

Elena Valentina Maiolini

Manzoni, il sentimento di giustizia, le donne

RIASSUNTO: Le profonde letture teatrali che alimentano gli anni immediatamente precedenti alla stesura del romanzo fruttano delle stratificazioni significative nei protagonisti dei *Promessi sposi*. Contatti non superficiali con grandi figure letterarie ben note a Manzoni si rivelano intorno al sentimento di giustizia dei personaggi femminili. Indagare questi aspetti apre alla visione complessa dell'interiorità nella convivenza umana, in Manzoni lettore e scrittore.

PAROLE CHIAVE: Manzoni, Giustizia, Donna, Corneille, Shakespeare, Intertestualità.

ABSTRACT: Manzoni, the feeling of justice, the women. The protagonists of *I promessi sposi* are (also) constructed following readings of theatrical topics carried out in the years immediately preceding the writing of the text. We observe non-superficial contacts with great literary figures, well known to Manzoni, around the feeling of justice of female characters. Investigating these aspects opens up the complex vision of interiority in human coexistence, in Manzoni as a reader and a writer.

KEY-WORDS: Manzoni, Justice, Woman, Corneille, Shakespeare, Intertextuality.

1. Una bambina di quarta elementare di una provincia lombarda ricapitolava così i punti fondamentali di un libro tale da meritare, nella sua memoria, il più profondo interesse:

Alessandro Manzoni. Un grande scrittore. Un suo capolavoro furono i Promessi Sposi, che parlano di Romeo e Giulietta, due ragazzi persi dal loro sogno d'amore.

Convocando in cortocircuito involontario l'opera di William Shakespeare la sintesi fa sorridere, ma subito dopo incuriosisce, perché impegna l'attenzione del lettore adulto aprendolo a questioni non banali. Le stratificazioni letterarie sono, in effetti, un campo di indagine tutt'altro che esaurito per la critica manzoniana, dal quale anzi continuano ad affiorare elementi rilevanti.

Di recente Gianmarco Gaspari ha evidenziato come la rappresentazione di Lucia in abiti nuziali nel capitolo secondo, fissata anche dall'immagine di Francesco Gonin, sia debitrice di un ritratto che Goethe aveva steso poco più di una ventina di anni prima della ideazione del romanzo in *Hermann und Dorothea*, il poema apparso nel 1798. Alla descrizione di Dorothea in una precoce traduzione francese risponde infatti la pagina su Lucia agghindata: entrambe le donne indossano un bustino con maniche «allacciate da bei nastri» («fermé par un beau lacet») e una gonna che scende con «pieghe fitte e minute» («en plis nombreux»). Soprattutto, tutte e due portano una acconciatura con lunghi capelli annodati «in cerchi molteplici di trecce» («roulés plusieurs fois en tresses»), fermate proprio dagli «spilli d'argento» («épingles d'argent») della *sperada*, l'ornamento femminile diffuso al tempo nell'Italia centro-settentrionale (ma anche nel ticinese). È improbabile che si tratti di una coincidenza: Manzoni avrà trovato un modello inatteso per descrivere la promessa sposa lombarda vestita a festa, con lo *chignon* fissato dalla raggiera, ma la «selezione operata dalla memoria» trova un senso anche oltre la funzione ornamentale dell'oggetto d'argento, se si cerca nei collegamenti tra la condizione di Dorothea che abbandona la sua terra devastata dalla guerra e la giovane Lucia col suo piccolo capitale in capo¹.

La scoperta invoglia a ripensare alcune ricerche: in queste pagine, gli esempi si contengono attorno agli accostamenti possibili, ma bisognosi di essere approfonditi, tra Lucia e la Giunia di Jean Racine, e Gertrude e Lady Macbeth di William Shakespeare.

