

ISABELLA BINDA

Note per un nuovo commento al «Fermo e Lucia».
Geltrude

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ISABELLA BINDA

Note per un nuovo commento al «Fermo e Lucia».
Geltrude

Prendendo in analisi i capitoli relativi a Geltrude, il saggio intende mostrare come l'unico commento al Fermo e Lucia ad oggi esistente, a cura di Salvatore Silvano Nigro, potrebbe essere ulteriormente sviluppato, da una parte prendendo in considerazione l'opera secondo punti di vista diversi da quelli adottati dal curatore, dall'altra usufruendo dei nuovi studi e strumenti critici a disposizione, su tutti l'apparato genetico pubblicato nell'edizione critica a cura di Colli-Italia-Raboni.

A tutt'oggi il *Fermo e Lucia* dispone di due soli commenti integrali, entrambi basati sul testo della prima edizione criticamente corretta, curata da Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti e pubblicata nel '57.¹ Il primo commento, a cura di Cesare Federico Goffis, risale al 1970 e si limita a offrire al lettore uno scheletrico apparato di annotazioni, perlopiù lessicali e prosopografiche: in media una decina di note per capitolo.² Segue, a distanza di trent'anni, l'edizione del 2002 a cura di Salvatore Silvano Nigro, che propone un commento di tutt'altra mole e spessore, indubbiamente ottimo, in particolare per l'attenzione prestata all'intertestualità e al retroterra culturale dell'autore.³ Tuttavia, in considerazione della complessità e della ricchezza dell'opera manzoniana, che si predispone a una lettura multiprospettica, il commento di Nigro non può considerarsi del tutto esaustivo.

Salvo qualche raro rimando ai *Promessi sposi*, nel commentare il *Fermo e Lucia*, Nigro sceglie di affidare l'eventuale raffronto tra le due versioni del romanzo al lettore, presupponendo che egli sia già buon conoscitore del capolavoro manzoniano. Tuttavia, perché la comparazione possa fruttare riflessioni utili alla comprensione dell'opera, essa dovrebbe essere «condotta in modo rigoroso ed esauriente», al fine di «individuare e porre nella giusta luce tanto i caratteri propri di ogni stesura quanto i mutamenti avvenuti nel passaggio dall'una all'altra».⁴ Una comparazione così intesa, che comporta un lavoro oneroso e non delegabile al lettore, potrebbe indubbiamente arricchire un eventuale nuovo commento al *Fermo e Lucia*.⁵ L'analisi comparata risulta molto utile per approfondire la comprensione dei capitoli profondamente rimaneggiati, come quelli relativi alla giovinezza di Geltrude.

Ad esempio, riconoscere gli interventi operati da Manzoni sul passo dell'interrogatorio del padre guardiano permette di individuare quali dinamiche interne all'animo di Geltrude lo scrittore abbia voluto porre in maggior evidenza. Nel *Fermo e Lucia*⁶ così si apre l'interrogatorio (II.IV.46-49, N39):

¹ A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, 7 voll., a cura di A. Chiari-F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, II, t. 3.

² ID., *Fermo e Lucia*, a cura di C.F. Goffis, Milano, Marzorati, 1970.

³ ID., *Fermo e Lucia*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2002.

⁴ G. NENCIONI, *Conversioni dei «Promessi sposi»*, in ID., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983 [1956], 3-27: 20. Nencioni si rammaricava di come la comparazione tra *Fermo e Lucia* e *Promessi sposi* fosse generalmente ridotta a una mera «gara eliminatoria», finalizzata soltanto a dimostrare la superiorità estetica della versione definitiva del romanzo, quasi il *Fermo e Lucia* fosse soltanto «il *journal* dei *Promessi sposi*» e non «un'opera a sé – non importa se incompiuta – da quella diversa e scritta da un diverso artista» (20-21).

⁵ Come modello, cfr. A. MANZONI, *Promessi sposi. Storia della colonna infame*, a cura di A. Stella-C. Repossi, Torino, Einaudi, 1995.

⁶ L'edizione di riferimento per il *Fermo e Lucia* è: A. MANZONI, *I Promessi sposi*, Edizione critica diretta da D. Isella, *Prima minuta (1821-1823)*, *Fermo e Lucia*; I: *Testo*; II: *Apparato critico*, a cura di B. Colli-P. Italia-G. Raboni, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2006. Per agevolare il lettore nella consultazione del commento di Nigro, si segnala anche la paragrafatura della sua edizione del *Fermo e Lucia*, preceduta dalla sigla (N).

Come le è venuta questa risoluzione di abbandonare il mondo, e di farsi monaca? [...] Geltrude rimase come colpita = che rispondere? parlare della cagione vera e primaria, raccontare l'istoria del paggio?... Dio liberi! Quella domanda ella voleva schivarla a tutto costo. Ma tacendola, come spiegare la sua domanda di farsi monaca, e tutti i passi conformi a quella domanda? Addurre violenze minacce dei parenti? Ma non ne avevano usate, e questa menzogna [...] questa menzogna avrebbe certamente cagionata una spiegazione, che sarebbe tutta tornata in disonore di Geltrude.

È molto significativo che, nel *Fermo e Lucia*, Geltrude riconosca la «cagione vera e primaria» della sua richiesta di farsi monaca nella «istoria del paggio». Cedendo, in un momento di debolezza, alle lusinghe del paggio, Geltrude si era infatti macchiata di una colpa indelebile e disonorevole, che avrebbe gravemente inibito la sua libertà di opporsi alla monacazione (II.II.69-72, N57):

l'idea di rivedere il padre, o di vedere la madre, il fratello la prima volta dopo il suo fallo la faceva trasalire di spavento. In questa agitazione continua si svolse, e si accrebbe nell'animo suo un sentimento nativo in tutti, ma più forte in lei per indole e reso ancor più forte dalla educazione, il timore della vergogna: sentimento non solo onesto, ma bello, ma essenziale; sentimento però che come tutti gli altri può diventare passione violenta e pernicioso quando non sia diretto dalla ragione, ma nutrito di orgoglio. La sola idea del pericolo che la sua debolezza, la sua debolezza per un paggio, per una persona meccanica fosse risaputa da alcune delle sue antiche superiore, da una sua compagna, da un congiunto della casa, questa idea le era più terribile, più odiosa, della prigione, dell'ira dei parenti, del fallo stesso. Ella sentiva che con la minaccia di svergognarla così, si sarebbe potuto ottener da lei quello che si fosse voluto.

