e dell'innominato è predisposto sul piano del racconto per assumere tutti i caratteri richiesti dalla funzione di *Spannung* che l'episodio deve assolvere. I personaggi si presentano nel ruolo inequivocabile di vittima e carnefice; Lucia è asse-diata dal timore per la propria incolumità fin dalla scommessa su di lei dei due cugini; l'innominato si affaccia sulla scena ossessionato dal culto della virilità come forza. E quando egli entra con irruenza nella stanza-topaia scorgendo la ragazza «rannicchiata a terra», l'uno e l'altra sono già diventati dei simboli anche sul piano della loro individualizzazione "realistica", secondo il paradigma del *novel* settecentesco e ottocentesco.³ L'inquadratura della vittima che la ritrae nel punto più distante dall'uscio, con le mani sul volto come per nascondersi, immobile, scossa solo dal tremore, trasferisce sul corpo contratto di una donna indifesa e narcotizzata dalla paura la brutalità di un potere che pretende l'annullamento di ogni soggettività. Nella scena che segue, da dramma barocco – anzi, shakespeariano –, si compie il disvelamento di un uomo e una donna secondo una precisa grammatica socio-politica di genere:

– Alzatevi, – disse l'innominato a Lucia, andandole vicino. Ma Lucia, a cui il picchiare, l'aprire, il comparir di quell'uomo, le sue parole, avevan messo un nuovo spavento nell'animo spaventato, stava più che mai raggomitolata nel cantuccio, col viso nascosto tra le mani, e non movendosi, se non che tremava tutta.

– Alzatevi, ché non voglio farvi del male... e posso farvi del bene, – ripeté il signore... – Alzatevi! – intonò poi quella voce, sdegnata d'aver due volte comandato invano.⁴

Al decoro esteriore delle corti regali nei teatri europei, in cui si consumano le tragedie classiche, Manzoni sostituisce lo squallore di un castello spoglio di ogni pompa rituale che legittimi l'arbitrio della volontà di chi esercita la signoria e che ne attutisca l'urto su chi la subisce. La successione in asindeto dei tre verbi nominalizzati, «il picchiare», «l'aprire», «il comparire», trasferisce su atti precisi l'angoscia della ragazza per non potersi sottrarre, nascondendosi, allo sdegno di un tiranno che non ammette disobbedienza intorno a sé. La paura, rimarcata dalla figura etimologica

3 Per una discussione storico-epistemologica dell'individualizzazione del personaggio nel *novel* moderno si rinvia a A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier Università, Firenze 2004, cap. III; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, capp. II-IV.

4 *PS*, XXI, p. 397.

«un nuovo spavento nell'animo spaventato», evoca il cerimoniale della sottomissione: non solo quella di ruolo degli sgherri e dei servitori, ma anche quella di genere, di una ragazza di fronte a un uomo. Perciò assume rilevanza il fatto che, proprio nel momento in cui è massima l'idealizzazione della donna salvifica, da un lato la postura della vittima replichi la convenzionalità storico-culturale dei rapporti di forza fra i sessi, dall'altro lato la reticenza s'insinui a complicare il significato stesso di un dialogo dall'esito incerto sia sul piano ideologico-morale sia su quello estetico,⁵ eppure cruciale in rapporto all'individualizzazione di entrambi i personaggi:

Come rinvigorita dallo spavento, l'infelicissima si rizzò subito inginocchiata; e giungendo le mani, come avrebbe fatto davanti a un'immagine, alzò gli occhi in viso all'innominato, e riabbassandoli subito, disse: – son qui: m'ammazzi. [...]

– Oh Signore! pretendere! Cosa posso pretendere io meschina, se non che lei mi usi misericordia? Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia! Mi lasci andare; per carità mi lasci andare! Non torna conto a uno che un giorno deve morire di far patir tanto una povera creatura. Oh! lei che può comandare, dica che mi lascino andare! M'hanno portata qui per forza. Mi mandi con questa donna a ***, dov'è mia madre. Oh Vergine santissima! mia madre! mia madre, per carità, mia madre! Forse non è lontana di qui... ho veduto i miei monti! Perché lei mi fa patire? Mi faccia condurre in una chiesa. Pregherò per lei, tutta la mia vita. Cosa le costa dire una parola? Oh ecco! vedo che si move a compassione: dica una parola, la dica. Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!⁶

La modernità
"discosta"
di Lucia

5 Fin dall'Ottocento questo episodio ha suscitato giudizi perplessi in sede critica da parte di chi lo ha giudicato rispetto alla verosimiglianza dell'*aura* che avvolge Lucia, una «giovine ingenua, credente senza sapere che sia merito il credere» per F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, I. *Alessandro Manzoni*, a cura di L. Blasucci, Laterza, Bari 1953, p. 33; «sospesa tra terra e cielo» per L. Settembrini, *Dalle Lezioni di Letteratura*, in G. Lipparini, *Le pagine della letteratura italiana. Antologia dei passi migliori e più espressivi dei grandi secoli e dei buoni scrittori*, XVIII. *Gli scrittori dell'Ottocento. I politici e i pensatori*, C. Signorelli editore, Milano 1926; mancante di quella «personalità morale» che consenta una «medesimezza umana» dell'autore e la susciti nel lettore per A. Gramsci, *Manzoni, Tolstoj e il popolo*, in G. Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, II. *Novecento I*, Istituto propaganda libraria, Milano 1975, pp. 789-796. Ma riserve sono state espresse anche da parte di chi, crocianamente, ne ha rilevato l'impoeticità per l'eccesso oratorio della parola e dei gesti, come E. de Michelis, *Studi sul Manzoni*, Feltrinelli, Milano 1962 e Id., *La vergine e il drago. Nuovi studi sul Manzoni*, Marsilio, Padova 1968. In ambito idealistico, tuttavia, già negli anni quaranta del secolo scorso (la seconda edizione è del 1945), Luigi Russo in *Personaggi dei «Promessi Sposi»* (Laterza, Bari 1952) leggeva il personaggio di Lucia in dittico con quello di Gertrude, spostando lo sguardo oltre la remissiva passività o la scomposta ginnastica verbale e gestuale. A partire da questi studi l'interesse ideologico e narrativo del personaggio si è progressivamente iscritto entro la dialettica volontà/interdizione della volontà, rimarcata dagli studi di E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»* [1974], Einaudi, Torino 2000, soprattutto nei saggi *Il personaggio in cornice* (pp. 223-248) e *L'antitesi romanzesca* (pp. 249-308) e più recentemente da R. Luperini, *«I promessi Sposi»: incontri essenziali* in Id., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, cap. I, pp. 39-68.

6 *PS*, XXI, pp. 398-399.

«Son qui: m'ammazzi»: con questa battuta Lucia si riappropria del diritto di parlare dal basso della sua inferiorità di donna e di popolana, avviando un ribaltamento significativo sul piano psicologico (e dunque identitario) fra chi interroga e chi risponde, fra chi accusa e chi si difende. L'asprezza fonica del verbo «ammazzare» – che solo nella quarantana varia la formulazione più neutra di «son qui m'uccida» – contribuisce ad accrescere il contrasto fra l'aggressività delle parole e una semeiotica dei gesti insistente sulla sottomissione e, già a partire dagli *Sposi promessi*, attenta a ogni minima reazione di Lucia.⁷ Il dialogo si snoda intorno al binomio teologico colpa umana/misericordia divina, ma la metafora «perché mi fa patire le pene dell'inferno?», pronunciata con un chiaro sottinteso perlocutivo, risponde all'automatismo di un codice linguistico popolare e a una implicita strategia ricattatoria. La fiducia ingenua nelle virtù apotropiche della fede è il correlativo retorico della dottrina morale di una contadina minacciata, che fa appello al catechismo della salvezza premiale commisurata a uno scopo immediato sia implorando il suo aguzzino («Cosa le costa dire una parola? Se provasse lei a patire queste pene...!»), sia invocando la Madonna. Coerentemente con l'assunto teologico di una salvezza escatologica per tutti («Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!»), la *pietas* muliebre fa di Lucia un *senhal* orientato nel senso della leggenda devota, insistente sulla fiducia nell'azione benefica delle opere, dalla quale Manzoni marca la propria distanza. Solo l'ingenuità di una contadina incolta può ignorare l'imperscrutabilità del disegno divino e le tortuose vie della grazia. Ma lo scatto oratorio di Lucia traspone il confronto situato di un uomo e una donna all'interno di una dialettica linguisticamente ben diversa da quella dell'imperio e della minaccia. Attraverso la retorica verbale e posturale della giovane si accampa una grammatica dell'esistere alternativa a quella dell'innominato, la quale, connotando il rispetto, il pudore e la gentilezza quali prerogative del femminile, chiama direttamente in causa la plausibilità moderna della individualizzazione di un personaggio femminile che contrasta un personaggio maschile.

2. Lucia nella «famiglia» degli eroi moderni

2.1.

Enrico Testa, nel suo studio sul personaggio nel romanzo del Novecento,⁸ oppone la forma di «personaggio assoluto» a quella di «personaggio rela-

7 Nel *Fermo e Lucia*, invece, l'ingresso del conte nella stanza-prigione è riassunto rapidamente dal narratore. A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, Mondadori, Milano 2002 («I Meridiani»), II, X, p. 359 (da qui in avanti *FL*).

