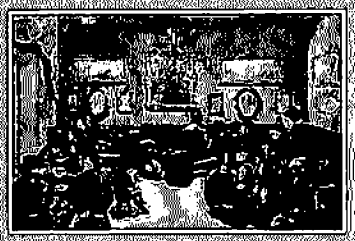
CAFFÈ MICHELANGIOLO



RIVISTA DI DISCUSSIONE
ACCADEMIA DEGLI INCAMMINATI
ANNO VI - N. 3
SETTEMBRE-DICEMBRE 2001

QUADRIMESTRALE
SPED. ABB. POST. 45% ART. 2 COMMA 20/B
LEGGE 662/96 - FIRENZE
€ 8.00

PAGLIAI POLISTAMPA

Durante un notturno viaggio per acqua, in un silente paesaggio lunare, Lucia ha lo svelamento della propria femminilità

NOTTURNO MANZONIANO

di *Mario Graziano Parri*

A frettolosi lettori, Renzo e Lucia possono dare l'impressione di due personaggi abbastanza scialbi, attorno ai quali *malgré tout* ruota la gran macchina manzoniana. Due "generici", due malsicure identità di «piccol affare», due figure genuflesse a fronte degli svettanti eroi della storia. E più di uno si sarà certamente interrogato sulle incongrue risorse di «una contadina come tant'altre», che avevano pur avuto il potere di eccitare i sensi di un don Rodrigo e di scomodare un così cospicuo numero di personalità. Arriva ora a proposito un libro di Nunzio La Fauci, docente di linguistica romanza nella Università di Zurigo, intitolato: *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi* (Meltemi editore). Libro il quale riconvoglia l'attenzione su un passaggio risolutivo che sarà stato trascurato da più di un lettore e in cui si può cogliere la presa di coscienza di quell'*Ewigweibliche* che non può non insorgere in Lucia, in quanto donna (l'immaginazione letteraria, dice Whitman in *Presso la riva dell'Ontario azzurro*, «non vede uomini e donne come sogni o pulviscolo»): quell'ineluttabile "eterno femminino" che costituisce appunto l'*eterna* trappola per l'uomo. E Lucia assurge a entità narrativa quando le viene resa nota tale consapevolezza, quando questa consapevolezza la dota di una identità che è tanto più *pericolosa* quanto più evidente appare la remissività che ispira.

Giovanni Costetti, *Lucia*, 1927-29 ca., matita.

Il battello si stacca della proda, il barcaiolo voga a due braccia, prende il largo verso la spiaggia opposta. «I passeggieri silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti, e il paese rischiarato dalla luna, e variato qua e là di grand'ombre. Si distinguevano i villaggi, le case, le capanne: il palazzotto di don Rodrigo, con la sua torre piatta, elevato sopra le casucce ammucchiate alla falda del promontorio, pareva un feroce che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia di addormentati [«di giacenti addormentati», nella edizione del 1825-27], vegliasse, meditando un delitto. Lucia lo vide, e rabbrividì: scese con l'occhio giù giù per la china, fino al suo paesello, guardò fisso all'estremità, scoprì la sua casetta, scoprì la chioma folta del fico che sopravanzava il muro del cortile, scoprì la finestra della sua camera; e, seduta, com'era, nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse segretamente».

Le parole paradigmatiche che il romanziere usa in questo passaggio sono: "guardavano", "torre", "elevato", "feroce", "ritto", "tenebre", "vegliasse", "vide", "scoprì" (ripetuta per ben tre volte), "segretamente".

Il "guardare" non implica la nozione del "vedere", e in questo caso è un *volgere lo sguardo* consapevole (ai monti, al paese) in una incombenza di solitudine (i «passeggieri» sono «silenziosi») e di abbandono («l'onda segata dalla barca, riunendosi dietro la poppa, segnava una striscia increspata, che s'andava allontanando dal lido»: dove quell'onda *segata* riflette la contrarietà che è in quegli animi). Nel «tremolare e l'ondeggiar leggiero della luna» che «da mezzo il cielo» si specchiava nel lago che «giaceva liscio e piano», su per quei monti «si distinguevano i villaggi, le case, le capanne» (cioè, *divenivano distinti*, si *potevano riconoscere* i villaggi, le case, le capanne, senza far ricorso a una volontà di percezione visiva). In questo paesaggio «di giacenti addormentati» (che non partecipano al ristretto *mondo di coloro che vegliano*, per riferirsi a un frammento di Eraclito) si eleva il palazzotto di don Rodrigo (non "spicca", non "si staglia", non "risalta": bensì *si eleva*, in segno di risolutezza, di determinazione, di potenza). Lo "vede" Lucia (non gli *altri due*, i quali appunto non hanno parte nell'*agire* del mondo). Appare a lei sola, e

Giovanni Costetti, *Don Rodrigo* (e dietro, il conte Attilio), 1927-29 ca., matita.

in un aspetto di avida sensualità, una erezione insolente e arrogante e con una connotazione di spietatezza ferina, di cruenta deliberazione («ritto nelle tenebre [...] meditando un delitto»). *Lucia lo vide*: tre parole folgoranti, decisive, di fatale significato, che rimandano alle altre tre celebratissime, due capitoli più avanti: «La sventurata rispose».