La vera colpa che si riconosce Geltrude è quella di avere intaccato il suo onore compromettendosi con una persona che nel *Fermo e Lucia* viene definita «meccanica», di bassa condizione sociale.⁷ Il «timore della vergogna» che avrebbe provato se il suo peccato fosse stato reso manifesto, un timore avvelenato dall'orgoglio, si è trasformato in una «passione violenta e pernicioso», che, sottomettendo la ragione di Geltrude, l'ha resa vulnerabile, disposta a tutto tollerare fuorché l'esporsi al pubblico ludibrio.⁸ Geltrude stessa, «pronta a tutto» (II.III.6, N5) pur

⁷ Il paggio era il giovane servitore di un signore o di una dama (cfr. S. Battaglia (a cura di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002 [d'ora in poi *GDLI*], s.v. *paggio*); seppur addetto a lavori di umile servizio, solitamente egli era di estrazione nobile (cfr. il *Vocabolario della Crusca*, che lo definisce «Garzonetto nobile»). Il paggio, dunque, non può essere propriamente assimilato alla «gente di piccol affare» di cui tratta il romanzo: l'etichettatura di «persona meccanica» potrebbe essere meglio giustificata pensando che il punto di vista originale, poi trasmesso a Geltrude, fosse quello sopraelevato del marchese, che avrebbe svilito il paggio con l'intenzione di dare un più solido fondamento al senso di colpa della figlia; similmente anche Ludovico, figlio di un mercante arricchito, era stato denigrato dal nobile rivale, che nella disputa verbale lo aveva offeso definendolo «vile meccanico» (IV.24). A differenza del *Fermo e Lucia*, nei *Promessi sposi* non c'è alcun accenno al disonore provato da Gertrude per l'essersi compromessa con una persona di rango sociale più basso, bensì la più comprensibile vergogna che una fanciulla prova nel sentire violato un suo intimo segreto: «Le frasi, le parole, le virgole di quel foglio sciagurato, passavano e ripassavano nella sua memoria: le immaginava osservate, pesate da un lettore tanto impreveduto, tanto diverso da quello a cui eran destinate» (IX.80). Nelle *Nozze di Figaro*, che come si dirà di seguito è il libretto d'opera più radicato nella memoria letteraria di Manzoni, il paggio Cherubino è descritto come un frivolo ragazzotto intento soltanto ad amoreggiare con le dame del castello; avendolo colto in flagrante, il Conte d'Almaviva avrebbe tentato, ma inutilmente, di cacciarlo prima, e di dargli uno schiaffo poi (cfr. L. DA PONTE, *Le Nozze di Figaro*, in ID., *Memorie. Libretti mozartiani*, introduzione di G. Armani, Milano, Garzanti, 2003, 402-508: 425, 499).

⁸ Dopo la monacazione, un simile meccanismo induce Geltrude a piegarsi ripetutamente ai piani perversi di Egidio, prima di tutto quello di trascinare nella colpa anche le due suore sospettose della relazione segreta: «in Geltrude il timore della vergogna era una passione furiosa» (II.V.44, N37), tanto che, pur di evitare che il sospetto dilagasse, decide di emulare il suo maestro, trasfondendo «prudentemente a gradi a gradi nelle menti delle due suore il pervertimento, che era necessario per renderle sue complici» (II.V.47, N40).

di ottenere il perdono che ponesse fine al tormento del senso di colpa, offre al padre l'appiglio necessario per soddisfare le sue pretese su di lei senza dover ricorrere a manifestazioni evidenti di violenza, o meglio, per nascondere la violenza dietro a un finto atto di benevolenza: il marchese avrebbe infatti concesso il perdono implorato, ma solo dopo avere subdolamente estorto il primo 'sì' di Geltrude verso la monacazione. Quello concesso dal padre è un perdono vilmente profanato, un ulteriore vincolo alla libertà della figlia, che, ormai «carica di un fallo e di un perdono», si sarebbe sentita «soggiogata per sempre» (II.III.51, N37); è un perdono posticcio, revocabile nel caso in cui Geltrude avesse ceduto a ripensamenti, come palesa l'ammonizione del marchese in preparazione alla domanda di accettazione nel monastero (II.III.58-59, N42-43):

Non mi date in fanciullaggini in pianti, non mi fate la Maddalena penitente, guardatevi da un contegno che lasci sospettar qualche cosa: siate franca, e mostrate di che sangue uscite. La vostra risoluzione vi ha meritato il perdono della famiglia; il vostro fallo è cancellato e dimenticato. Quand'anche Geltrude avesse avuto il coraggio, che non aveva, di porre qualche ostacolo, questo discorso, che le faceva sentire dove si sarebbe tosto portata la quistione, l'avrebbe immediatamente disposta ad obbedire senz'altre osservazioni.

Il perdono è solo la maschera di indulgenza indossata dal marchese per celare il ricatto, è, in sostanza, la «minaccia di svergognarla» sotto mentite spoglie: la colpa, che incombe dietro al sottile schermo del perdono, è soltanto sospesa, ma non cancellata. Le parole del marchese tornano a farsi «minacciose» prima dell'interrogatorio col padre guardiano: anche solo «la più piccola esitazione» da parte di Geltrude lo avrebbe costretto a «svelare i veri motivi della richiesta», a trattarla «come una figlia colpevole, che avrebbe corrisposto al primo perdono con un'altra gravissima colpa» (II.IV.26-27, N21-22). Geltrude avverte la minaccia, ma solo vagamente, perché oppressa da un senso di colpa mai estirpato: davanti alla domanda dell'esaminatore, nell'unico momento in cui, lontana dagli occhi del padre, avrebbe potuto retrocedere, Geltrude è spaventata dal disonore che avrebbe comportato svelare la storia del paggio,⁹ e, avendo la ragione offuscata dalla passione, pensa che spiegare la sua risoluzione di farsi monaca adducendo le minacce dei parenti sarebbe stato una «menzogna». Nell'epilogo dell'interrogatorio, proprio il carattere di Geltrude, e quindi il suo orgoglio, viene additato quale principale responsabile dell'esito dell'esame (II.IV.56, N43):

Coi tristi antecedenti di Geltrude, e col suo carattere, la cosa doveva avere a un di presso quell'esito, qualunque fosse l'esaminatore.