8 E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, in particolare le pp. 96-103. Le citazioni seguenti sono a p. 100.

tivo»: il primo tutto proteso al vero, monologante e chiuso in una soggettività esasperata, che lo condanna alla fissità di “eroe dell’anti-vita”, il secondo irrimediabilmente soggetto alla contingenza casuale della «temporalità, mutabilità e relazione», che lo riduce a “figurante dell’esistenza”. Nel romanzo novecentesco entrambi i modelli interpretano la discrepanza modernista fra soggetto e mondo e perciò infrangono la canonica separazione, avvalorata dalla teoria dei generi letterari, fra personaggi epici o tragici da una parte e personaggi anti-epici o comici dall’altra. Secondo l’assunto che tutti i personaggi sono «ipotesi di persone reali» (osserva l’autore citando Cesare Segre), le loro comuni radici affondano «in atteggiamenti o principi psicologici», sui quali si innestano dati storici di lunga durata. Dunque, a riprova della genesi complessa del genere romanzo, l’identità dei personaggi mette in relazione la narrazione che li ospita con i modelli formali a cui essi rinviano: il “personaggio assoluto” al genere *lirico*; il “personaggio relativo” al *dramma* plurivoco. Ma la formalizzazione esteriore non risolve il problema della loro individualizzazione quali persone anagraficamente credibili, la quale semmai rientra nel dominio degli studi socio-antropologici e richiede uno spostamento dello sguardo dalla genesi creativa del personaggio alla «nozione di persona», desunta dalle esistenze reali e «destituita dalle sue antiche funzioni, smascherata nei suoi compiti e ruoli».

Seguendo questa pista, la figura di Lucia, in quanto personaggio-chiave della storia, con i connotati sociologici di modesta popolana relegata negli spazi chiusi della casa e diffidente di quelli pubblici del mondo, schiva e reticente, risulterebbe fissata nel ruolo di “personaggio assoluto”, negando ogni forma di aleatorietà dell’io e sottraendosi – proprio per questo – alla figuratività moderna. Ma la critica tematica degli ultimi dieci-quindecimanni ha aperto piste d’indagine interessanti per interrogare l’identità dell’eroina dai tratti così poco moderni in un romanzo innegabilmente moderno, tutta interna alla «struttura trionfale»⁹ della vicenda e tuttavia profondamente implicata in quella mitica del racconto. La stilistica esistenziale del personaggio, improntata alla mitezza e all’accoglienza, conferma certo un’idea del femminile tesa a dare rilevanza simbolica alla sudditanza della donna nella famiglia e nella società, placando sul piano ideologico le inquietudini dell’individualismo borghese entro un convenzionale ordine gerarchico di genere.¹⁰ Ma al contempo la reticenza che Lucia conquista attraverso le riscritture contribuisce a una sua individualizzazione realistica, psicologica assai più che sociologica, seppur insi-

La modernità
“discosta”
di Lucia

9 M. Domenichelli, *Lo scriba e l’oblio. Letteratura e storia. Teoria e critica delle rappresentazioni nell’epoca borghese*, ETS, Pisa 2011, p. 133.

10 M. Zancan, *La donna*, in *Letteratura italiana. V. Le questioni*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1986, pp. 765-827.

stente su un'alterità antropologica trasposta in una severa figuratività, per molti aspetti coerente con l'idea prismatica di verosimiglianza su cui Erich Auerbach costruirà il suo paradigma di realismo occidentale.

2.2.

Nelle forme narrative del Sei-Settento – si sa – l'«avventura del personaggio»,¹¹ in transizione dal *romance* al *novel*, si compie entro il perimetro del «realismo formale» definito da Ian Watt,¹² nel quale ogni eroe romanzesco è alla ricerca di una propria identità particolare, cioè di una qualche «immagine dell'uomo». ¹³ Sul piano del racconto, la plausibilità di questa immagine risponde alle cinque figure che, sulle tracce indicate da Genette, presiedono al patto fra l'autore e il lettore di romanzi: 1. *abolizione dell'eccesso di realtà*, 2. *denegazione romanzesca*, 3. *presentazione della particolarità realistica*, 4. *indiscrezione romanzesca*, 5. *ipercausalismo o onnipotenza dei pensieri del personaggio*.¹⁴ Nel caso del romanzo manzoniano, per giudizio unanime della critica, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi* è l'*abolizione dell'eccesso di realtà* a imprimere una torsione finzionale ai dati contestuali, grazie alla quale la particolarità realistica della contadina perde i connotati cronachistici della prima stesura a favore di una figuratività orientata in senso simbolico. Della sua *autenticità* resta garante il «dilavato documento», rispetto al quale l'autore si assume il diritto censorio per agire la *denegazione romanzesca*, come fa Defoe in *Moll Flanders*. Ma, se per rendere narrabile la vita della squaldrina Defoe crea una sorta di controfigura di se stesso nella dissoluta pentita, a cui affida il compito di redigere una seconda stesura del primo racconto in forma linguisticamente accettabile, Lucia è una Moll rovesciata. Quale virtuosa illetterata, «serve insieme a due parlanti ed esprime simultaneamente due diverse intenzioni: l'intenzione diretta del personaggio e quella rifratta dell'autore». ¹⁵ Con lei Manzoni non solo dice, ma anche censura se stesso, riservando semmai al narratore onnisciente la possibilità di esercitare nei suoi confronti quell'*indiscrezione romanzesca* con la quale forzare la superficie opaca del corpo e scrutare le pieghe segrete della sua intimità. Infatti, a Lucia impone l'*onnipotenza dei pensieri*, impegnandola a perseguire una coerenza assoluta tra azioni e passioni: onnipotenza che diventa anche una corazza sovrainposta, per così dire ortopedica, funzionale all'autoprotezione (oltre che all'autoproiezione) dell'autore. A conti fatti, il maggiore personaggio femminile manzoniano da un lato è situato entro precise coordinate spa-

11 Stara, *L'avventura del personaggio*, cit.

12 I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* [1957] trad. it. di L. Del Grosso Destrieri, Bompiani, Milano [1976] 2009.

13 M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1979, p. 477.

14 Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., pp. 96-121.

15 Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit. p. 133.

zio-temporali e sociali, in ossequio al paradigma ottocentesco del romanzo; dall'altro conserva una compostezza che ne fa quasi un personaggio *autonomo* e *assoluto*, di fatto hegelianamente svincolato dai limiti della contingenza ambientale, come gli eroi dell'*epos* o della tragedia assai più che gli eroi romanzeschi.

Eppure il romanziere Manzoni è romanziere europeo¹⁶ e concepisce la stessa Lucia non in opposizione, bensì entro una precisa famiglia di eroine, individuabile nella sovrapposizione del rapporto fanciulla/seduttore con quello vittima/carnefice, come nei romanzi a sfondo libertino di Samuel Richardson, di Choderlos De Laclos e del Marchese De Sade.¹⁷ Sul piano della trama, come le virtuose Pamela, Clarissa e Justine, anche Lucia eccita con la sua innocenza le brame del seduttore, evocando il *topos* della purezza verginale spesso associato a quello della perversione; e, come Pamela redime il suo oppressore, così Lucia fa precipitare la crisi morale dell'innominato, affrettandone la conversione. Sul piano dei personaggi, i nomi di *Lucia* e *Clarissa* alludono entrambi alla luce di una verità metafisica: la fermezza della fede accomuna Lucia e Justine in una distanza morale così incolmabile rispetto a tutte le forme del male che le rende incapaci anche solo di immaginarle e le estrania dal mondo, facendole apparire donne contro natura. Non a caso Gertrude, esperta delle ambivalenze della passione in conflitto con le convenzioni sociali, sospetta che Lucia sia oscuramente solidale con il suo carnefice, che coltivi in segreto un'attrazione per don Rodrigo («Tocca a voi dirci se questo cavaliere era un persecutore odioso»)¹⁸ e che, contadina qual è, non sappia rifiutare l'iniziazione sessuale in nome di principi etici che non tengono conto delle leggi naturali.¹⁹

Tuttavia Lucia non è discendente diretta delle eroine settecentesche del romanzo epistolare. Seppur sorretta da un'assoluta fedeltà a se stessa, come Pamela e Clarissa, e seppur concludendo le sue peripezie con il matrimonio, come Pamela, la vittima manzoniana non è una convinta interprete dell'etica borghese. Nella mitologia richardsoniana il maschio oggettiva il principio della tentazione e del peccato, e dalla sua deprava-

La modernità
"discosta"
di Lucia

- 16 G. Getto, *Manzoni europeo*, Mursia, Milano 1971; E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, il Mulino, Bologna 1990, soprattutto i capp. I e III; S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino 1996, pp. 115-124, 157-173.
- 17 M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1948], Sansoni, Firenze 1999, cap. III, «All'insegna del divin marchese», pp. 85-164; G. Macchia, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi* [1989], Adelphi, Milano 2004; M. Bricchi, *Da Clarissa a Lucia. Note in margine a una nuova traduzione del romanzo di Richardson*, in «allegoria», 28, gennaio-aprile 1998, pp. 120-124; Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, cit., pp. 127-139.
- 18 *PS*, IX, p. 173.
- 19 D.A.F. De Sade, *La nuova Justine o le disavventure della virtù*, Guanda, Parma 1978. Nel capitolo introduttivo la Delmonse ammonisce Justine a farsi guidare verso una condotta di vita improntata alle amorali leggi della natura e a far salve le sole «apparenze esteriori» (pp. 59-60).

zione si riscatta con il matrimonio con una donna virtuosa. Come è noto, il signor B. sceglie in moglie Pamela e Clarissa salva *post mortem* l'aristocratico *philosophe* Lovelace, il persecutore che l'ha violata con l'inganno: l'una e l'altra, affermandosi e negandosi come mogli, danno conto di due storie speculari, ugualmente insistenti sull'amore e sulla edificante scelta coniugale, e indicano una via di salvezza alla portata di uomini comuni. Tra le due immagini mitiche della donna, quella di tentatrice, causa di perdizione, e quella di salvatrice, incarnazione del bene in sé, le protagoniste richardsoniane – e Clarissa in particolare – interpretano per il romanzo borghese la seconda. Entrambe si propongono quali esempi di libertà individuale, in piena coerenza con la struttura di senso cristiana della società in cui vivono e, mimando le scritture di esperienza nella forma del racconto diretto di sé, potenziano l'esemplarità realistica delle loro storie eccentriche a vantaggio del lettore borghese. Anche Lucia è donna anagraficamente individuata, la cui vita è resa straordinaria da vicende di ordinaria sopraffazione; ma non solo non scrive di sé e parla pochissimo, bensì vuole nascondere la propria storia.