In opposizione al "guardare", come osserva Nunzio La Fauci, il "vedere" sottintende una percezione involontaria, un "rendersi conto" di qualcosa. E attraverso quell'emblema teso e irrigidito della potenza di don Rodrigo, Lucia *si rende conto* della propria "corporeitās". *E rabbrividì*. La propria "femminilità" le viene a un tratto "disvelata" in quanto la percepisce quale oggetto di desiderio, la accoglie in sé nel *vedere* elevarsi «sopra le casucce ammucchiate alla falda del promontorio» quel minaccioso segnale di forza, quella "torre" implacabile. E insonne. Che è tale per uno scopo: pareva «vegliasse, meditando un delitto». *E rabbrividì*. L'occhio sgomento per la *scoperta* scende giù giù per la china. Fino al suo paesello (sostiene Genet, in *Diario del ladro*: «Si è spesso parlato dell'influenza del paesaggio sui sentimenti ma non credo si sia parlato di quest'influenza su un atteggiamento morale»). Adesso Lucia *guarda*; guarda con intenzione, con un proposito: «*scoprì* la sua casetta, *scoprì* la chioma folta del fico che sopravanza il muro del cortile, *scoprì* la finestra della sua camera» (e la «camera» sostituisce la «stanza» della precedente edizione. Si legge nel *Decamerone*, al Proemio: «[Le donne] ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circùito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgono diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre siano allegri»).

La *sua* camera, dunque. Sede di una *innocenza* che fin lì la aveva preservata dalla "necessità" di discernere il bene dal male. Proprio quella innocenza che quattro capitoli indietro aveva sollecitato il padre Cristoforo ad accorrere dal suo convento di Pescarenico alla casetta. La *sua* casetta che ora Lucia nell'allontanarsi verso la riva destra dell'Adda mette a fuoco attraverso tre successive e via via più dettagliate inquadrature, catacresi delle sue sincroniche introiezioni: «e, seduta, com'era, nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse segretamente».

Emilio De Amenti (Pavia, 1845-1885), *La lettura dei Promessi Sposi*. Pavia, Pinacoteca Malaspina.

Quel pianto non può che essere "segreto"; un pianto *clandestino*, così come "clandestina" è la simultanea coscienza della sua femminilità: quello e questa non compatibili con lo stato d'animo «degli altri due pellegrini» che sono con lei sul-

Mosé Bianchi (Monza 1840-Milano 1904), *Lucia ricevuta al convento*. Brescia, Pinacoteca d'Arte Moderna.

Massimo d'Azeglio (Torino, 1798-1866), *Il ratto di Lucia*. Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna.

la barca. Vengono così superati quei pensieri "innocenti" con cui prima di adesso lei «si figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa» nella casa di Renzo: quella «casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore» (Rosalind, in *Come vi piace*, dice: «Le fanciulle son come il maggio quando son verginì»). In quella notte specchiata dalla luna sul lago liscio e piano, lei ha la consapevolezza del proprio corpo: e di quell'amore *attraverso la carne* che al corpo è connaturato: vale a dire, «questa energica conclusione delle più caste impressioni dell'anima» (per prendere in prestito le parole de *La signora delle camelie*). È "il corpo" la chiave di volta che regge la intera costruzione dell'opera manzoniana, come con Antonio Baldini già era stato *visto* dai lettori più solleciti: quel corpo, direbbe Proust, «dal quale abissi ci separano, che non ci conosce e dal quale è impossibile farsi comprendere».

Carlo Gerosa (Milano, ca. 1820-1880), *Giovane brianzola seduta presso il filarello abbigliata con la spadinera*. Como, Civico Museo Storico G. Garibaldi.

Giuseppe Molteni (Milano Affori 1800-Milano 1867), *La Monaca di Monza* (part.), datato 1847. Pavia, Pinacoteca Malaspina.

Lucia posa il braccio sulla sponda della barca, posa sul braccio la fronte, *come per dormire*: e con tale finta intende sottrarsi alle altre due compresenze e imboscare così la drammatica duplicità del conflitto che si svolge nel suo animo. Il ricordo dell'intimità della sua camera, rintracciata attraverso la finestra (ma «nelle tenebre» com'era stato possibile ravvisarla? È dunque con l'occhio della immaginazione che la individua), non può non mescolare dentro di lei, al rimpianto per quello che ha appena perduto, lo sgomento per ciò che ha appena appreso. L'evidenza della propria sessualità provoca uno strappo ulteriore e più lacerante, perché rimuove repentinamente il velo del sogno all'esaudimento della promessa, al compimento del rito. «Addio, chiesa [...] dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo: addio!». Un amore *benedetto*, che non ha alcun vincolo pregiudiziale con la sensualità, con la passione, con il desiderio. Lucia si trova in quello stato di stupore e di inquieto turbamento in cui cade l'anima che ha appena saputo di essere nella vita, e la vita è qualcosa su cui provare la forza dell'anima. La vita che per Bergson procede «per dissociazione e divisione» invece che «per associazione e addizione di elementi» (in *L'evoluzione creatrice*).