2. Lontano dal melodrammatico per «senso dell'arte» e per «capacità di conoscenza del mondo», come scrisse Rocco Montano², Alessandro Manzoni apprezzava i comportamenti di personaggi lucidamente contrapposti al tipo dell'eroina passionale. Come è noto, postillò con un «bravo» la domanda di August Wilhelm von Schlegel nel *Cours de littérature dramatique*: «qu'y a-t-il de plus séduisant pour un jeune héros que cette modeste pureté qui est le vrai caractère d'une femme? Est-il dans la nature que des êtres hardis, tels qu'Emilie, (de Corneille) inspirent de la tendresse?»³. Se ne ricava che anche

¹ G. Gaspari (che ringrazio per il dialogo aperto su questo e tanti altri argomenti), *Fuggire dall'idillio. Manzoni tra Goethe e Fauriel*, in *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, a cura di A. Di Ricco e C. Giunta, Bologna 2021, pp. 219-246, alle pp. 243-245.

² R. Montano, *Manzoni o del lieto fine*, Napoli-Roma-Pescara-Bari-Palermo 1951 [1950], p. 102.

³ *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, pubblicate per cura di P. Brambilla da R. Bonghi, Milano 1883-1889, II, p. 439. Ripercorro e rielaboro qui le considerazioni presentate in E. Ma-

per lui la «modeste pureté» fosse il «vrai caractère» di una donna e che questa caratteristica gli risultasse seducente.

Può essere opportuno premettere che si tratta di uno sguardo maschile sulla donna, ma va detto subito che con Manzoni si è lontani dall'idea di un controllo sul femminile, da modellare e orientare (almeno in letteratura, e lascio volentieri il resto ai biografi). Per intendere questo scarto basta il confronto con un intellettuale illuminista di un paio di generazioni precedente, Giuseppe Maria Galanti, il quale rispondeva a uno scrupolo riformatore del secolo nell'apprezzare la figura della Clarissa di Samuel Richardson per il senso dell'onore che virtuosamente oppone alle lusinghe del seduttore. Le sue *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento* si allineavano infatti al *Saggio intorno alla condizione delle donne nello stato civile, ed alle leggi conjugali*: valorizzando la funzione femminile nella società (e quindi nel romanzo, anche in ragione dell'aumento delle lettrici, alle quali appunto il trattato era dedicato), Galanti auspicava un riformismo dei costumi⁴.

Nella costruzione delle vicende di Lucia, ma soprattutto di Gertrude, pare invece che in Manzoni, più della preoccupazione per il rispetto di convenzioni sociali quali la continenza, agisca il proposito di rappresentare l'interiorità femminile non avendo la mente «a destare emozioni, a fare della psicologia», ma «a considerare delle situazioni necessarie dell'animo», come scrisse ancora Montano⁵. La costruzione letteraria di una donna morigerata non trova il suo senso, insomma, nella ricaduta sociale di un messaggio: non si tratta di opporre il femminile casto al maschile violento o al femminile non casto, ma di dare vita narrativa a una contrapposizione di valori e di mondi (di visioni del mondo) che debordano ampiamente dai confini dell'educazione alla continenza sessuale.

3. Dunque, Lucia e Giunia: la protagonista del *Britannicus* di Racine (1669), postillato da Manzoni in un'edizione del 1816 con il commento di Jean-Françoise de La Harpe. Ispirata agli *Annali* di Tacito, la tragedia, come si sa, narra gli eventi legati alla morte di Britannico, erede legittimo dell'imperatore Claudio ucciso dal fratellastro Nerone, salito al trono grazie alla madre Agrippina. Importa particolarmente in questa sede che Racine abbia aggiun-

iolini, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Firenze 2017, grata a Massimo Fanfani per l'occasione che mi offre.

⁴ G.M. Galanti, *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento*, introduzione di E. Guagnini, Manziana 1991 (ristampa anastatica dell'edizione Napoli 1786).

⁵ Montano, *op. cit.*, p. 167.

to una rivalità amorosa a quella politica, la sola che nella fonte latina separi i due fratellastri: benché sposato con Ottavia, Nerone è infatti ammaliato dall'onesta Giunia, amante di Britannico. Mettendo in scena la concupiscenza come concausa delle vicende di uno stato, Racine ne fece dunque una parte sostanziale del dramma⁶. Il tiranno fa rapire la ragazza, e quindi la costringe a ripudiare il rivale, promettendole in cambio di risparmiarlo dalla morte: a questa esitazione temporanea di fronte all'omicidio, Nerone è portato dal suo istitutore Burro, il quale gli indica la strada su cui si sta incamminando convincendolo di essere ancora in tempo a trattenersi da un crimine che può originare solo altri delitti; a causa del vile consigliere Narciso, però, si decide infine al fratricidio.