Ancor meno ovvia è poi la parentela di Lucia con Justine. Come tante vergini cristiane dei primi secoli, Justine è martirizzata a causa della sua bellezza e della sua granitica fede nel tabù sessuale; al contrario, Lucia è prossima alle nozze, è assai intuitiva nel cogliere le ambiguità delle situazioni in cui si trova, e nell'epilogo "senza idillio" del romanzo risulta di modesta bellezza.²⁰ Sul piano dell'immaginario, l'aspetto fisico agisce al di sotto delle differenze sociali come elemento unitario di genere e rende interessanti, al romanziere e al moralista tanto quanto al libertino, eroine di basso rango, quasi sempre compromesse in situazioni di rischio.²¹ Lucia, invece, non è poi così bella. Nelle varie edizioni, la sua bellezza o quanto meno il suo fascino si riducono, così che la variante «non comune bellezza»²² è sostituita già nel *Fermo* dalla locuzione «una modesta bellezza»,²³ poi mantenuta in tutte le altre edizioni. Nel *Fermo*, inoltre, non c'è nemmeno il riferimento agli occhi che nelle stesure successive è attribuito a donna Prassede, la quale insinua un lampo ambiguo in quei «due occhioni che [a lei] non piacevan punto».²⁴ Nella conclusione del

20 *PS*, XXXVIII, pp. 742-743.

21 V. Nahoun-Grappe, *L'estetica: maschera tattica, strategia o identità velata*, in G. Duby e M. Perrot, *Storia delle donne. III. Dal Rinascimento all'età moderna* [1991], a cura di N. Zemon Davis e A. Farge, Laterza, Bari-Roma 2002, pp. 100-118; G. Faisse, *Dalla destinazione al destino. Storia filosofica della differenza fra i sessi*, in Duby e Perrot, *Storia delle donne. IV. L'Ottocento* [1991], a cura di G. Fraise e M. Perrot, Laterza, Bari-Roma 2007, pp. 89-123; V.R. Jones, *Le dark ladies manzoniane e altri saggi sui «Promessi Sposi»*, Salerno, Roma 1998, in particolare le pp. 90-160.

22 A. Manzoni, *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-23)*, Tomo primo, di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2006, p. 54, capoverso 22b.

23 *FL*, I, II, p. 52.

24 *PS*, XXV, p. 484.

romanzo, inoltre, la transizione dalla letterarietà alla referenzialità del personaggio si fa esplicita; e questo già a partire dagli *Sposi promessi*, quando il narratore non tace la delusione per l'ordinarietà della sposa, quasi brutta a giudizio di chi se la aspettava «con i capelli proprio d'oro, e le gote proprio di rosa, e due occhi l'uno più bello dell'altro». ²⁵ Lucia, insomma, non è bionda e non è nemmeno una bruna sensuale come Gertrude, questa sì donna dalla bellezza conturbante.

Il ritratto di Lucia, con la corona di forcine intorno alla testa che nei *Promessi* ricorda i raggi di un'aureola mentre nel *Fermo* forma un diadema, ne accresce la suggestione simbolico-religiosa. Al contempo, però, rispetto all'iconografia pietistica convenzionale, la capigliatura è scura, come le donne brune e di bassa condizione sociale della poesia erotica, ²⁶ di origine sia biblica sia comica. Attraverso un'intertestualità per nulla esibita, la contadina lombarda potrebbe forse evocare la sposa «nigra sed formosa» del *Cantico dei cantici* ²⁷ e la Tetton del *Lament del Marchionn di gamb avert* di Carlo Porta, con «i cavij a la zoeura / aspartij in duu sulla front, negher, e folt». ²⁸ Ma resta il fatto che, dagli *Sposi promessi* in avanti, Manzoni, pur impiegando il medesimo lessico nella descrizione fisica di Lucia e Gertrude, riserva la sensualità alla monaca mentre alla popolana riconosce una rettitudine improntata alla *modestia* e all'*umiltà*, semmai richiamandosi a ben altro archetipo femminile: quello mariano delle Scritture.

La modernità
"discosta"
di Lucia

3. Maria, una donna della storia oltre la storia

3.1.

Per confutare il giudizio polemico di Sismondi verso quei teologi morali (i casisti) che sostituiscono la modestia con l'umiltà, a partire dalla constatazione che proprio l'umiltà è «esspressamente e ripetutamente comandata nelle *Scritture*», nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* Manzoni àncora il suo ragionamento a un principio generale della morale religiosa, secondo il quale le virtù procedono da verità assolute e necessarie, e il buono non può essere opposto al vero. ²⁹ La modestia, per essere una virtù, deve fondarsi sopra la verità della imperfezione umana, che sorregge il «precepto dell'umiltà». Sul modello di Cristo, l'uomo umile conosce al massimo grado se stesso e vede che le imperfezioni inerenti alla sua condi-

²⁵ PS, XXXVIII, p. 742.

²⁶ Jones, *Le dark ladies manzoniane e altri saggi sui «Promessi Sposi»*, cit., pp. 90-108.

²⁷ Ct 1,5.

²⁸ C. Porta, *Lament del Marchionn di gamb avert*, in Id., *Poesie*, Garzanti, Milano 1980, p. 298, vv. 229-230.

²⁹ A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, Società Editrice La scuola, Brescia 1925, p. 212. Le citazioni seguenti sono rispettivamente alle pp. 215 e 216.

zione di finitezza non dipendono da lui. In questo riconoscimento, che investe sentimenti, pensieri, azioni, comportamenti, la modestia risulta essere

il contegno d'un uomo il quale riconosce d'essere soggetto all'errore e al traviamiento, e riconosce ugualmente che tutti i suoi pregi sono doni che può perdere per la sua debolezza e per la sua corruttela. Se non ci supponiamo quest'idea, la modestia è o scempiaggine o impostura: se ce la supponiamo, è ragione e virtù: con quest'idea si spiega l'uniformità del sentimento degli uomini in favore di essa; e quest'idea diventa un raziocinio.

Con l'approssimazione propria delle parole che rinviano a idee complesse, la modestia e l'umiltà procedono dall'assunzione razionale dell'umana imperfezione e in questo sono rivelatrici di una verità antropologica incontrovertibile, fondamento teoretico-pratico della sapienza e della bontà:

La modestia cresce in proporzione della superiorità [...]. La superiorità non è altro che un grande avanzamento nella cognizione e nell'amore del vero: la prima rende l'uomo umile, e il secondo lo rende modesto.

Nell'immaginario cattolico moderno, insieme a Cristo – che in quanto figlio di Dio compendia in sé l'umano e il divino e incarna la verità – è la figura di Maria a trasporre i concetti di umiltà e modestia dal piano dottrinale a quello morale. La madre dei Vangeli interpreta le istanze teologiche connesse all'umiltà e alla modestia, restando ancorata alla sua condizione storica di donna ebrea di Galilea, povera di spirito e di mezzi, osservante della legge della sua comunità, ma al contempo proiettata oltre la sua storicità. Con la lode del *Magnificat* nel racconto di Luca,³⁰ Maria si dichiara fedele al Dio potente che «ha distrutto i superbi e i loro progetti», si riconosce «povera serva» e «beata» e, accogliendo lo *shock* della sua vicenda umana, si rivela donna del silenzio, dell'ascolto, dell'ubbidienza, ma non della sottomissione, diventando allegorema cristologico, sotierologico ed ecclesiologico.³¹

3.2.

Manzoni si misurò con l'archetipo mariano di donna nell'inno *Il nome di Maria* del 1813 e vi ritornò a più riprese lavorando all'incompiuto inno *Ognissanti*, durante e dopo la revisione della ventiseptana dei *Promessi*

³⁰ Lc 1,46-55.

³¹ Sulla figura di Maria, nei Vangeli e nella cultura religiosa cristiana, cfr. M. Warner, *Sola fra le donne. Mito e culto di Maria Vergine*, trad. it. di A. Carapezza, Sellerio, Palermo 1980; *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, a cura della Comunità di Bose, Mondadori, Milano 2000, in particolare il saggio introduttivo di Enzo Bianchi, p. xi.