Nei *Promessi sposi*,¹⁰ l'indole passionale e orgogliosa di Gertrude, che nel *Fermo e Lucia* ha un ruolo decisivo nel dirigere i suoi passi, permane, ma viene mitigata.¹¹ Nell'interrogatorio, il padre guardiano tocca fin dalla prima domanda il tasto dolente della «libertà», chiedendo a Gertrude se la decisione di farsi monaca corrisponda realmente alla sua «volontà» (X.58):

«Sente lei in cuor suo una libera, spontanea risoluzione di farsi monaca? Non sono state adoperate minacce o lusinghe? Non s'è fatto uso di nessuna autorità, per indurla a questo?»

⁹ L'orgoglio e la vergogna per la sua colpa avevano preso il sopravvento anche davanti alla madre badessa: «Pensò che la resistenza, che il ritardo, l'avrebbero resa innanzi a tanti occhi un oggetto di scandalo, di stupore, e di derisione, pensò al padre, al fratello, al mondo, al paggio» (II.III.68, N 49).

¹⁰ L'edizione di riferimento per il testo dei *Promessi sposi* è A. MANZONI, *Promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2013.

¹¹ Nei *Promessi sposi* mancano i passi del *Fermo e Lucia* in cui Manzoni insiste maggiormente sul tema dell'orgoglio: Geltrude «idolatrava» le sue passioni, tanto che «tutto ciò che poteva essere ad esse di ostacolo, offenderle, contristarle diveniva per lei oggetto di avversione, e sarebbe stato vittima del suo furore quand'ella avesse potuto impunemente sfogarlo» (II.II.25, N22); era stata educata soltanto «all'orgoglio, a quel sentimento cioè che chiude i primi aditi del cuore ad ogni sentimento cristiano, e gli apre a tutte le passioni», paragonabile a un «fuoco» indomabile e rapace, che «si trattiene a divorare dove trova materia combustibile» (II.II.31-36, N27-30).

Parli senza riguardi, e con sincerità, a un uomo il cui dovere è di conoscere la sua vera volontà, per impedire che non le venga usata violenza in nessun modo».

Gertrude mostra di avere una ben diversa consapevolezza (X.59):

La vera risposta a una tale domanda s'affacciò subito alla mente di Gertrude, con un'evidenza terribile. Per dare quella risposta, bisognava venire a una spiegazione, dire di che era stata minacciata, raccontare una storia...

La storia del paggio è passata in secondo piano: Gertrude riconosce a sé stessa che la vera risposta alla domanda è che «era stata minacciata» dal padre, che avrebbe svelato «il vero motivo della [sua] risoluzione» (X.53) nel caso in cui avesse destato incomodi dubbi nell'esaminatore. Non a caso, nei *Promessi sposi*, l'interrogatorio non si conclude, come nel *Fermo e Lucia*, colpevolizzando il carattere di Gertrude, ma descrivendo il suo terrore per il padre (X.62):

Oltre il ribrezzo che le cagionava il pensiero di render consapevole della sua debolezza quel grave e dabbene prete [...] la poveretta pensava poi anche ch'egli poteva bene impedire che si facesse monaca; ma lì finiva la sua autorità sopra di lei, e la sua protezione. Partito che fosse, essa rimarrebbe sola col principe.

Come si evince fin dalla pittoresca presentazione iniziale, ben diversa da quella asciutta e impassibile dei *Promessi sposi*, nel *Fermo e Lucia* la figura del marchese Matteo è decisamente meno potente. Il padre di Gertrude «era per sua sventura, e di altri molti, un ricco signore, avaro, superbo e ignorante» (II.II.7): la sequenza di aggettivi qualificativi, che delinea la figura del padre con contorni netti, rende anche fin da subito manifesto il risentimento di Manzoni. La 'sventura' non ha ancora la pregnanza semantica che assume per la vicenda della monaca di Monza nei *Promessi sposi*;¹² nella versione definitiva del romanzo, infatti, Manzoni ricorre al termine solo in riferimento a Gertrude, nei momenti cruciali in cui è in atto la sua libertà: nel celeberrimo «la sventurata rispose» (X.83), quando cede al richiamo di Egidio,¹³ ma anche quando decide di mentire al padre esaminatore («L'esaminatore fu prima stanco di interrogare, che la sventurata di mentire», IX.64) e quando si sottomette, ancora una volta, al volere di Egidio, scegliendo di tradire Lucia («La sventurata tentò tutte le strade per esimersi dall'orribile comando; tutte, fuorché la sola ch'era sicura, e che le stava pur sempre aperta davanti», XX.22); nel *Fermo e Lucia*, invece, anche il marchese Matteo è sarcasticamente afflitto dalla «sventura», quella di essere nato con un certo carattere in un determinato periodo storico, costretto dalle circostanze a 'tormentarsi a tormentare' chi ponesse limiti alla sua ricchezza.¹⁴ Differentemente dal *Fermo e Lucia*, nei *Promessi sposi* il principe padre senza nome resta attorniato da un'aura di mistero: arriva ad assumere un'autorità pressoché assoluta, paragonabile a quella di un dio severo, in grado di governare le azioni di Gertrude «per mezzo di redini invisibili» (X.34).¹⁵

¹² Naturalmente, nei *Promessi sposi* «la riduzione del testo rafforza il valore delle parole» (MANZONI, *Promessi sposi*, commento a cura di A. Stella-C. Repossi..., 768).