È un mondo letterario che vive evidentemente di contrapposizioni, impersonate dall'istitutore Burro – il cui discorso Manzoni definì «admirable»⁷ – e da Narciso, tipica figura di consigliere pericoloso che corrompe l'uomo di potere che dovrebbe servire, sfruttando per il male la vicinanza di cui gode. È un copione che Manzoni apprese anche da Shakespeare (si pensi a Iago di *Otello*) e che infatti riconobbe assai bene, commentando:

l'indigne Narcisse, précisément parce qu'il connaît le caractère de son maître, sait trouver, dans ses passions les plus vives et les plus basses, que Burrhus avait en quelque façon étouffées, les motifs d'une nouvelle variation, qui produit le dénouement de l'action⁸.

Si individuano alcuni elementi che accomunano il *Britannicus* e i *Promessi sposi* attorno a Lucia. Innanzitutto, Lucia e Giunia sono entrambe oppresse; però il contatto specifico non sta soltanto nell'oppressione che patiscono, ma anche nella forza luminosa che tuttavia sprigionano, in quanto il loro dolore è puro e commuove. Sotto c'è il calco dell'Innominato su Nerone, «perfettamente intenzionale» secondo Gianfranco Contini, che per primo in *Manzoni contro Racine* notò il collegamento, da grande maestro di ermeneutica del testo tramite la filologia⁹.

⁶ Come evidenzia G. Forestier nella *notice* che introduce il *Britannicus* in J. Racine, *Ceuvres complètes*, I, *Théâtre - Poésie*, Édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris 1999, pp. 1412-1413.

⁷ A. Manzoni, *Lettre à M.^r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di C. Riccardi, Roma 2008, p. 60 § 64.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Contini, *Manzoni contro Racine*, in Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice di testi non contemporanei*, Torino 1974, pp. 349-357, in particolare le pp. 356-357.

Il carattere di Nerone dovette attirare in effetti l'attenzione di Manzoni alle prese con il sistema dell'onore secentesco: «je lis sur son visage / Des fiers Domitius l'humeur triste et sauvage. / Il mêle avec l'orgueil qu'il a pris dans leur sang, / La fierté des Nérons qu'il puisa dans mon flanc», dice di lui la madre Agrippina in un passo all'inizio del dramma, in cui un piccolo segno sul margine destro, nella copia di proprietà di Manzoni, sottolinea l'orgoglio ereditario nel casato: «le grand-pere et le pere de Néron se distinguerent par leur orgueil et leur cruauté, comme on le voit dans Svétone»¹⁰. È una mentalità sostenuta da generazioni, tale appunto da essersi radicata in un sistema sociale.

In questo animo fiero, l'interesse per la ragazza virtuosa si fa strada come una curiosità ossessiva, ma oscura. All'inizio del secondo atto, il tiranno si confida con il perfido consigliere, il quale lo aveva trovato «inquiet, étonné, / [...] consterné», avvolto da una «tristesse obscure», ammettendo di *idolatrare* Giunia:

Excité d'un desir curieux,
 Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
 Triste, levant au ciel *ses yeux mouillés de larmes,*
 Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes; [...]
 J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue;
 Immobile, *saisi d'un long étonnement,*
 Je l'ai laissé passer dans son appartement.
J'ai passé dans le mien. C'est là que, solitaire,
De son image en vain j'ai voulu me distraire.
Trop présente à mes yeux, je croyais lui parler;
 J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.
 Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grace;
 J'employais les soupirs et même la menace.
 Voilà comme, occupé de mon nouvel amour,
 Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour...¹¹.