Sposi, fra il 1830 e il 1847. Sullo sfondo dello scontro dottrinale sull'identità "celeste" della Vergine, nata immune dal peccato originale – di grande attualità nella cultura cattolica della prima metà dell'Ottocento³² –, in entrambi gli inni l'*umiltà* della donna israelitica rende possibile la riconciliazione tra gli uomini e Dio. Ma le immagini della Madonna che essi propongono non sono perfettamente coincidenti. Nel giovanile *Nome di Maria*, ispirato al vangelo di Luca, Manzoni privilegia la cornice storica della visitazione alla cugina Elisabetta, che reinterpreta nella forma innologica della preghiera; in *Ognissanti* lascia invece prevalere il respiro dottrinale, tutto giocato sull'opposizione fra lo spaesamento della vita terrena e la vertigine dell'assoluto, trasposta in una complessa figuratività allegorica.

Nel *Nome di Maria* s'impone la *consolatrix afflictorum* («o Rosa, o Stella dei periglianti scampo»)³³ e l'inno si sviluppa come riscrittura del *Magnificat* dal punto di vista di un *noi* dislocato in un tempo posteriore, dal quale è possibile riconoscere la regalità santa di una donna prodigiosa («O Vergine, o Signora, o Tuttasanta / che bei nomi ti serba ogni loquela!»), mai indifferente alla sofferenza terrena («Tu pur, beata, un dì provasti il pianto; / né il dì verrà che d'oblianza il copra»). Così, benché l'afflato pietistico della spiritualità popolare si sostituisca al silenzio metafisico che nei vangeli avvolge la vicenda terrena di Maria, la Madonna di quest'inno resta – evangelicamente – figura della chiesa e della Gerusalemme celeste, beata perché ha creduto e perciò capace di farsi «terribil come / Oste schierata in campo» nell'attendere alla sua missione soteriologica ed ecclesiologica.

Ognissanti, invece, insiste sulla virtù della purezza. Maria è innanzi tutto l'immacolata che sovrasta tutti i santi con la sua maestà di *Virgo potens* sull'«angue nemico». La forza misteriosa che sprigiona le deriva dal gesto rapido di conculcare la testa superba della serpe, con il quale reinterpreta in chiave mitica l'evento biblico della caduta, raccontato nel *Genesi* e destinato a ripetersi *ab aeterno* nella vita degli uomini.³⁴ Sul piano parafrastico, la Vergine «non tocca né prima né poi», trionfante sul serpente tentatore che «su noi / l'indegna vittoria compié», è ancora – insieme con Cristo – la mediatrice della riconciliazione tra gli uomini e Dio. Ma la trama delle

La modernità
"discosta"
di Lucia

32 P. Stella, *Giansenismo e restaurazione in Lombardia. Problemi storiografici in margine alle lettere di Mons. Pagani vescovo di Lodi (†1835) a Mons. Tosi vescovo di Pavia (†1845)*, in C. Bellò (et al.) *Chiesa e spiritualità nell'Ottocento italiano*, casa editrice Mazziana, Verona 1971, pp. 323-358: p. 336. In questa discussione, culminata con la proclamazione da parte di Pio IX del dogma dell'immacolata concezione nel 1854, Manzoni si era pubblicamente schierato con i vertici della Chiesa romana in opposizione ai teologi cosiddetti "macolatisti", diretti in Lombardia dallo stesso Luigi Tosi.

33 A. Manzoni, *Il nome di Maria*, in Id., *Tutte le poesie 1812-1872*, a cura di G. Lonardi, Marsilio, Venezia, 1987.

34 Cfr. A. Manzoni, *Ognissanti*, Id., *Tutte le poesie 1812-1872*, cit.

antitesi semantiche – spaziali (alto/basso), sensoriali (luminosità/ oscurità), morali (superbia/magnanimità) – e delle allitterazioni dà rilievo agli scandalosi aggettivi «*rigonfio e tremante*» riferiti a un serpente che, con «oblique rivolte», procede audace e vergognoso, mimando l'avanzare subdolo del desiderio. Sul piano parenetico il discorso riusa un formulario letterario solenne, che rinvia al paradosso mistico della «Vergine Madre, figlia di tuo figlio / umile e alta più che creatura» della preghiera di san Bernardo nel XXXIII del Paradiso, e all'immagine sublimata della «Vergine bella [...] di sol vestita», nel CCCLXVI dei *RVF*. Al contempo, però, nell'accento a quel gesto freddo e svelto di schiacciare la testa del nemico, guizza un lampo di umanissima soddisfazione, che richiama – seppur implicitamente – la «mortal bellezza» di Laura, i cui «atti e parole m'anno / tutta ingombrata l'alma»,³⁵ un gesto grazie al quale la donna più santa dei santi conserva un tratto profano. Insomma, anche in questa raffigurazione si ripropone la questione – cruciale nella poetica manzoniana – del dialogo con l'alterità assente-presente del femminile.³⁶ Ma il conflitto – *ab origine* petrarchesco – fra la *vanitas* tenebrosa del mondo e la pienezza inattingibile dell'eterno in *Ognissanti* è riproposto al di fuori dei moduli lirici convenzionali e della sacralizzazione dell'*eros*, non più nello stile liturgico degli inni giovanili ma in una forma più nervosa, di stampo verdiano.

Nell'intervallo fra questi due estremi poetici si collocano le altre grandi figure femminili dell'arte manzoniana: l'Ermengarda della tragedia e i personaggi di Lucia e Gertrude del romanzo. Diversamente da Ermengarda, Lucia tace il desiderio amoroso, orientando la propria identità di donna nella direzione di un'alterità di ascendenza religiosa in opposizione a Gertrude.³⁷ Ma, insieme, i due maggiori personaggi femminili del romanzo interpretano un'idea complessa di femminilità, che presuppone il paradigma mariano di donna e il suo contrario, entrambi codificati nella cultura religiosa cristiana. Dai tempi di Gregorio Magno alla fine del VI secolo, infatti, alla Vergine, isolata nella sua intangibilità ideale, è accostata Maria Maddalena, la prostituta dei Vangeli che piange e seppellisce

35 Cfr. *RVF*, CCCLXVI, v. 85.

36 Manzoni, *Tutte le poesie 1812-1872*, cit., p. 12; N. Tonelli, «*Madonna è morta*»: fortuna di un tema nella poesia novecentesca in forme chiuse, in *Per Romano Luiperini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo, 2010, pp. 417-426.

37 Nel *Fermo e Lucia* (*FL*, II, I, p. 174-176), nella famosa digressione all'inizio del Tomo secondo, dove Manzoni si giustifica con il suo interlocutore ideale per aver espunto nella trascrizione dell'anonimo documento «tutti quei bei passi» della storia, cita espressamente Petrarca e anche Racine, esempi di scrittori cristiani «i quali si sono acquistata fama di grandi, e nello stesso tempo di più castigati». Si dilunga a parlare dei «due Giovanni Racine»: uno adulatore «del vizio, ch'egli conosceva per tale», per ringraziarsi i potenti e «pei meschini interessi della letteratura, e della sua letteratura»; l'altro che parlò ai potenti «delle miserie degli uomini che essi avrebbero dovuto sollevare, o non creare» e che «si pentiva di aver scritto rime d'amore». E non tace la sua preferenza per il secondo.

Cristo e che, per prima, lo incontra risorto,³⁸ nella cui dissolutezza redenta ogni peccatore si può confortare. Entro questo binomio simbolico, ancora ai tempi di Manzoni e per buona parte dell'Ottocento, si definisce l'ideale femminile che compendia la forma platonica della castità consacrata, secondo il modello mariano, e quella prosastica della sessualità peccaminosa, secondo il modello di Maddalena. Seppur nella differenza di significato morale e storico, il dittico Lucia-Gertrude replica lo schema delle due donne dei Vangeli. La divergente semeiotica corporea nonché la comune – seppur diversa nelle forme – condizione di vittime di una morale sessista, richiamano il doppio archetipo della femminilità mariana e antimariana, del quale Manzoni decostruisce l'ambivalenza. Istruendo una verifica nei termini del realismo moderno di tale archetipo, l'autore attribuisce a entrambi i suoi personaggi femminili una loro specifica, bachtiniana «totalità», riconoscendo loro una singolare parzialità di genere.³⁹

La modernità
"discosta"
di Lucia

4. L'inconscio e l'interdizione del desiderio

4.1.

Torniamo dunque nel castellaccio, dove, dopo aver visitato Lucia, l'innominato veglia assediato da un ingovernabile risentimento verso se stesso:

Che sciocca curiosità da donniciola, – pensava, – m'è venuta di vederla? Ha ragione quel bestione del Nibbio; uno non è più uomo; è vero, non è più uomo!... Io? ... io non son più uomo, io? Cos'è stato? che diavolo m'è venuto addosso? che c'è di nuovo? Non lo sapevo io prima d'ora, che le donne strillano? Strillano anche gli uomini alle volte, quando non si possono rivoltare. Che diavolo! non ho mai sentito belar donne?⁴⁰

Il Nibbio, a missione compiuta, aveva tradotto il suo strano sentimento verso la ragazza con il termine "paura", contemplato nel vocabolario malavitoso dal quale, invece, è cancellata la parola "compassione". Nella solitu-

38 Warner, *Sola fra le donne*, cit., pp. 290-303. La storica affronta la complessa genesi nel pensiero cristiano occidentale del dittico complementare Maria Vergine/Maria Maddalena. Creata sul modello biblico della meretrice, Maria Maddalena interpreta la correlazione tra il peccato carnale e la donna. Nei Vangeli la sua figura tende a offuscare l'immagine della Madonna – che scompare dopo la scena ai piedi della croce descritta da Giovanni – sia in quanto amica prescelta da Cristo durante la vita sia come testimone della resurrezione dopo la morte. Difficilmente identificabile in una donna precisa, stante la presenza fra le seguaci di Cristo di diverse omonime (Maria di Betania, sorella di Lazzaro; Maria Maddalena, che incontra il risorto; Maria, la «peccatrice» redenta), l'esegesi delle fonti non ne conferma né la grande bellezza né la disponibilità amorosa.