¹³ Gertrude non è vittima passiva e inconsapevole: il verbo *rispondere*, infatti, implica un atto di volontà, una scelta attiva e responsabile; Gertrude avrebbe potuto fare come Lucia, che, seppur intimidita dalle insistenti lusinghe di don Rodrigo, aveva scelto di non «dargli retta» (cfr. P. FRARE, *Il potere della parola*, Novara, Interlinea, 2010, 64-69).

¹⁴ Nella presentazione del marchese Matteo (II.II.7), la stoccata dell'inciso «e di altri molti» è stata aggiunta da Manzoni in un secondo tempo, a denunciare il meccanismo vincolante del maggiorascato (cfr. A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli-P. Italia-G. Raboni, *Apparato critico*, II, 173). Permane lo stesso sarcasmo anche nei *Promessi sposi*: il primogenito sarebbe stato «destinato a conservar la famiglia, a procreare cioè de' figliuoli, per tormentarsi a tormentarli nella stessa maniera», costringendo «i cadetti dell'uno e dell'altro sesso» alla monacazione (IX.41).

¹⁵ Il principe è una «divinità maligna che, lungi dall'offrire il proprio figlio in sacrificio definitivo per gli uomini, esige il sacrificio della figlia, per conservare quel patrimonio con il quale [...] ha finito riduttivamente per identificarsi» (FRARE, *Il potere della parola*..., 61).

Per quanto l'animo di Geltrude resti un insondabile 'guazzabuglio', in cui convivono senso di colpa, passione, incertezza¹⁶ e sincero bisogno d'amore, è possibile dire che nel passaggio ai *Promessi sposi*, riducendo da un parte l'influenza dell'indole orgogliosa di Geltrude e ingrandendo dall'altra l'autorità del padre, Manzoni riesce a fare emergere ancora più prepotentemente il dramma del libero arbitrio e della volontà. Se nel *Fermo e Lucia* la principale colpa di Geltrude è quella di 'idolatrare' le sue passioni, sommettendovi la ragione, quella di Gertrude, ben consapevole della minaccia in atto, è di non avere una volontà abbastanza salda, di rinunciare all'esercizio del libero arbitrio, lasciandosi sopraffare dal padre.¹⁷

Oltre che con uno sguardo attento alla comparazione, il commento di Nigro potrebbe essere arricchito anche in considerazione del fatto che alcuni importanti strumenti critici, dai quali non potrebbe prescindere un nuovo commento all'opera, sono stati pubblicati solo recentemente. Innanzitutto, la nuova edizione critica del *Fermo e Lucia* a cura di Colli, Italia e Raboni:¹⁸ la vera novità dell'intenso lavoro di ricostruzione filologica operato dalle curatrici è costituita dal riordinamento dell'apparato genetico, proposto nella sua interezza in un volume a sé stante, da affiancare al volume del testo definitivo del *Fermo*. La precedente edizione di Chiari e Ghisalberti si limitava a segnalare soltanto alcune varianti, proponendo un apparato estremamente ridotto, relegato in fondo al testo. Considerare la folta messe di varianti interne al *Fermo e Lucia* può rivelarsi utile per chiarire il significato di alcuni passi dell'opera, per individuare precise scelte linguistiche,¹⁹ o semplicemente per meglio rilevare parole o parti di testo alle quali l'autore ha prestato un'attenzione particolare, in quanto ripetutamente cambiate o riscritte, spesso con l'introduzione di più adeguati tratti stilistici. Restando sui capitoli di Geltrude, è possibile fare degli esempi. Alcuni interventi dell'autore aiutano a cogliere meglio l'insistenza di Manzoni sul peso opprimente del senso di colpa, così decisivo per tutta la vicenda della monaca di Monza, nel *Fermo e Lucia* come nei *Promessi sposi*. Una particolarità del *Fermo e Lucia* è che la colpa sigilla persino il momento della nascita di Geltrude (II.ii.9, N8):

il chiostro non lo poteva fuggire. Tale fu il destino della Signora dal primo momento della sua vita; e quando una donzella della signora marchesa venne con l'aria confusa di chi confessa un fallo, a dire al signor marchese: è una femmina; il signor marchese rispose mentalmente: è una monaca.

Confessando che è nata una femmina, la donzella della marchesa confessa un «fallo», quasi come il «fallo» e la neonata coincidessero. Inizialmente Manzoni aveva scritto che la donzella diede l'annuncio «con l'aria confusa di un col<pevole>»,²⁰ ma, come si ricava dalle varianti registrate nell'apparato, interviene subito: modificando il passo in «con l'aria confusa di chi confessa un fallo», Manzoni enuclea la colpa, slegandola dall'innocente donzella, e introduce la spia lessicale «fallo», una delle parole chiave dell'intera vicenda di Geltrude. L'intervento di Manzoni pone in evidenza come, anche nel *Fermo e Lucia*, la colpa aleggi sulla fanciulla già ben prima della relazione col paggio, addirittura fin dalla nascita, in quanto nel suo stesso sesso era stato iscritto un destino dal quale avrebbe poi voluto divincolarsi, opponendosi al disegno

¹⁶ «Geltrude avrebbe voluto [...] sapere distintamente che cosa voleva» (II.III.25, N18); «il sentire che con queste lusinghe le si faceva fare quello che forse non avrebbe voluto le dava stizza» (II.III.37, N27).

¹⁷ Quella di Gertrude è la tragedia della volontà (cfr. G. GETTO, *Lecture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964, 171; cfr. anche A. ZOTTOLI, *Forza d'animo e umiltà nei «Promessi sposi»*, in ID., *Umili e potenti nella poetica di A. Manzoni*, Milano-Roma, La cultura, 1927, 43-155: 43-61).

¹⁸ Cfr. n. 6.