Contini riportava il passo all'identico tema «in contraltare» quando l'Innominato ripensa all'arrivo di Lucia nel capitolo ventuno del romanzo:

Ma c'era qualchedun altro in quello stesso castello, che avrebbe voluto fare altrettanto, e non poté mai. *Partito, o quasi scappato da Lucia,* dato l'ordine

¹⁰ *Œuvres complètes de Jean Racine avec le commentaire de M. De Labarpe*, II, Paris 1816 (custodito a Brera, «Manz. XI 2»), pp. 304-305, n. 1.

¹¹ Ivi, pp. 330-332; corsivi sempre miei.

per la cena di lei, fatta una consueta visita a certi posti del castello, sempre con *quell'immagine viva nella mente, e con quelle parole risuonanti nell'orecchio*, il signore s'era andato a cacciare in camera, s'era chiuso dentro in fretta e in furia, come se avesse avuto a trincerarsi contro una squadra di nemici [← come se avesse al di fuori *un nemico* più forte di lui ← dieci nemici]; e spogliatosi, pure in furia, era andato a letto. Ma *quell'immagine, più che mai presente*, parve che in quel momento gli dicesse: tu non dormirai¹².

Nel *Fermo e Lucia* la scena presenta in modo calcato la stessa fenomenologia della curiosità, con l'eco delle immagini in una mente che non riesce a distrarsene (secondo il modello già sperimentato col cedere lento della Monaca):

l'immagine di Lucia non l'aveva mai abbandonato nel suo giro; ma quando egli si trovò *solo nella sua stanza*, senza più nulla da fare che d'*ascoltare i suoi pensieri*, e di dormire se avesse potuto, quella *immagine più viva, più potente si pose a sedere nella sua mente*, e vi stette¹³.

Oltre allo sguardo curioso dei due tiranni «innanzi al dolore femminile» – gli occhi «mouillés de larmes» di Giunia, le «gote irrigate di lacrime» di Lucia – Contini notò la somiglianza del loro «imbarazzo» – il «long étonnement» di Nerone e la fuga dell'Innominato «partito, quasi scappato da Lucia» – e delle inquietudini di una notte trascorsa a rivivere l'incontro, con l'immagine vivida e un dialogo mentale che toglie il sonno: «è viva costei, – pensava, – è qui; sono a tempo; le posso dire: andate, rallegratevi; posso veder quel viso cambiarsi, le posso anche dire: perdonatemi...»¹⁴.

È interessante la riflessione velata sul maschile e femminile che segue, breve ma dall'alto peso specifico: «Che *sciocca curiosità da femminetta*, m'è venuta, – andava egli pensando – di andare a vedere questa giovane?», che diviene dopo la revisione «che *sciocca curiosità da donnicciola*»¹⁵. La variante conferma che in questa visione del mondo il movimento verso l'altro (in quel

¹² A. Manzoni, *I promessi sposi. Testo critico della edizione definitiva del 1840. Storia della colonna infame. Testo del 1840 con suo apparato critico*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, *I promessi sposi*, t. I, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano 1954 (Q), cap. XXI § 41. Il confronto è con il medesimo passo nella redazione di *Gli sposi promessi. Seconda Minuta (1823-1827)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano 2012, 2 voll. (SP, anche l'*Appendice*, a p. 367).

¹³ Manzoni, *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Milano 2006, 2 voll. (FL), tomo II, cap. x § 58.

¹⁴ Q xx 39, 41, 44.

¹⁵ FL II x 59; Q XXI 42.

contesto, tale è la curiosità) è femminile, al punto da minare la virilità di un uomo, soprattutto se si associa a una parvenza di tremore di fronte al male: «ha ragione quel bestione del Nibbio; uno non è più uomo; è vero, non è più uomo!... Io?... io *non son più uomo, io?*».

La «modeste pureté» ha fatto breccia, secondo la fenomenologia della seduzione cui Schlegel accennava: se la seduzione è lo spazio che l'altro apre dentro di sé, in questo caso compromette la solidità di una struttura perversamente virile.