39 Sulla specularità dei ritratti di Gertrude e Lucia cfr. D. Brogi, *Il racconto di un terrore confuso. Gertrude (da «I promessi sposi»)*, in «allegoria», 60, 2009, pp. 105-121; F. de Cristofaro, *Il romanzo sul tavolo da gioco*, in A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, Bur, Milano 2014, pp. 29-37 (ma cfr. anche e le note ai capitoli IX e X).

40 PS, XXI, pp. 405-406.

dine della notte seguente, la paura di «quel bestione del Nibbio» si ripresenta alla mente dell'innominato nella forma potenziata e autoriflessa di sintomo nevrotico, che incrina lo schermo protettivo del suo linguaggio. Egli prova a considerare la sua ultima vittima una comune donna senza volto, che strilla e prega come tutte le altre; ma non ritrova l'antica risolutezza. Improvvisamente il codice della virilità, a cui si è sempre appellato, cede alle inedite domande che lo incalzano («io non son più uomo, io? [...] che c'è di nuovo?») e il rimprovero misogino che si rivolge per la «sciocca curiosità da donniciola» cui ha ceduto non basta ad arginare «una specie di terrore, una non so qual rabbia di pentimento».⁴¹ Il principe del crimine si scopre minacciato dal disconoscimento di sé e dall'angoscia per un futuro vuoto, da «non uomo», al punto che pensa al suicidio. Ma nel marasma interiore, simbolicamente notturno, che lo travolge, Lucia cessa di essere una vittima qualunque per diventare «costei», nel «qui» del suo castello:

– È viva costei, – pensava, – è qui; sono a tempo; le posso dire: andate, rallegratevi; posso veder quel viso cambiarsi, le posso anche dire: perdonatemi... Perdonatemi? io domandar perdono? a una donna? io...! Ah, eppure! se una parola, una parola tale mi potesse far bene, levarmi d'addosso un po' di questa diavoleria, la direi; eh! sento che la direi. A che cosa son ridotto! Non son più uomo, non son più uomo!...⁴²

L'incontro con l'altro da sé, fuori e dentro di sé, passa necessariamente – stante lo scopo parentetico di tutto l'episodio – attraverso l'ammissione della colpa a cui consegue la purificazione. Di questa *parusia* Lucia diviene strumento. Ma che l'innominato contempra la possibilità di «domandar perdono» a una donna significa innanzi tutto che egli scopre – come è stato osservato⁴³ – il valore positivo del lamento e del pianto, fino a quel momento ipostatizzati spregiativamente come «belar» di chi è debole – non buono – cioè delle donne e degli uomini che «non si possono rivoltare». Anche la metafora del “bestione” riferita al Nibbio («Ha ragione quel bestione del Nibbio») colora l'aggressione verbale contro se stesso della nostalgia di sentimenti delicati, come appunto la compassione, che solo una cieca brutalità impone di irridere. Lucia, che non è «figlia di uno di quei cani»⁴⁴ implicati nel gioco violento del potere, mostra quanto sia fasullo il binomio mitezza-debolezza così da impedire ai suoi carcerieri di scambiarla per «una donniciola» qualunque.

41 *PS*, XXI, p. 406.

42 *Ibidem*.

43 Luperini, *L'incontro e il caso*, cit. pp. 39-68; Id, *L'inquietudine del tiranno nei «Promessi sposi»*, in Id., *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 121-133: soprattutto le pp. 126-133.

44 *PS*, XXI, p. 399.

Condannata fin dagli *Sposi Promessi* al privilegio/dovere dell'autocontrollo, in ossequio al suo nome anagrafico tutto giocato su una pulizia tanto luminosa quanto illuminante, a partire dalla notte di terrore e di preghiera nel castellaccio, culminante nel sacrificio di sé con il voto alla Madonna, l'identità di personaggio di Lucia non si palesa più nella cifra estetica della compostezza silenziosa di «fiore tacito» e di «voce soave»,⁴⁵ che Renzo riconosce nel lazzaretto e che il lettore percepisce nell'intonazione migliore alla fine del capitolo VIII. Essa, al contrario, si annida nei gesti di un corpo castigato e nei silenzi di origine *marasmatICA*, dunque spia di un grave malessere, che hanno ben poco a che vedere con un sogno romantico d'amore segretamente custodito per irrevocabile decisione autoriale. La cornice mitico-religiosa in cui l'autore la colloca, infatti, non mette al riparo l'eroina da una propria personale rivolta – prima inconscia poi volontariamente censurata – contro il sacrificio di sé: rivolta attraverso la quale Lucia si conquista una propria identità di personaggio moderno, emancipandosi progressivamente dall'autore pur conservando il ruolo di suo alter-ego ideologico e morale.

La modernità
"discosta"
di Lucia

4.2.

Nei *Promessi* la sposa prigioniera decide il voto con il pieno concorso della volontà: risvegliatasi improvvisamente da un breve assopimento, «provò il bisogno di risentirsi interamente, di avere tutto il pensiero, di conoscere dove fosse, come e perché».⁴⁶ Nella spaventosa consapevolezza di cosa l'attende, contrasta gli assalti della paura facendo appello alla preghiera, che – avverte il narratore – le infonde in cuore «una fiducia indeterminata».⁴⁷ E, mentre recita il rosario, per rendere la sua orazione «più accetta e più certamente esaudita»⁴⁸ offre in sacrificio l'amore per Renzo, cioè «quello che aveva di più caro, o che di più caro aveva avuto». Ma la sottolineatura diegetica del verbo "aveva", replicato al trapassato prossimo "aveva avuto", già accenna per via negativa al desiderio amoroso, con un'allusione rapidissima alla estemporaneità di una decisione tanto ferma quanto precipitosa. Nel *Fermo*, invece, il valore del sacrificio di sé è limitato dalla coscienza annebbiata dalla febbre. A trionfare sulla malvagità dell'aguzzino è soprattutto la donna miracolosa, a cui non serve mettere in atto sottili strategie di resistenza nel pieno controllo di sé. Sul piano del narrato è la sottolineatura diegetica della dubbia validità dottrinale del voto («quello che a

45 F. Ulivi, *Lucia Mondella, il fiore "tacito"*, in G. Testori (et al.), *Gli eroi del Manzoni*, EDIT, Milano 1985, pp. 12-18. Secondo il critico, rispetto a Lucia Manzoni «fa di tutto per occultare, per garantire gelosamente l'anonimato [del personaggio], per sottrarlo al consenso di chi, come i lettori, vorrebbe appassionarsi alla "prima donna" del racconto» (p. 16).

46 PS, XXI, p. 403.

47 *Ibidem*.

48 PS, XXI, pp. 403-404 (anche per la seguente cit.).

Lucia parve essere tale») ⁴⁹ a marcare la distanza coscienziale dell'autore dal personaggio.

Nel passaggio dal *Fermo* ai *Promessi* – con la tappa della seconda redazione degli *Sposi promessi*⁵⁰ – la protagonista compie su se stessa «una catabasi simbolica che duplica per metonimia narrativa l'esperienza transitoria del personaggio»⁵¹ mediante l'assunzione da parte sua del pieno dominio della propria volontà. In coerenza con le prescrizioni della morale religiosa di combattere ogni forma di corruzione già ribadite nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*, la giovane assume su di sé il *fiat* mariano non solo dell'ubbidienza ma soprattutto della resistenza, per rimarcare, secondo la dottrina, l'impegno dei singoli credenti nella missione di salvezza. Ma nella notte trascorsa al castello inizia anche un'altra catabasi, tutta psicologica, che incrina l'armatura di costruzioni ideologico-morali indossata dalla vittima vittoriosa. In coerenza con un realismo mimetico che potremmo definire auerbachiano, Lucia non può sottrarsi allo stato confusionale causato dal sacrificio della propria sessualità, che esplose appena qualche ora dopo la liberazione, nella casa del sarto, ma il cui resoconto è narrativamente differito al capitolo XXIV.

La serena cornice domestica in cui Lucia ristora le forze colloca immediatamente l'episodio in dittico oppositivo con la notte precedente: al centro della scena c'è ancora lei, sola in casa d'altri, ma questa volta a rischio depressivo nonostante le cure che finalmente riceve. La diegesi è anche in questo caso attenta alla sceneggiatura della gestualità. Col movimento automatico della mano di «ferma[re] le trecce» e «raccomoda[re] il fazzoletto sul seno», Lucia rinnova la sua propensione all'ordine ritrovando un naturale «istinto di pulizia e di verecondia». Ma, quando con le dita sfiora involontariamente il rosario, icasticamente posto intorno al collo la notte precedente a suggello dell'interdizione dalla sua vita dell'amore per un uomo, è scossa da un nuovo *shock*:

si fece nella mente un tumulto istantaneo; la memoria del voto, oppressa fino allora e soffogata da tante sensazioni presenti, vi si suscitò d'improvviso, e vi comparve chiara e distinta. Allora tutte le potenze del suo animo, appena riavute, furon sopraffatte di nuovo, a un tratto: e se quell'animo non fosse stato così preparato da una vita d'innocenza, di rassegnazione e di fiducia, la costernazione che provò in quel momento, sarebbe stata disperazione. Dopo un ribollimento di que' pensieri che non vengono con parole, le prime che si formarono nella sua mente furono: – oh povera me, cos'ho fatto!⁵²

49 *FL*, II, X, p. 363.