¹⁹ Ad esempio, nella descrizione del viaggio di Geltrude a Monza, *gita* non è soltanto una variante ingentilita di *viaggio* (cfr. Nigro, commento a II.III.31), bensì anche forma fiorentina che significa propriamente 'andare in un luogo per svolgere un compito' (cfr. Poggi Salani, commento a X.25).

²⁰ Cfr. MANZONI, *Fermo e Lucia, Apparato critico...*, 73. L'integrazione è delle curatrici.

prestabilito dai familiari:²¹ ai suoi primi accenni di retinenza, i parenti avrebbero iniziato a guardarla «come rea» (II.II.56, N45), a privarla di ogni affetto, lasciandola «con l'apparenza del torto» (II.II.59, N48). La tresca col paggio, dunque, avrebbe soltanto dato sostanza a un senso di colpa preesistente: vago in principio, quando Geltrude non poteva individuare alcunché di concreto di cui colpevolizzarsi, ma ponderabile dopo che avrebbe manifestamente trasgredito le regole imposte dai genitori, e sempre più radicato tanto più, divenuta ormai «docile e cieca discepolo» di Egidio, si sarebbe realmente inabissata nel male (II.V.41, N35).²² La fuga dal senso di colpa perseguita Geltrude in tutti i capitoli: persino prima di cedere al richiamo del giovane scellerato, guarda «senza rimorso e senza precauzione una colpa che non era la sua» (II.V.29, N25). Non era sua la colpa, perché, come si legge in seguito, non era stata lei a costruire il monastero vicino alla casa di Egidio (II.V.32-33, N28):

Prima di parlare, diceva fra se, voglio esser certa; troverò il modo di farlo con prudenza. E finalmente, conchiuse fra se in un accesso di passioni diverse, finalmente che colpa ci ho io? questo monastero non l'ho piantato io qui vicino a questa casa.

Consultando l'apparato è possibile verificare che il segmento testuale «che colpa ci ho io?» è stato inserito da Manzoni in un secondo tempo, per rimarcare ancora una volta l'ossessione di Geltrude.²³

L'aggiunta pone anche in evidenza la consapevolezza linguistica di Manzoni in ambito sintattico, già a questa altezza della stesura del romanzo. Per dare voce all'«accesso di passioni diverse» che animano Geltrude, Manzoni introduce, oltre alla ripetizione enfatica dell'avverbio «finalmente» e del pronome «io», anche un costrutto tipico del parlato: il *ci* attualizzante di «che colpa ci ho io», che va ad aggiungersi alla dislocazione a sinistra dell'oggetto, in «questo monastero non l'ho piantato io qui». I costrutti tipici del parlato costituiscono uno dei tratti salienti della familiarità espressiva di Manzoni e sono stati oggetto di recenti studi mirati.²⁴ I tratti di oralità sintattica contribuiscono a vivacizzare determinate situazioni dialogiche e narrative, a esprimere la particolare animosità di alcuni personaggi, ma anche a chiarire quale sia l'intenzione tonale dell'autore: Ilaria Bonomi ha dimostrato, ad esempio, che nei *Promessi sposi* essi sono particolarmente presenti quando la voce dello scrittore intende essere confidenziale o ironica.²⁵ In merito a quest'ultima tonalità, si prenda in considerazione il seguente passo (II.II.9, N8):

Una figlia nata in tali circostanze, e destinata a dover salvare una tal capra e tali cavoli, era ben felice se si sentiva naturalmente inclinata a chiudersi in un chiostro, perché il chiostro non lo poteva fuggire.

L'ironia, certamente amara, nasce dal contrasto tra la gravità della sentenza e la leggerezza espressiva. L'intenzione, da parte di Manzoni, di conferire al passo un tono colloquiale, e quindi confidenziale, traspare linguisticamente sia in ambito lessicale, per il ricorso alla locuzione «salvare una tal capra e tali cavoli» (in milanese *salvò la capra e i verz*), che in ambito sintattico, per l'introduzione della dislocazione a sinistra dell'oggetto in «il chiostro non lo poteva fuggire», che,

²¹ Nei *Promessi sposi* scompare il legame tra sesso e colpa, in quanto Manzoni si corregge destinando al chiostro tutti i cadetti, non solo le figlie femmine.

²² La preesistenza del senso di colpa alla relazione col paggio è ben messa a fuoco nei *Promessi sposi* (cfr. FRARE, *Il potere della parola...*, 56-57). Secondo la psicanalisi, il senso di colpa che affligge il soggetto può essere infatti avvertito come un vago senso di «indegnità personale» svincolato da «un atto preciso di cui il soggetto si accusi»: in tal caso, il soggetto è spesso spinto a compiere un atto considerato repressibile, avvertito come sollievo, nel momento in cui esso rende reale un senso di colpa inspiegabile. (J. LAPLANCHE-J.B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, nuova edizione a cura di L. Mencacci-C. Puca, 2 tt., Bari, Laterza, 1998, II, 82-84).

²³ Cfr. A. MANZONI, *Fermo e Lucia, Apparato critico...*, 219.

²⁴ Cfr. in particolare I. BONOMI, *Noterelle di sintassi manzoniana*, in «Annali Manzoni», 4-5 (2001-2003), 265-92; M. COLOMBO, *La sintassi del parlato nel Fermo e Lucia*, in «Aevum», LXXXVI (2012), 1119-33.