4. Il potere seduttivo di Lucia e Giunia funziona anche nei confronti dei potenti non disposti al ravvedimento. In *Britannicus* trapelano le strutture morali di Giunia e di Nerone, in cui il rapporto di forza appare ribaltato. Giunia in effetti ha virtù opposte ai valori che si richiedono a corte: la sua estraneità è evidenziata dall'accordo delle parole coi sentimenti («*Toujours de mon cœur ma bouche est l'interprete. / Absente de la cour, je n'ai pas dû penser, / Seigneur, qu'en l'art de feindre il fallût m'exercer*»)¹⁶; qualità che, come è ovvio, si trova perfettamente ribaltata nello scaltro Narciso. Visioni dell'onore ben diverse si esprimono nel dialogo tra il signore innamorato e la giovane virtuosa:

[Nerone]

Ayez moins de frayeur ou moins de modestie. [...]

Et ne préférez point à la solide gloire

Des honneur dont César prétend vous revêtir,

La gloire d'un refus, sujet au repentir.

[Giunia]

Le ciel connaît, Seigneur, le fond de ma pensée;

*Je ne me flatte point d'une gloire insensée*¹⁷.

Nei *Promessi sposi* non si dà un dialogo simile tra Lucia e don Rodrigo, ma si riscontrano senza azzardo alcuni collegamenti. Anche don Rodrigo afferma il proprio potere esercitandolo con un comando dell'amore in cui ha tanta parte una certa idea di gloria (ne va di quella del «parentado»), oltre che il terrore di una reputazione macchiata («quel che importa per ora [...] è che il Griso faccia il suo dovere, e che questa smorfiosetta non

¹⁶ *Œuvres complètes de Jean Racine*, cit., p. 348.

¹⁷ Ivi, p. 347.

mi faccia *uno scandalo* che levi a romore il paese»)¹⁸. È un sistema privo di valore per la giovane.

Rispetto alla trama del *Britannicus*, però, gli elementi dei *Promessi sposi* mostrano una complessità particolare: l'abilità, tutta manzoniana, di distribuire il bene e il male senza distinzione di classi decide che nemmeno l'amore di Renzo sia perfettamente limpido. I filosofi morali l'avrebbero definito un *amour d'attache*¹⁹: un amore sincero, ma in fondo un po' acerbo, stretto nella morsa ardente dei vent'anni, certi che si possa fare tutto «in quattro salti», come è detto nel prossimo brano citato. Il modo in cui Manzoni vede la differenza di Lucia è decisivo, e si concretizza nel contatto verbale tra la fermezza con cui Giunia rifiuta Nerone e quella con cui, in un momento, Lucia rifiuta persino Renzo, quando improvvisamente non le pare più l'uomo a cui vuole essere legata; quando, come Giunia, non piange, ma parla con risolutezza rifiutando ogni tipo di potere ingiusto, anche quello amoroso.

Lo si osserva nella scena in cui padre Cristoforo riferisce ad Agnese e ai due promessi quanto ha scoperto sulle ragioni che impediscono il matrimonio: il rifiuto di don Abbondio è dovuto alle minacce di don Rodrigo. Nella prima stesura si legge che la notizia cresce e riscalda nell'animo di Fermo una «stizza» che vi cova da giorni, «temperata» fino ad allora dall'«amore» e dal «rispetto che Lucia gli ispirava anche rifiutando ciò ch'egli *bramava* sopra ogni cosa». Fermo mormora la sua promessa di vendetta («la finirò io») in presenza di fra' Cristoforo il quale, con le parole di chi sa troppo bene cosa sia l'aver la mano macchiata («sai tu come si volge il cuore dell'uomo che ha versato il sangue?»), trova in poche battute il modo per superare la sua esitazione, presentandogli le orribili prospettive di un assassino: è dopotutto la stessa strategia attuata da Burro con Nerone, il quale lo avverte, in quel discorso che Manzoni trovava «admirable», che intraprendendo il cammino del delitto si accende «un feu qui ne pourra s'éteindre»²⁰. Il frate strappa così il giuramento che deporrà «ogni pensiero di vendetta», non senza un aiuto sostanziale da parte di Lucia, la quale promette a sua volta di fare «tutto quello che si potrà, tutto quello che vorrete perch'io possa esser vostra moglie», impegnandosi tacitamente a collaborare al tentativo del matrimonio clandestino²¹.