50 A. Manzoni, *Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, I. *Testo*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2012, pp. 306-307.

51 D'A.S. Avalle, *Da santa Uliva a Justine*, in A.N. Veselovskij e D.A.F. De Sade, *La fanciulla perseguitata*, Bompiani, Milano 1977, pp. 5-36: p. 35.

52 *PS*, XXIV, p. 457.

Nell'esclamazione muta, «oh povera me, cos'ho fatto!», vibra un «ribollimento» di pensieri assai più disordinati delle «trece allentate e arruffate», che la parola oscillante fra affermazione e negazione non riesce a contenere. E l'appello alle circostanze in cui la decisione fu presa non solo non cancella il dispiacere del sacrificio di sé, aggravato dalla vergogna di pentirsene ora che il pericolo è passato, ma amplifica il «tumulto istantaneo» della perdita. La focalizzazione interna coglie ogni impercettibile movimento esteriore del corpo e interiore dei pensieri e interpreta in chiave identitaria il significato mnestico di un gesto, a partire dal desiderio negato. Se il disagio dell'innominato era governato dall'insorgenza di sentimenti delicati, considerati incompatibili con la virilità, il rovello interiore della giovane è invece posto sotto il segno dello stallo emotivo, declinato all'interno del suo stesso codice linguistico-simbolico. Spaventata da se stessa, cerca di «rinnegare il pentimento momentaneo» rinnovando la sua promessa alla Madonna; ma subito dopo ammette di non saper allontanare «i pensieri e l'occasioni» riguardanti Renzo, con il rischio di non adempierlo, quel voto. Mentre prega che le sia concessa la forza necessaria per dimenticare il fidanzato, capisce che sarà la terribile condanna giudiziaria pendente sulla sua testa a rivelarsi provvidenziale per lei, impedendo a lui di ritornare; ma appena avanza l'ipotesi che alla fine Renzo la dimenticherà, quella stessa idea le mette «sottosopra la mente ch'era andata a cercarla». Insomma, la tentazione di rinnegare il suo impegno a restare vergine è compresa nello stesso sforzo di fugarla, coerentemente con il ritratto tutto interiore di una Lucia a rischio di irresolutezza, a cui allude l'antitesi in contrappunto alla fine del passo:

E dietro a quel pensiero, s'andava figurando ugualmente che quella Provvidenza medesima, per compir l'opera, saprebbe trovar la maniera di far che Renzo si rassegnasse anche lui, non pensasse più... Ma una tale idea, appena trovata, mise sottosopra la mente ch'era andata a cercarla. La povera Lucia, sentendo che il cuore era lì lì per pentirsi, ritornò alla preghiera, alle conferme, al combattimento, dal quale s'alzò, se ci si passa quest'espressione, come il vincitore stanco e ferito, di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso.

Nella metafora del «vincitore stanco e ferito di sopra al nemico abbattuto: non dico ucciso», il significante è costituito da una inquadratura *ab exteriori* di fiero dominio; ma la precisazione «non dico ucciso», riportata solo nella quarantana, aggiunge una sfumatura semantica di segno opposto, che acquista tutto il suo valore soprattutto se letta tenendo presente il capitolo corrispondente del *Fermo e Lucia*.⁵³ Qui, infatti, il narratore è esplicito: il pensiero di Renzo «era divenuto lo scopo principale della sua vita» e la causa della sua riservatezza. Decisa a dimenticarlo, tuttavia «l'immagine

La modernità
"discosta"
di Lucia

53 *FL*, III, IX, pp. 598-599, da cui sono tratte le citazioni seguenti.

di Fermo» le si presentava insieme a quella della madre e «non voleva andarsene», anche se «combatteva, rivolgeva la mente ad altre immagini, ma tutte erano tinte di quella prima, tutte la richiamavano». A partire dagli *Sposi promessi* sono soppressi i riferimenti espliciti all'«idea tormentosa»⁵⁴ che occupa la mente della ragazza; eppure nella quarantana i tempi verbali durativi dell'imperfetto e del piuccheperfetto insinuano la precarietà di ogni volontaria rimozione. Alla madre che, raggiunta la figlia nell'ospitale famiglia e in attesa di separarsi di nuovo da lei, cerca di alleggerire la tristezza di entrambe appellandosi alla ritrovata speranza nel matrimonio, ancora rinviato ma non più negato, Lucia, incapace di verbalizzare la nuova angoscia che la assedia, risponde di nuovo con un disperato silenzio.⁵⁵

Ma Lucia resta Lucia. Con il severo autocontrollo che Manzoni le impone, accoglie il suo destino di donna comune, a cui le pedagogie cattoliche e laiche affermatesi nell'Europa della Controriforma e dell'Illuminismo attribuivano una parte essenziale nella rigenerazione morale degli individui e della società⁵⁶. Fin dalla sua prima apparizione nel romanzo, quando contrasta le «bieche fantasie»⁵⁷ di vendetta che si affacciano nella mente di Renzo, Lucia genera in chi la incontra o la pensa un sentimento di moderazione, pur non sfuggendo al conflitto psicologico di natura marasmatica. Se nel capitolo XXI, minacciata dal pericolo esterno, si presenta in bilico fra l'orgogliosa pretesa del riconoscimento di sé e la disperata negazione di sé, nel capitolo XXIV, al contrario, cede all'irrisolutezza. E in entrambi i casi, facendosi «commutatore interno»⁵⁸ rispetto a se stessa, si rivela donna di volontà assai più che donna sottomessa, donna di passione e non solo di ragione, seppur al di fuori di ogni convenzione romantica della lacerazione del cuore.

5. Lucia e il desiderio amoroso

Ideologicamente Lucia è prossima al cardinale Borromeo e a fra Cristoforo, che per il magistero svolto «non possono apparire [...] alla mercé di pensieri estranei»,⁵⁹ ma diversamente da loro convive con la divaricazione della passione dalla ragione e, dal basso di un realismo psicologico censu-

54 V. Di Benedetto, *Guida ai «Promessi sposi»* [1991], Bur, Milano 2009, p.32.

55 *PS*, XXV, pp. 481-482.

56 Sulla storia dell'educazione femminile cfr. il saggio di M. Sonnet, *L'educazione di una giovane*, in Duby e Perrot, *Storia delle donne*, III. *Dal Rinascimento all'età moderna*, cit., pp. 119-155.

57 *PS*, II, p. 43.

58 A. Leone De Castris, *L'impegno del Manzoni*, Sansoni, Firenze 1965, p. 123. Secondo il critico nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla ventiseptena le azioni e la psicologia di Renzo, Lucia, Gertrude e l'innominato realizzano la «interiorizzazione fenomenologica della logica provvidenziale», convertendo in realismo l'idealismo della prima stesura.

59 Di Benedetto, *Guida ai «Promessi sposi»*, cit., p. 30: l'autore riconosce a Lucia «risonanze profonde non prive di risvolti sinistri» con i grandi personaggi classici (dall'Agamennone eschileo, al re Lear shakespeariano, agli eroi alfieriani); e condivide le ambivalenze morali ed esistenziali con i biografati di se stessi delle *Confessioni* agostiniane e rousseauviane.

rato, impara a proprie spese la responsabilità verso se stessa. Dalla sosta nella casa del sarto, il nome di Renzo affiora nei suoi silenzi e il suo desiderio amoroso si oggettiva nella mancanza dell'uomo da lei amato. Anzi, in *quel nome* divenuto impronunciabile si concentra la sua domanda d'amore, ipostasi del desiderio nel romanzo. Questo desiderio non diviene per lei l'unico criterio di identità, come per le eroine romantiche, ma la "presenza assente" di Renzo nella sua mente condiziona a tal punto la sua corporeità da permeare la stessa grammatica del narrato, come appare evidente nel dialogo con la madre prima di separarsi di nuovo, o durante i continui interrogatori di donna Prassede, o nel Lazzaretto in compagnia della mercantessa, appena scampato il pericolo di morte.⁶⁰

La studiata retorica del corpo applicata al personaggio e la difficile sintesi fra ideologia e psicologia, che Manzoni ricerca nell'individualizzare la giovane donna, suggeriscono alcune considerazioni a partire dalla teoria analitica di matrice lacaniana.

Dando un'interpretazione dinamica, intersoggettiva e proiettiva dell'inconscio, Jacques Lacan⁶¹ ha sostenuto la difficoltà di conciliare sul piano fantasmatico i "continenti" inconsci del maschile e del femminile, formazioni linguistiche illusorie o quanto meno provvisorie, con una specifica funzione immunologica, individuale e sociale del linguaggio, assolta anche dagli stessi termini-concetti di "identità" e "io". In considerazione del fatto che il linguaggio da un lato indica i contorni del reale, dall'altro vi si sovrappone come uno schermo per nascondere, i «ritratti del desiderio»⁶² risultano diversi in base all'identità di genere di chi ne è raffigurato: se riferiti alla donna, essi definiscono in figura il "desiderio amoroso" sotto la forma del bisogno di riconoscimento e della parola d'amore che, per definizione, dice la mancanza; se riferiti all'uomo, essi denotano il "desiderio sessuale", convenzionalmente legato all'erotismo e dominato dal fantasma feticistico, di matrice fallica, del possesso dell'altro o di una sua parte.