L'autore fa sapere ai suoi venticinque lettori che i pensieri che occupavano Lucia in quel frangente non erano proprio gli stessi «degli altri due pellegrini», i quali dal momento che mettono piede sulla barca, e per tutta la traversata, si mantengono rigorosamente anonimi. Sono don Rodrigo e Lucia gli unici protagonisti di questo "notturno" su quel lago «liscio e piano» che, pur «nelle tenebre» persistenti, per un sintomatico lapsus demiurgico, non si scolora: «que' due remi, che tagliavano la superficie *azzurra*». La "diversità", se non proprio la dissociazione, nel promiscuo sentimento del distacco «dalle più care abitudini», sta nel fatto *nuovo*, costituito dalla presa di coscienza di Lucia: quel rapido "vedere" che a un tratto ha il potere di spaventarla.

La modulazione del linguaggio che Nunzio La Fauci pone in evidenza con il raffronto fra il "guardare" e il "vedere"

induce a un'altra considerazione che *mette a fuoco* (l'«ottica del reale» l'ha definita Pomilio nel convegno a Lecco del 26 settembre 1983) l'isolamento doloroso di Lucia di fronte all'avvertimento del pericolo, nel corso di quell'attraversamento notturno. La notte, la sua oscura fiamma, scolora i particolari (come fa il ricordo): parafrasi appunto di una realtà più vera la quale ha il sopravvento su tutte le realtà effimere, la realtà *tenebrosa* di un amore legato «alla violenza, al sesso, alla crudeltà» secondo le pagine manzoniane di Macchia (*Manzoni e la via del romanzo*). Il capolavoro descrive un «terribile mondo», scopre «intrighi tenebrosi e oscuri delitti»: e oscurità e silenzio durante la traversata intensificano quella energia intuitiva che penetra Lucia e in lei consacra la planetaria sofferenza esistenziale.

«L'urtar che fece la barca contro la proda, scosse Lucia, la quale, dopo aver asciugate in segreto le lacrime, alzò la testa, come se si svegliasse»: così inizia il capitolo seguente, concludendo lo sconvolgente «viaggio notturno». *Come se si svegliasse*: che è a questo punto un riemergere non solo dalla "finzione" ma soprattutto da una condizione di *veglia* che fa da saldatura fra inconscio e coscienza. Non è per caso che lo svelamento avviene durante un sublunare viaggio per acqua. «La meditazione e l'acqua sono sempre congiunte», possiamo leggere in *Moby Dick*; ed è in riva al lago di Bienne che Rousseau coglie nell'agitazione di quelle acque il vero dell'esistenza. Narciso vuole afferrare l'immagine tormentosa tentando di infrangere lo specchio d'acqua: quella stessa immagine che «noi vediamo in tutti i fiumi e oceani. È l'immagine dell'inafferrabile fantasma della vita, e questa è la chiave di tutto», conclude Melville. La coscienza "lunare" che si riflette nella assorta perplessità del lago come in uno specchio d'ingrandimento sgombra ogni residua reticenza: Lucia percepisce infine la *verità* che è in lei, all'infuori della quale non c'è altra verità e che si correla appunto alla femminilità del personaggio. Aggiungeva Chiusano, intervenendo al convegno di studi più su citato: «Manzoni ha anticipato gli abissi infernali di Dostoevskij e ha indagato sugli enigmi dell'inconscio prima ancora di Kafka». Sostiene Jung (in *La pratica della psicoterapia*):

Gerolamo Induno (Milano, 1827-1890), *Pescarenico*. Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna.

«L'inconscio non è soltanto male, ma è anche la sorgente del bene più alto; non è solo buio ma anche luce, non solo bestiale, semi-umano, demoniaco, ma sovrumano, spirituale e, nel senso classico del termine, "divino"».

Per riprendere, in conclusione, l'argomento della sessualità di Lucia (e "dichiarata" questa volta in pubblico), il romanziere vi tornerà in fine di libro, quando Renzo verrà a sapere nel definitivo loro approdo, «situato quasi alle porte di Bergamo», che si era detto da più d'uno: «Avete veduto quella bella baggiana che c'è venuta?». Pur essendo il luogo sotto l'influenza veneziana, l'autore usa una voce della lingua d'uso in area lombarda la quale allude all'organo sessuale della donna. La bella *baggiana*. «L'epiteto faceva passare il sostantivo»: l'apprezzamento del volgo ringalluzzisce Renzo, lo risarcisce del «dispiacere che aveva provato nell'altro paese» dove della sua Lucia avevano detto: «dopo tanti discorsi, s'aspettava qualcosa di meglio. Cosé poi? Una contadina come tant'altre».

E, appunto, le tante vite che circolano nella storia manzoniana prendono vigore e consistenza proprio dal romanzo di Lucia; e la sua storia, dal fatto che era una «bella baggiana». Il romanzo è la memoria della vita la quale altrimenti, di sé, non lascerebbe traccia. ■

Carlo Pizzi (Lecco, 1842-1909), *Lecco, vista da Somasca*. Lecco, proprietà privata.