¹⁸ FL II VII 6.

¹⁹ Cfr. J.M. Péloùs, *Amour précieux. Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris 1980, p. 133 e almeno P. Nicole, *De la Comédie*, in Nicole, *Essais de morale*, III, Paris 1733, le pp. 247-248.

²⁰ *Œuvres complètes de Jean Racine*, cit., p. 400.

²¹ FL I VII 3, 12, 16, 20, 22.

Dal *Fermo e Lucia* la scena cambia nella Ventisetтана, con alcune varianti presenti nella seconda minuta, gli *Sposi promessi*. In seguito alla revisione del capitolo, padre Cristoforo esce di scena subito dopo aver informato la povera gente della parte di don Rodrigo («detto questo, uscì frettolosamente e andò saltelloni giù per quel viottolo torto e sassoso, per non giunger tardi al convento»). Manca quindi il discorso ammonitore; il ragazzo è lasciato a ribollire nel suo «cruccio» (variante di «passione»: è l'«ira») poco «temperato d'amore e di rispetto», che esplode nella minaccia: «chiacchiere! La finirò io: io, la finirò!»²². Manzoni rivide la scena dando più spazio non solo alla collera del ragazzo, ma anche all'orrore di Lucia, in un paragrafo importante. Giacché nella Quarantana la scena presenta cambiamenti minimi, cito dalla Ventisetтана, per la quale si beneficia ora dell'edizione critica di Donatella Martinelli:

«La farò io la giustizia, io! È ormai tempo. La cosa non è facile: lo so anch'io. E' si guarda bene il cane assassino: sa come sta: ma non importa. Pazienza, e risoluzione... e il momento arriva. Sì, la farò io la giustizia: lo libererò io il paese. Quanta gente mi benedirà...! E poi in quattro salti...!»

L'orrore che Lucia sentì di queste più chiare parole, *le sospese il pianto*, e le diede *animo a parlare*. Levando dalle palme la faccia lagrimosa, disse a Renzo con voce accorata, ma *risoluta*: «non v'importa più dunque di avermi per moglie. *Io m'ero promessa ad un giovane che aveva il timor di Dio*; ma un uomo che avesse... Fosse egli al sicuro di ogni giustizia e d'ogni vendetta, *fosse il figlio del re...*» «E bene!» gridò Renzo, con una faccia più che mai stravolta: «io non v'avrò; ma non vi avrà nè anche egli. Io qui senza di voi, ed egli a casa del...»²³.

Di fronte al giovane che minaccia di uccidere il proprio rivale, Lucia protesta quindi che mai si darebbe in sposa a chi si macchiasse di un delitto, fosse anche questi un potente intoccabile dalla legge e da qualsiasi regolamento dei conti. Le parole sono: «*fosse il figlio del re*» (V), correzione di «*fosse tale da potermi incoronar regina*» (SP), a sua volta alternativa a «*se mi potesse incoronare regina*» (SP, *Appendice*). Fosse dunque Nerone, rifiutato da Giunia mentre le offre il posto della moglie Ottavia che è pronto a ripudiare per sigillare un patto di sangue: «*vous m'offrez tout d'un coup la place d'Octavie*»; «*je ne me flatte point d'une gloire insensée*», gli risponde la giovane. Provando «orrore» di quanto il promesso sposo medita, Lucia-Giunia trova coraggio e

²² SP I VII 11.

²³ A. Manzoni, *I Promessi sposi*, Edizione critica della Ventisetтана, a cura di D. Martinelli, Milano 2022, cap. VII §§ 14-15 (V).

rifiuta «risoluta» la mano a un uomo che non abbia «il timor di Dio»: vince l'idea di un capitale modesto ma puro (la *sperada*) su un capitale immenso ma macchiato (la corona).