Guardando il dittico innominato-Lucia alla luce di questa incursione in un'antropologia di tutt'altra matrice filosofica rispetto a quella manzoniana, Lucia acquista la sua totalità di personaggio agendo «in funzione detotalizzante»⁶³ rispetto all'identità di genere insediata nell'immaginario

60 PS, XXXVI, p. 703.

61 J. Lacan, *Seminario XX. Ancora 1972-1973* [1983], trad. di A. Di Caccia e L. Longato, Einaudi, Torino 2011, in particolare i capitoli IV, VI e VII.

62 M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina editore, Milano 2012, p. 139: «Per una donna ci vogliono le parole d'amore, quelle parole che talvolta la brutalità acefala del godimento fallico tende a ritenere superflue».

63 E. Bazzanella, *Eros e Thanatos. Senso, corpo e morte nel Seminario XX di Jacques Lacan*, Asterios, Trieste 2013, p. 55: «La donna nella sua funzione detotalizzante agisce come il non senso all'interno del senso, è una contraddizione allo stesso tempo impossibile e necessaria ed è in quanto non-tutta che essa non si può nemmeno scrivere: "il la di la donna, dal momento in cui si enuncia come non-tutto, non può scriversi [...]" (*Seminario XX*, p. 75)».

moderno e, corrodendo dall'interno lo stesso dominio simbolico – linguistico appunto – della debolezza femminile e della forza maschile, s'impone nella sua alterità di donna. Nella lotta contro la compassione verso la vittima che via via affiora alla sua coscienza, l'innominato mette alla prova i meccanismi formali dell'addomesticamento dell'ignoto nell'esperienza di sé e del mondo, verificando la convenzionalità di quella stessa idea di virilità sulla quale ha edificato il suo potere. Così, nei capitoli centrali del romanzo, l'istanza femminile di cui Lucia è portatrice tende a scardinare in lui la compensazione fantasmatica della superiorità maschile che abita il linguaggio, facendo emergere nel dato contingente dell'incontro – direbbe Lacan – il reale del maschile e del femminile come lacuna, come “mancanza” dell’*“Io”* cosciente e “pienezza” dell’*“Altro”* inconscio.⁶⁴ Ma l'innominato sutura nella conversione la lacerazione psicologica prodotta in lui dall'incontro con la donna-vittima, ricomponendo così sul piano etico la propria e l'altrui alterità, senza incrinare le coordinate culturali della differenza di genere. E Lucia, dal canto suo, pur assumendo un significato antinomico rispetto all'interlocutore, con la professione del voto si assoggetta volontariamente all'imperativo categorico della scelta religiosa, compensando marginalità sociale e inferiorità sessuale con la forza morale, senza sovvertire l'ordine simbolico della sudditanza femminile.

Coerentemente con l'antropologia cattolica manzoniana, è il “personalismo” a spiegare la “mancanza” e la “pienezza” di entrambi i personaggi alla luce del fondamento ontologico che sorregge ogni particolarità esistenziale. Tuttavia, dal punto di vista della fenomenologia del personaggio moderno, diventa significativo che l'alterità “desiderante” di Lucia-donna non si plachi *nel e con* il voto. Lo stallo depressivo del silenzio, che restituisce al personaggio tutta la sofferenza emotiva di donna negata, lo emancipa anche dal ruolo monodico a cui narrativamente parrebbe consegnato. Il suo linguaggio posturale, ancor prima di quello verbale, comprende tutte le risonanze compensatorie, storiche e culturali, della rappresentazione sessualmente neutralizzata del femminile cui Manzoni attinge. Ma con un atto di realismo psicologico, Lucia assume su di sé la propria corporeità nel momento stesso in cui decide il sacrificio della sua sessualità, diventando un po' meno aliena rispetto a Gertrude che, anzi, convoca per via analogica come suo doppio, condividendone l'ambivalenza interiore. Se Gertrude è – edipicamente – succube del volere sadico di padre e amante, Lucia si autocondanna al masochismo della propria inflessibilità e la corporeità di entrambe diventa il luogo in cui s'incontrano tutte le contraddizioni: possibilità e impossibilità, identità e alterità, processi biologici e ragione, natura e cultura. Nel loro

64 Lacan, *Seminario XX. Ancora 1972-1973*, cit., pp. 61-84; Bazzanella, *Eros e Thanatos*, cit., pp. 13-57.

corpo, insomma, è scritta una complessità specifica e situata, fatta di fisicità e di psichicità.

Manzoni è storicamente ancora lontano dallo scandaglio dostoevskiano – e poi proustiano – della soggettività, a cui conseguono in successione l'irrimediabile perdita di identità dell'eroe modernista europeo e il recupero novecentesco della pulsionalità contro l'onnipotenza illuministico-idealistica della ragione. Eppure, creando il dittico Lucia-Gertrude, egli agisce innanzi tutto da psicologo di se stesso. A partire dal dato accertato nella clinica psicoanalitica che il corpo «ci dà a vedere ciò che noi stessi non vediamo e lascia nell'ignoto ciò che ci riguarda più da vicino»,⁶⁵ la duplice immagine a cui Manzoni affida la rappresentazione del femminile – quella sublimata della sposa negata e quella perturbante della monaca obbligata – integra il piano dell'immaginario culturale, per così dire esterno a lui, con quello profondo e individuale, tutto interno alla sua particolarità esistenziale. Nella figuralità antitetica di Gertrude e di Lucia si coglie infatti l'intuizione – se non la coscienza – dell'autore di una sempre probabile reversibilità di istanze contraddittorie, pulsionali ed egotiche. E il dittico femminile pare indicare la precarietà di un equilibrio interiore tenacemente perseguito nella scrittura con l'obiettivo deliberato di «raffreddare l'intensità delle sensazioni e delle emozioni»⁶⁶ mediante l'esercizio rigoroso della razionalità.

La modernità
"discosta"
di Lucia

6. Lucia, ovvero la reticenza di Manzoni

In quanto figura mariana di donna sottomessa e resistente, Lucia rappresenta l'alternativa cristiano-giansenistica alle doppiezze di Gertrude e acquista spessore esistenziale grazie alla coscienza del fragile equilibrio fra ciò che vuole e ciò che è, fra l'immagine che dà di sé e la percezione corporea di sé. Il suo corpo non ammette inganni: non è narcisisticamente perfetto, cioè non è un'immagine-simulacro, una maschera vuota. Esiste nella mente dell'autore che lo pensa e resiste come nodo problematico non interamente esplicito nel personaggio che lo interpreta; non è privato della fatica, della paura e del dolore, dunque non s'impone come oggetto splendido, pur essendo guardato e quasi mai toccato. Nel personaggio di Lucia, in modo speculare e non solo antitetico a quello di Gertrude, prende forma un'idea di femminile insistente simbolicamente sulla

65 *Prendere corpo. Il dialogo tra corpo e mente in psicoanalisi: teoria e clinica*, a cura di P. Carignani e F. Romano, Franco Angeli, Milano 2006, p. 75.

66 *Ivi*, p. 69. Secondo la teoria di Armando Ferrari, alla base della vita psichica, inconscia e cosciente, c'è l'*Oggetto Originario Concreto* (OOC), che fin dalla nascita s'impone sulla mente orientandone l'azione: «il rapporto corpo-mente è fondante [...]. La mente consente con le sue funzioni di fare ombra e raffreddare l'intensità delle sensazioni e delle emozioni [...] in cui [...] "l'ombra del mentale comincia a proiettarsi sull'OOC"».

tensione tra l'ignoto che si annida nell'ovvio e l'alterità che abita ciò che ci è più prossimo: una tensione che accomuna uomini e donne e che, in quanto condizione antropologica universale, trascende ovviamente la specificità di genere. La negazione dell'amore nel romanzo non cancella il fatto che proprio all'amore, variamente declinato, vadano ricondotte le cellule germinali dei due principali personaggi femminili; e che, in entrambi i casi, Manzoni colga una discrasia inquietante fra l'*eros* – inteso come godimento – e l'amore – inteso come parola d'amore, cioè parola dell'illusoria corrispondenza fusionale tra i sessi.⁶⁷

Nell'allusività dell'incontro di Lucia e dell'innominato, la sfera della sessualità prorompe attraverso le figure della reticenza e della negazione che l'autore impone non solo ai personaggi, ma soprattutto a se stesso. E mettendo in scena l'apoteosi di una morale cattolica a forte coloritura giansenistica in funzione della padronanza di sé, egli attribuisce a Lucia lo sforzo superegotico di autocontrollo che, a sua volta, esercita su se stesso. Mentre, insieme con il suo personaggio, scruta l'inconscio dell'innominato scoprendone le fraglie, fa i conti con le proprie. Con il capovolgimento del *topos* libertino della violenza sessuale nell'interdizione della sessualità, traspone l'atto sadico-masochistico dal piano astratto dell'immaginario a quello pratico della scelta individuale. E restituendo un corpo alla sua protagonista vi cala – neutralizzandola – un'idea di femminilità sempre perturbante, in quanto appunto rivelatrice dell'incompiutezza quale condizione antropologica.