²⁵ Cfr. BONOMI, *Noterelle di sintassi manzoniana...*, 273.

comportando la ripetizione enfatica di «chiostro», tende a rimarcare l'inesorabilità del destino della piccola Geltrude. Nel corso del lungo *iter* di revisione linguistica del romanzo, Manzoni avrebbe maturato la stessa abilità già presente in questo passo, quella cioè di saper ottenere una reale familiarità espressiva orchestrando i diversi piani linguistici, rifuggendo dalla soluzione semplicistica di adottare isolate macchie dialettali.²⁶

Va aggiunto che il commento di Nigro non presta particolare attenzione all'aspetto stilistico. Tuttavia, sarebbe utile mettere in luce la qualità scrittoria del *Fermo e Lucia*, troppo spesso sottovalutata, in particolare per i passi in cui la forma dialoga felicemente con il contenuto. Per quanto riguarda i capitoli relativi alla giovinezza della monaca di Monza, merita un'analisi accurata la cascata di parole sciorinata dalla vecchia per svegliare la sposina nell'imminenza del viaggio a Monza, per la quale si suggerisce una lettura ad alta voce (II.III.45-46, N32-33):

– Alto, alto, signora sposina; è giorno fatto; e prima ch'ella sia vestita, rivestita, in pronto ci vorrà anche un'ora almeno. La Signora Marchesa si sta alzando, e l'hanno svegliata quattr'ore prima del solito. Il Marchesino è già disceso alla scuderia e risalito; e si trova in ordine di partire quando che sia. Vispo come un lepratto quel diavoleto: ma! egli era tale fin da bambino: io posso ben dirlo che l'ho tenuto nelle mie braccia. Ma quando è all'ordine non bisogna farlo aspettare, perché quantunque sia della miglior pasta del mondo, allora egli strepita, fa il diavolo: e questa volta avrebbe anche un po' ragione perché egli si incomoda per accompagnar lei. Guarda in quei momenti: non ha tema di nessuno, fuorché del Signor Marchese; ma poi finalmente egli non ha sopra di se che il Signor Marchese, e un giorno il Signor Marchese sarà egli. Poveretto! Con due paroline però s'acqueta subito. Lesta, lesta, signorina, perché mi sta guardando così come incantata? a quest'ora ella dovrebb'esser fuori del nido.

Le locuzioni e i modi di dire («vispo come un lepratto», «della miglior pasta del mondo», «fa il diavolo», «fuori del nido»), ma anche i frequenti vezzeggiativi («Marchesino», «lepratto», «diavoleto», «Poveretto», «paroline»), colorano e vivacizzano in modo evidente il parlato della vecchia, in sinergia con un'accurata trama di rime, assonanze e richiami fonici ben riconoscibili, che contribuiscono a scandire il ritmo, rendendolo incalzante: «alto, alto», «fatto», «alzando» - «sposina», «prima», «vestita», «rivestita», «prima» - «giorno», «in pronto» - «signora», «un'ora», «Signora» - «Marchesino», «risalito», «bambino», «dirlo» - «scuderia», «che sia» - «diavoleto», «Poveretto!» - «momenti», «finalmente». L'attacco «Alto, alto, signora sposina» si ripete, con variazione («Lesta, lesta, signorina»), anche alla fine, incorniciando le parole della vecchia come un ritornello: la ricercatezza stilistica è confermata dal fatto che nei *Promessi sposi* l'attacco diviene un vero e proprio endecasillabo («Andiamo andiamo signora sposina»), che Angelini ha propriamente definito «allegro come il principio di una canzone a ballo».²⁷

L'allegro «cinguettio della governante» sopraggiunge irruento a troncare i «sogni penosi» di Geltrude, che, non ancor desta, ascolta le parole della vecchia «cogli occhi chiusi ed intenti come trasognata» (II.III.47, N34): già «come posseduta da un sogno», Geltrude aveva dovuto subire l'applauso della madre e del fratello, eccitati dal pensiero delle distinzioni di cui avrebbe potuto godere nel monastero; cessato l'«assedio» di parenti e amici di famiglia, che si erano sentiti «in dovere» di complimentarsi per la sua scelta di farsi monaca,²⁸ era rimasta «stordita intronata»; e giunta a Monza, si sarebbe ritrovata «come incantata» di fronte a un «teatro» di spettatori curiosi,

²⁶ Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, 26.

²⁷ C. ANGELINI, *La poesia della lingua*, in ID., *Manzoni*, Torino, Società editrice internazionale, 1958, 173-206: 178. Per un nutrito campionario di versi dissimulati nella prosa dei *Promessi sposi*, cfr. anche P. BELLEZZA, *Versi nella prosa*, in ID., *Curiosità Manzoni*, Milano, Vallardi, 1923, 121-28.

²⁸ Come il Segretario, che tenta di «pigliar tempo a studiare un complimento di congratulazione» per Geltrude (II.III.20, N14), ogni conoscente che non era ancora riuscito a parlarle «si sentiva tutto ad un tratto preso come da un rimorso, temeva di averle fatta una offesa, e studiava il momento di farle il suo complimento».

in attesa della sua richiesta di entrare in monastero.²⁹ Nell'applauso e nei doverosi complimenti dei familiari, nel pubblico di Monza, così come nelle parole della vecchia, vi è qualcosa di propriamente irreali, che giustifica la reazione inebetita di Geltrude. Nel discorso della governante, l'effetto d'irrealità si manifesta proprio nell'orditura stilistica che lo sorregge: non a caso, parole geminate («Alto, alto»; «Lesta, lesta»), rime facili, «echi, reminescenze, o divertite assonanze»,³⁰ già messi in luce, sono tratti salienti del teatro d'opera. Seppure le parole della vecchia siano indirizzate a Geltrude, si tratta, in sostanza, di un monologo, che potrebbe paragonarsi a un'«aria solistica», tipica del melodramma.³¹ Si potrebbe persino ipotizzare che scrivendo l'attacco «Alto alto signora sposina» Manzoni avesse nell'orecchio l'«Alto alto signor conte» delle *Nozze di Figaro*;³² nel romanzo manzoniano non sono infatti rari gli echi del libretto dapontiano e, citando lo studio di Ossola, «non si tratta soltanto di consimile intreccio, di prepotenti pretese – là del Conte d'Almaviva, qui di don Rodrigo – e di intralci a un matrimonio tra genti 'meccaniche'» ma soprattutto della «memoria di cadenze e clausole del parlato».³³

L'influenza esercitata dal melodramma sul romanzo manzoniano, meno dissimulata nel *Fermo e Lucia*,³⁴ è già stata ben posta in evidenza in studi specifici, principalmente per quanto riguarda i capitoli comici, su tutti quelli iniziali, che culminano con la fuga scomposta dei protagonisti, «in un crescendo rossiniano di campane a martello».³⁵ L'influenza più evidente è quella dei libretti di Da Ponte:

“Opera buffa” per definizione, quella di Mozart, tende come è ovvio a rimettersi mentalmente in scena ogni volta che si presentino situazioni divertenti, comiche. E quindi accenni, frasi ma anche un medesimo spirito nella costruzione del carattere dei personaggi di derivazione dapontiana compaiono in ordine sparso in tutti i *Promessi sposi* specialmente nelle parti più comiche o comunque quelle in cui la partecipazione dell'autore rimane ad un livello di distacco ironico da quello che sta narrando.³⁶

Tra le poche eccezioni, secondo Di Stefano sarebbero i capitoli relativi alla monaca di Monza, contraddistinti da un «trattamento completamente narrativo»,³⁷ privo di ogni riferimento al melodramma: in effetti, l'unico intermezzo con influssi melodrammatici che si è riscontrato nei capitoli IX-X dei *Promessi sposi* parrebbe essere quello, preservato, della sveglia della governante; nel *Fermo e Lucia*, invece, tratti propri dell'opera teatrale affiorano inaspettatamente anche nei capitoli di Geltrude, in più di una occasione. Nel *Fermo* non solo non mancano dialoghi interfamiliari contraddistinti da una certa vivacità,³⁸ ma sono anche presenti personaggi essenzialmente comici. È questo il caso della figura del Segretario, che scompare nella versione definitiva (II.III.20, N14):

²⁹ Cfr. rispettivamente: II.III.19, N13; II.III.34, N25; II.III.63, N45.

³⁰ A. DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma: rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2005, 92.

³¹ DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma...*, 113.

³² Cfr. L. DA PONTE, *Le Nozze di Figaro*, in ID., *Memorie. Libretti mozartiani*, introduzione di G. Armani, Milano, Garzanti, 2003, 402-508: 471. Devo il suggerimento al professor William Spaggiari.

³³ C. OSSOLA, *Manzoni e Mozart*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, 1726-29.

³⁴ «Il riferimento al *Fermo e Lucia* risulta senza dubbio essenziale nella ricerca delle sottotrame mozartiane ai *Promessi sposi* (in cui le citazioni dapontiane saranno meno scoperte e più dissimulate)» (DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma...*, 126, n. 4); è il caso, ad esempio, dei legami don Rodrigo-don Giovanni e Griso-Leporello, messi bene in luce anche nel commento di Nigro al *Fermo e Lucia*.

³⁵ A.L. BELLINA, *Manzoni e il melodramma*, in V. Branca-E. Caccia-C. Galimberti (a cura di), *Manzoni, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1976, cit. in DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma...*, 93.

³⁶ Ivi, 128.

³⁷ Ivi, 111.

³⁸ Una vivacità che nei *Promessi sposi* viene meno, in quanto Manzoni elimina rime facili e assonanze, rendendo il ritmo più piano.

fece chiamare tosto il Segretario. Questi giunse ritto ritto, intrizzato quanto poteva comportare la fretta di obbedire al Sig.^r Marchese; il quale tosto gli diede ordine di stendere la supplica. Il Segretario rivolto a Geltrude disse ah! ah! per pigliar tempo a studiare un complimento di congratulazione: ma il Marchese lo interruppe dicendo: Presto, presto, scrivete alla buona, senza concetti; già riconosciamo la vostra abilità.

L'entrata del segretario ha un ritmo serrato, scandito dai suoni occlusivi (in particolare l'allitterazione della dentale sorda *-t-*) e dalle consonanti geminate, che mettono in evidenza la sua impacciata rigidità, ben espressa dall'ottonario «ritto ritto intrizzato». Si notino anche, ancora, le parole geminate («ritto ritto» - «ah! ah!» - «Presto, presto»), e l'assonanza «tempo» - «complimento» - «dicendo» (peraltro, «pigliar tempo a studiare un complimento» e «ma il Marchese lo interruppe dicendo» sono due endecasillabi). L'ostentata formalità del segretario viene stroncata dall'impazienza del Marchese, che richiede una lettera «senza concetti» e senza alcuno sfoggio di «abilità». Come chiarisce Nigro, con il suo romanzo Manzoni

traspose [...] in allegretto la legittima apprensione secentesca (costantemente espressa dalla trattatistica segretariale) per il rischio di «servitù» delle «mani» da lettera, che avrebbero voluto non essere docili esecutrici e che piuttosto reclamavano il diritto a una loro «personalità».³⁹

Perché l'«esperto in missive» potesse dimostrarsi «un “gentiluomo”, con meriti che lo salvassero dall'“essere impiegato negli uffici servili o ne le fatiche del corpo”»,⁴⁰ certa parte della manualistica segretariale, come *Il Segretario* del Tasso (1587), raccomandava la docile disposizione al servizio e il ricorso alle buone maniere; tuttavia, nonostante il vano tentativo di “imbellettarsi” davanti agli occhi del marchese, il segretario deve piegarsi alla funzione di mero ‘manovale’, con anche l'incombenza di dover recapitare manualmente, «addirittura cui era indiritto», il foglio della richiesta.