Come in *Britannicus*, tuttavia, tale sicurezza conferma l'uomo nel proposito di sangue: più stravolto che mai, il promesso sposo proferisce la promessa dei rifiutati violenti («io non v'avrò; ma non v'avrà né anche lui»), ponendosi lui pure nella situazione dell'amante il quale per avere soddisfazione medita un crimine, che è proprio l'aspetto che per Manzoni, nella *Lettre à M. C****, definisce la passione del tiranno raciniano: «une passion que Néron ne peut satisfaire sans commettre un crime»²⁴. Per far maturare il giovane Renzo occorre ancora tutto il romanzo.

5. Alla prova, Gertrude non arriva pronta quanto Lucia: «la sventurata rispose» anche perché era «infelice» da sempre, sin da quando, «ancor nascosta nel ventre della madre», la «sua condizione era già irrevocabilmente stabilita»²⁵. Consumata da uno struggimento decennale di sottomissioni generatrici di invidie la mostrano bene le immagini in sequenza dei capitoli nove e dieci della Quarantana, nelle quali la bambina, poi la giovane donna, è regolarmente raffigurata a capo chino, in piedi, seduta o in ginocchio accanto a una scura presenza maschile incombente.

Coronamento di tale sequenza è la penultima illustrazione della Monaca nel capitolo dieci, che incontra il passo «*rimasticava quell'amaro passato [...]* accusava sè di dappocaggine, altri di tirannia e di perfidia; e *si rodeva*», lezione alternativa a «e viveva così di veleno»: rannicchiata in un cantone, scura in volto e con la fronte visibilmente corrugata, Gertrude ricorda l'Invidia, cieca e con i piedi nel fuoco, della serie affrescata sui vizi nella cappella degli Scrovegni a Padova²⁶. La caduta della variante «apertamente simbolica» del disegno preparatorio segnalato da Luca Badini Confalonieri, dove la donna «guardava in direzione opposta di un grande crocifisso alle sue spalle»²⁷, fa pensare ancora di più a un rodimento in cui è sprofondata, un dialogo tra voci esclusivamente interiori in cui il divino non è considerato nemmeno come interlocutore da bestemmiare.

Da questa condizione è stato preparato il tormento mentale in cui viene

²⁴ Manzoni, *Lettre à M. C****, cit., p. 60 § 64.

²⁵ Q IX 42.

²⁶ Q (SP) x 74.

²⁷ A. Manzoni, *I Promessi Sposi. Storia della Colonna Infame*, commento e apparati all'edizione definitiva del 1840-1842, a cura di L. Badini Confalonieri, Roma 2006, 2 voll., II, p. 87.

descritta poche pagine oltre, dopo l'omicidio della consorella. Assillata da una visione ricorrente la presenta la prima stesura:

tentava ella di *rappresentarsi alla fantasia* la sventurata suora, quale l'aveva veduta infocata di collera e con la minaccia sul labbro quell'ultimo giorno. Ma *l'immagine s'impallidiva* sempre nella sua mente, invano ella cercava di raffigurarla con la testa alta, con l'occhio acceso, con una mano sul fianco; la vedeva indebolirsi, non poter reggere, abbandonarsi, cadere, se la sentiva pesare addosso²⁸.

La forma evocata dalla fantasia allucinata della Monaca sopravvive ai tagli drastici della prima stesura, e anzi nella versione definitiva si irrobustisce, affiancandosi al tormento visionario dell'Innominato di cui si diceva sopra, con l'insistenza sull'aggettivo dimostrativo («quell'immagine», «quelle parole» come «quella forma», «quella stessa voce»):

Quante volte al giorno *l'immagine di quella donna* veniva a cacciarsi d'improvviso nella sua mente, e si piantava lì, e non voleva muoversi! Quante volte avrebbe desiderato di vedersela dinanzi viva e reale, piuttosto che averla sempre fissa nel pensiero, piuttosto che dover trovarsi, *giorno e notte*, in compagnia di *quella forma vana, terribile* [← forma vana, deforme], *impassibile!* Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei, qualunque cosa avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre *nell'intimo dell'orecchio mentale il susurro fantastico di quella stessa voce*, e sentirne parole ripetute con una pertinacia, con un'insistenza infaticabile, che nessuna persona vivente non ebbe mai!²⁹

Il passo presenta una situazione prossima a quella che chiude *Macbeth*, una delle azioni tragiche più «complete», secondo Manzoni³⁰. Avendo avanzato di delitto in delitto per raggiungere la posizione annunciata dal saluto delle streghe, il nobile scozzese confida alla moglie – consigliera pericolosa nel suo percorso di corruzione – di avere udito una voce terribile che lo condannava all'insonnia: «il me semble avoir oui une voix qui me crioit: [...] Macbeth ne dormira plus!»³¹. Del lacerto Manzoni si ricordò nel riscrivere la

²⁸ FL II VI 25-26.