Seppur muovendo da un assunto teologico-dottrinale e non certo da teorie psicologiche, Manzoni incardina nell'ineludibilità relazionale dell'incontro di un uomo e una donna l'esperienza dell'alterità che intrama l'esistenza umana. Alterità ribadita non a caso nell'*explicit* del romanzo, dove Lucia, coerentemente con il suo sguardo sempre discosto e con la sua identità di personaggio romanzesco per certi aspetti epico, oppone la sua sapienza ingenua del mondo, ben situata nella propria corporeità di donna, allo sforzo assai più ingenuo di Renzo di formulare una legge universale della storia. E nel momento in cui chiude la sua «avventura di personaggio» mostrandosi ironica verso il marito, alla luce del proprio vissuto e con una coscienza pienamente moderna della scarsa incidenza della volontà particolare negli accadimenti, si conferma estranea ad ogni «menzogna romantica»⁶⁸ che proclami verità compiute sull'uomo e sulla storia, confermandosi fedele portavoce dell'autore.

Se – come ha dimostrato René Girard – solo in base a un pregiudizio romantico – la «menzogna romantica», appunto – il desiderio può inci-

67 Lacan, *Seminario XX*, cit., pp. 37-39.

68 R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. it. di L. Verdi Vighetti, Bompiani, Milano 2002.

dere nella definizione identitaria moderna, allora diventa plausibile che, tramite la sua protagonista, sia l'autore a voler divenire personaggio. Nei confronti di Lucia Manzoni appare un po' come Don Chisciotte che insegue i giganti. Per lo *hidalgo* cervantino, che vuole vivere come il suo inarrivabile modello (Amadigi di Gaula), poco importa se i giganti non esistono: essi oggettivano il suo desiderio di avventura e la sua volontà di immedesimazione, che nella vita dell'eroe si sostituiscono al principio di realtà. I giganti diventano i «mediatori esterni» di tale desiderio, in quanto oggettivano la sua «verità romanzesca» – questa sì reale – generata dal bisogno profondo di essere *altro* da quello che è, cioè di dare alla sua esistenza il significato che riconosce in quella di un altro. Manzoni, filosoficamente impegnato a sostenere, nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*, la coincidenza derivante dal Vangelo tra filosofia morale e teologia cattolica, contro la varietà storica delle dottrine morali incapaci di raggiungere la pacificazione fra ragione e sentimento, fra verità e virtù, nel suo romanzo fa del maggiore personaggio femminile d'invenzione una sorta di «mediatore esterno» rispetto a se stesso, cioè rispetto al suo cogente bisogno di perseguire il modello mariano di vita nella sua esistenza di uomo credente. Crea così una donna con una sua complessità psicologica che la fiaba religiosa certo non elimina, nonostante il ruolo di principessa della grazia che le impone di assolvere. Ma questa donna resta diversa dai personaggi dostoevskiani e da quelli del romanzo del primo Novecento, nella cui inettitudine è per noi inevitabile – e anche rassicurante – riconoscerli. Essi, secondo Girard, si definiscono in rapporto a «mediatori interni», cioè ad altri personaggi con i quali intrattengono rapporti di amicizia o di rivalità, agendo sul loro stesso piano. Fra i personaggi manzoniani, forse proprio Gertrude si può avvicinare a loro, Egidio svolgendo nei suoi confronti anche il ruolo di mediatore interno rispetto al suo desiderio di donna.

Ma Lucia no. Nell'isolamento reticente che il personaggio ricerca, la sua identità si emancipa dai modelli libertino e mariano, e nello stesso tempo si definisce al di fuori di un rapporto compromissorio con chiunque potrebbe diventarle rivale, amico o nemico. A Lucia restano estranei sentimenti come l'invidia o il rancore e ogni forma di dipendenza emotiva che consegua alle relazioni di tipo mimetico, derivanti dalla mediazione interna fra personaggi narrativamente omologhi, cioè posti non solo entro le stesse coordinate spazio-temporali, ma anche esistenzialmente prossimi, per certi versi intercambiabili.⁶⁹ Tuttavia Lucia non è priva di plausibilità “romanzesca”. Il fatto è che, sulla scorta della teoria girardiana del desiderio, che individua nei meccanismi proiettivi – consci e inconsci

La modernità
“discosta”
di Lucia

69 R. Castellana, *Facebook e le forme del desiderio*, consultabile su «Le parole e le cose», <http://www.leparoleelecose.it/?p=1817#more-1817> (ultimo accesso: 23/12/2015).

– a mediazione *esterna* o *interna* la sola componente ineludibilmente “realistica” del romanzo, il suo personaggio chiama in causa l’autore. La «verità romanzesca» di cui la incarica Manzoni è – girardianamente appunto – «la verità del romanziere stesso».⁷⁰

Ma di quale verità si tratta? Da un lato Lucia incarna la verità trascendente, declinata secondo il modello mariano di femminilità. Nella sua particolarità esistenziale di giovane lombarda del Seicento, semianalfabeta e anagraficamente identificata, assume la plasticità che l’autore-contemplatore bachtiniano le accorda e s’impone sulla scena con un corpo che è espressione di una propria ed esclusiva «totalità interiore che diviene nel tempo».⁷¹ Ma d’altro lato, dal momento in cui appare con la corona di spilli intorno alla testa in abito da sposa al momento in cui conversa con il marito nell’epilogo della storia, la sua avventura di personaggio coincide con la progressiva conquista di una “totalità” simbolica di donna, attraverso un doppio movimento di censura consapevole delle proprie ambivalenze e di presa di distanza da quelle altrui. Quando l’autore le concede l’ultima parola contro quella di Renzo, è a tutti gli effetti donna, con una propria coscienza situante, che s’impone per il rapporto di alterità rispetto a tutti gli altri personaggi e anche rispetto all’autore.

Dal punto di vista genetico, Lucia – al pari di Gertrude – condivide ben poco con le eroine romantiche. Nei primi otto capitoli, in cui prevale il cronotopo paesano, la giovane deve fare i conti con un’immagine di sé di ragazza minacciata o sotto tutela: da una parte don Rodrigo, dall’altra la madre, il frate, lo sposo. La sua azione oscilla tra la resistenza e l’adattamento alla volontà altrui; il suo turbamento è acuito dalla condizione di orfana, determinata a tutelarsi sul doppio piano personale e sociale. In quanto vittima iniquamente perseguitata, assume i caratteri della virtù oppressa, promuovendosi a umile profetessa di speranza, per altro senza sublimazioni tragiche, come nel caso di Margherita nel *Faust*, arrendevole a Mefistofele. Nel monastero di Monza, il confronto con Gertrude costituisce per lei la prima vera prova, senza mediazioni e guide, segnando l’inizio del suo “romanzo di formazione”, che proseguirà con l’attraversamento di ambienti nuovi e insidiosi. Nell’incontro con l’innominato, con il quale interpreta più esplicitamente il modello di mediatrice di salvezza, scopre l’insidia non solo della paura ma anche del desiderio e, come un’eroina melodrammatica, trova l’ardore della rinuncia all’amore nel massimo del pericolo; ma appena questo è scongiurato, conosce lo smarrimento di sé e si rifugia nel silenzio, per ritrovare solo nella scena finale la sicurezza di chi sa rileggere la propria storia senza mistificarla.

70 Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 36.

71 M. Bachtin, *L'autore e l'eroe* [1988], trad. it. di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 2000, p. 90.

Nel castello dell'innominato, nell'episodio a densa intensità simbolica dell'incontro tra la vittima e l'aggressore – “la vergine e il drago” secondo la tradizione biblica dell'Apocalisse, “la bella e la bestia” secondo quella mitologica della fiaba – la questione ontologica del bene e del male convoca esplicitamente l'identità sessuale. In ossequio alla convenzione storico-culturale dell'identità di genere, l'innominato assume il codice virile nei termini della padronanza di sé e del mondo e Lucia quello muliebre del sacrificio; e tanto sul piano narrativo quanto su quello ideologico le inquietudini di carattere morale-religioso di entrambi sono marcate sessualmente. In assoluta coerenza con l'antropologia implicita nel proprio personalismo,⁷² Manzoni attribuisce all'innominato l'idea proiettiva di virilità come *quête* e a Lucia quella introspettiva di femminilità come accoglienza, tuttavia complicandone la figuralità simbolica e verificando la tenuta di quegli stessi modelli identitari sul piano concreto di psicologie situate. Nella sua resistenza di vittima, infatti, si compie il processo di individualizzazione soggettiva della protagonista in quanto donna.⁷³ E in quanto personaggio femminile, Lucia, dalla distanza di «mediatore esterno», impone all'autore – che le attribuisce una caratterizzazione psicologica e non solo ontologica/antropologica – di misurarsi con la sua propria identità di uomo. Dunque, nella conclusione anti-idillica della sua parabola di personaggio, l'eroina, moderatamente gioiosa seppur per nulla compiaciuta della sua buona sorte, resta figura dell'alterità: morale e fondativa per Manzoni cattolico, corporea ed esistenziale per Manzoni uomo. E, in qualche misura, anche per noi.

La modernità
“discosta”
di Lucia

72 Su questo aspetto si rinvia a C. Sclarandis, *Il personaggio di Lucia nell'antropologia manzoniana*, in «allegoria», 71-72, 2015, pp. 117-140.

73 M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, soprattutto i capp. I, «La follia di Narciso e il gesto di Caino», pp. 1-66, e IV, «Desiderio e godimento», pp. 239-332.