Nel *Fermo e Lucia* è un personaggio teatrale, ed essenzialmente comico, anche la signora marchesa: una marionetta «avvezza fin dai primi giorni a non avere altra volontà che quella del marito» (II.III.12, N9), contraddistinta da un atteggiamento a tratti bislacco e da un carattere frivolo e superficiale, che emerge dalle sue poche battute. Come quando, appena firmata da Geltrude la richiesta scritta di farsi monaca, aderisce con entusiasmo alla proposta del marchese di andare a Monza il giorno stesso (II.III.22-24, N16-17):

Quindi rivolto sorridendo a Geltrude le chiese quando ella sarebbe stata disposta a fare una trottata a Monza per richiedere alla Badessa di essere ricevuta. – Anzi... riprese dopo aver pensato un momento, – perchè non v'andiamo oggi stesso? Geltrude ha bisogno di pigliar aria, e sarà ancor più contenta quando il primo passo sia fatto. – Andiamo, andiamo, rispose la Marchesa. La giornata è bellissima. – Vado a dar gli ordini, disse il Marchesino e stava per partire. – Ma... cominciò Geltrude, e non poté continuare. – Piano, piano, cervellino, ripigliò il Marchese rivolto al figlio: forse Geltrude è stanca, e vuole aspettare fino a domani. Volete voi che andiamo domani?, domandò a Geltrude con uno sguardo che nello steso tempo mostrava il sereno e minacciava il temporale. – Domani, rispose con debole voce Geltrude, alla quale non parve vero di aver qualche ora di rispetto, e che nel proferire quella parola si sovvenne che finalmente quel passo non era l'ultimo, il decisivo; e che si poteva ancora darne uno indietro. – Domani, disse solennemente il Marchese: domani, è il giorno ch'ella ha stabilito.

È forse questo il dialogo familiare più significativo, in quanto, oltre a mettere bene in luce i diversi caratteri dei familiari di Geltrude, è contraddistinto da un'evidente ricercatezza formale. Geltrude sta soffrendo, ma la marchesa pensa al bel tempo («Andiamo, andiamo [...] La giornata

³⁹ S.S. NIGRO, *L'equivoco epistolare*, in T. COSTO-M. BENVENGA, *Il segretario di lettere*, a cura di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 1991, 9-23: 15.

⁴⁰ Ivi, 15-16.

è bellissima»), mentre il marchesino è impassibile («Vado a dar gli ordini»). Interviene il marchese, regista dell'azione, a ritrattare la sua stessa proposta, riprendendo il figlio con un vivace ottonario «Piano, piano, cervellino», seguito dall'endecasillabo (ma di quinta) «ripigliò il Marchese rivolto al figlio» (si notino l'assonanza «cervellino» - «figlio» e la rima per l'occhio «ripigliò» - «figlio»). La narrazione torna a essere solenne, e la speranza di Geltrude si riversa tutta in quel «domani», che riecheggia ripetutamente, nella cornice di due endecasillabi: «e vuole aspettare fino a domani» (di quinta); «domani, è il giorno ch'ella ha stabilito».

La marchesa torna a esporsi quando, nel viaggio di ritorno da Monza, esprime il suo apprezzamento per la madre badessa (II.IV.2, N1):

La Marchesa sbadigliando parlò con ammirazione della badessa: – Come s'è portata!
diss'ella, non mi aspettava tanto; ah! che contegno! aah! che dignità! aaah! che disinvoltura!

La marchesa elogia il portamento disinvolto della madre badessa, che nel *Fermo e Lucia*, alla domanda di Geltrude, aveva letteralmente recitato a memoria il testo scritto appositamente per lei dal Pasta, compiacendosi, come un'attrice talentuosa, del sorriso dei suoi «molti uditori»: come sottolinea Nigro nel suo commento, il capitolo del viaggio a Monza è tutto all'insegna dell'ipocrisia, e la madre badessa, esaltata dalla marchesa, ne è l'incarnazione. Nigro nota nei ripetuti «ah... aah... aaah» «la scala della vocalità melodrammatica della marchesa»; si può aggiungere che tale 'scala' ascendente è riscontrabile anche negli accenti, di seconda in «contegno», di terza in «dignità», e di quarta in «disinvoltura», così come nella massa sillabica crescente. Ma nei ripetuti «ah» è anche l'espressione dello sbadiglio e del progressivo avanzamento del sonno: poco dopo avere espresso manifestamente il suo apprezzamento per la badessa, la marchesa si addormenta. Anche in questo caso, è evidente l'ironia: «malgrado i trabalzi che una carrozza di quei tempi dava in una strada di quei tempi, ella dormiva saporitamente» (II.IV.4, N3). Il commento di Manzoni è pungente:

ella dormiva saporitamente = cosa che non sorprenderà chi sappia che cosa vuol dire essere svegliato tre ore prima del solito, per occuparsi in cosa indifferente.

Se il marchese, che si assume in prima persona il compito di instradare Geltrude verso il monastero, non è affatto immune da un senso di «inquietudine» e «rimorso» (II.IV.58, N45), seppur momentaneo, la signora marchesa, invece, è del tutto distaccata, è un personaggio dai tratti caricaturali, scollato dalla realtà e quindi totalmente immune da turbamento alcuno. Si notino, ancora una volta, i due endecasillabi rimati: «ella dormiva saporitamente» - «per occuparsi in cosa indifferente».

Come bene esplicita Di Stefano, il ricorso a personaggi tipizzati e a strategie espressive proprie del melodramma, all'interno di «una forma distesa come quella del romanzo», tanto più se in un episodio drammatico come quello di Geltrude, contribuisce a «creare un effetto di straniamento».⁴¹ Nei momenti in cui la narrazione si fa vivace e ironica, si avverte il contrasto stridente con la condizione angosciosa di Geltrude e quindi «la sordità dell'ambiente al dramma della fanciulla».⁴² Tra l'entusiasmo affettato e teatrale dell'esterno e la pena sotterrata nel suo animo, si erge il muro insormontabile dell'indifferenza, che soffoca l'impeto alla ribellione. Geltrude, protagonista impossibilitata all'azione, diviene spettatrice passiva della messa in scena del suo dramma; fin tanto che, tradendo le sue inclinazioni e cedendo alla monacazione, si sarebbe piegata a recitare anch'essa la parte di un'altra (II.I.58, N49):

ad un viaggiatore che l'avesse veduta per la prima volta ella avrebbe potuto parere non molto dissimile da una attrice ardimentosa, di quelle che nei paesi separati della comunione cattolica facevano le parti di monaca in quelle commedie dove i riti cattolici erano soggetto di beffa e di parodia caricata.

⁴¹ DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma...*, 99.

⁴² MANZONI, *Promessi sposi*, commento a cura di A. Stella-C. Repossi..., 770.