²⁹ Q x 90; il confronto è con SP.

³⁰ *Primo sbozzo della Lettre à M.^r Chauvet*, in Manzoni, *Lettre*, cit., p. 239 § 62.

³¹ W. Shakespeare, *Macbeth*, in *Shakespeare traduit de l'anglais, par M. Le Tourneur, dédité au Roi*, III, Paris 1778, pp. 259-444, p. 308.

pagina sulla notte dell'Innominato, aggiungendovi «tu non dormirai», nella seconda stesura³²; ma la memoria dell'inquietudine squilibrata dei coniugi Macbeth si attivò probabilmente anche per le pagine sulla Monaca, e forse proprio a partire da un collegamento tra Gertrude e la Lady scozzese.

Anche Lady Macbeth, infatti, finisce i suoi giorni in un delirio, che rispetto a quello del marito rimane più soffocato, un delirio da sonnambula preda delle visioni di una mente malata: «simulant l'assurance et le calme, et dévoilant dans ses rêves le secret de sa conscience», in balia degli effetti di una ambizione «qui a surmonté le *sentiment de la justice*», come la descrisse Ermes Visconti citato nella *Lettre à M. Chauvet*³³.

Disparois donc, exécration tache... Disparois, te dis-je. [...] L'Enfer est ténébreux. – Fi! mon époux: cela est honteux. Un Guerrier avoir peur! Qu'avons nous besoin de redouter celui qui viendrait à le savoir, lorsque nul mortel ne pourra nous demander compte de notre puissance? – Mais qui auroit cru que ce vieillard eût encore tant de sang dans les veines? [...] Quoi! ces mains ne seront jamais pures! [...] Il y a toujours là une odeur de sang!... Tous les parfums de l'Arabie ne blanchiront jamais cette petite main. [...] Banquo est enseveli, il ne peut sortir de son tombeau. [...] Ce qui est fait, ne peut plus ne pas être fait. Au lit, au lit!³⁴.

La perdita del sonno si lega alla perdita dell'innocenza e al combattimento con il senso della responsabilità. «Vorrei anch'io non curarmi di nulla, esser come voi... [...] ah *i morti non vi danno travaglio!*», dice Gertrude a Egidio nel *Fermo e Lucia*, confondendo il proprio tormento con un segno di debolezza, e la scelleratezza con il «coraggio» o la «presenza di spirito»³⁵. Sembra un altro cortocircuito, un'altra confusione tra maschile e femminile – «non son più uomo, io?»; «vorrei [...] esser come voi» – ed è invece una spia verbale, il primo momento di una nuova occasione: il sentimento (non solo femminile, per fortuna) di giustizia che apre alla possibilità di essere felice.

³² La prima stesura recava: «ma l'immagine di Lucia non l'aveva mai abbandonato nel suo giro; ma quando egli si trovò solo nella sua stanza, senza più nulla da fare che d'ascoltare i suoi pensieri, e di dormire se avesse potuto, quella immagine più viva, più potente si pose a sedere nella sua mente, e vi stette» (FL II x 58). I commentatori sono concordi nel riconoscere nell'acquisizione il lacerto shakesperiano «Macbeth ne dormira plus»: si vedano le edizioni a cura di B. Travi (Milano 2007 [1993¹], p. 339) e di F. de Cristofaro (Milano 2014, p. 651).

³³ Manzoni, *Lettre à M.^r C****, cit., p. 102 § 114.

³⁴ Shakespeare, *Macbeth*, cit., pp. 400-402.

³⁵ FL II ix 14.