



ANNA MARIA PEDULLÀ
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
apedulla@unior.it

LA RAPPRESENTAZIONE MANZONIANA
DELLA FAMIGLIA DI GELTRUDE NEL *FERMO E LUCIA*:
IL CARNEFICE E LA SUA VITTIMA

Riassunto: Questo saggio è una lettura della storia di Gertrude presente nel II tomo del *Fermo e Lucia* di Alessandro Manzoni. Le vicende della giovane de Leyva, realmente accadute e già narrate dallo storico secentesco Giuseppe Ripamonti, sono oggetto dell'attenta analisi manzoniana, interessata a rilevare i motivi per cui la nobile milanese, costretta a una monacazione forzata, discenda in un vero e proprio "inferno monacale," nel conflitto tra sentimenti di orgoglio e desiderio di trasgressione e sensi di colpa e incapacità di ribellarsi. La storia, che viene drasticamente ridimensionata nei *Promessi Sposi*, appare qui come un vero romanzo nel romanzo dai toni foschi e sulfurei, in cui prevale l'inclusione di materiali libertini e gotici della narrativa settecentesca e in parte ottocentesca.

Abstract: This essay is a reading of the Gertrude history in the II tome of *Fermo and Lucia* by Alessandro Manzoni. The young de Leyva history, really happened and already described by the seventeenth-century historian Giuseppe Ripamonti, is the issue of a careful analysis by Manzoni, being interested in detecting the reasons why the Milanese noblewoman, forced to become a monk, falls into a true "monastic hell", in the fight between pride feelings and desire to transgress and the struggle between guilt and inability to rebel. The story, which was drastically slimmed down in the *Promessi Sposi*, appears here as a true novel in the novel with dark and sulphurous tones, where the addition of libertine and Gothic materials of eighteenth-century and partly nineteenth-century fiction prevails.

1. La "storia della monaca di Monza" occupa la maggior parte del II Tomo del *Fermo e Lucia*, e più precisamente i capitoli dall'I al VI e parte del IX, corrispondenti approssimativamente ai capitoli IX e X dei *Promessi Sposi*. I sei capitoli di *Fermo e Lucia* possono dividersi in due

sezioni. La prima, che comprende i capitoli dal II al VI, contiene gli episodi riguardanti l'educazione di Geltrude fino alla monacazione forzata, in cui questa Geltrude prima maniera è presentata come la vittima predestinata di un padre, il marchese Matteo, cinicamente preoccupato di mantenere intatto l'asse ereditario della famiglia, ma anche di una madre assente e silente sulla violenza imposta alla figlia e di un fratello che, perseguendo i suoi interessi ereditari, è indifferente alle sofferenze della sorella. Questa è la rappresentazione familiare in cui si attua la tragedia della fanciulla Geltrude.

Il *Fermo e Lucia*, scritto tra il 1821 e il 1823, secondo l'interpretazione di molti critici, non è un abbozzo dei *Promessi Sposi*, bensì un romanzo diverso, in cui è presente un interesse storico più polemico in senso illuministico, nei confronti di una società profondamente corrotta e irrazionale. Qui la vicenda dei due giovani si configura come un esodo dall'eden domestico-paesano allo spazio perverso della città e della Storia. Nel capitolo II del tomo secondo Lucia, invece, deve affrontare lo spazio perverso del monastero di Monza e della sua Signora, la cui storia è ampiamente narrata dalla nascita della figlia femmina del marchese Matteo, fino al pentimento di Geltrude e alla durissima penitenza impostale dal cardinal Borromeo.

Nella primavera del 1821 Alessandro Manzoni si trova nella sua villa di Brusuglio a Milano e lì matura l'idea del romanzo a seguito di alcune letture sulle vicende storiche milanesi attorno al 1630, che saranno proprio l'ambientazione temporale dei *Promessi Sposi*. Queste letture in particolare sono, da un lato, le *Historiae Patriae* del milanese Giuseppe Ripamonti¹, in cui si narrano i fatti intervenuti tra il 1597 e il 1607 nel Monastero di Santa Margherita di Monza, vale a dire la relazione tra suor Maria Virginia de Leyva e Giovanni Paolo Osio, i delitti di quest'ultimo, il processo della monaca, la morte di Osio e il pentimento di suor Maria Virginia; dall'altro *Economia e statistica* di Melchiorre Gioia (1767-1829) che tratta con abbondanza di documenti

¹ G. Ripamonti, *Historiae patriae*, Decade V, Libro VI, presso C. Malatesta, Milano 1641-43, p. 359 e segg.

il periodo della carestia e della peste. Questi due libri contengono notevoli spunti romanzeschi: il racconto di una monacazione forzata, la conversione di un nobile prepotente ad opera del cardinale Borromeo, le pene minacciate a chi con la violenza tentasse di impedire un matrimonio. La prima stesura del *Fermo e Lucia* porta la data del 24 aprile 1821. Manzoni inizia a scrivere i primi due capitoli e poi si ferma per consentire la ripresa e la conclusione dell'*Adelchi*. Dalla primavera del 1822 ritorna a dedicarsi alla sua opera completandola nel settembre 1823. Il testo è diviso in quattro tomi senza titolo:

1° tomo – protagonisti sono i promessi sposi

2° tomo – protagonista è Lucia

3° tomo – protagonista è Fermo

4° tomo – protagonisti i due fidanzati

Nella prima introduzione, contemporanea alla stesura dei due primi capitoli, Manzoni immagina di aver trascritto una «curiosa storia» del secolo diciassettesimo e di aver poi deciso di riscriverla completamente conservando i fatti in essa contenuti. E ne spiega il motivo. L'anonimo autore del Seicento aveva infarcito la storia di numerosi commenti che Manzoni non si era sentito di condividere. Preferendo invece dare spazio alle sue personali considerazioni, il nostro autore aveva stabilito di riscrivere del tutto l'opera. Nell'*Introduzione* l'anonimo scrittore afferma: *La Storia si può veramente chiamare una guerra illustre contro la Morte*, ma aggiunge di non aver voluto conservare la memoria di fatti gloriosi di principi e potentati, bensì il *picciol teatro* di gente meccanica e di bassa condizione,

parendomi che le cose private di questi tempi sieno meritevoli di quella osservazione che i dotti danno alle cose mostruose, perché in picciolo teatro vi si veggono luttuose tragedie di calamità, e scene di malvagità grandiosa [...] perché avendo il male ormai passato i termini della comparazione, ha toccato l'apice del superlativo, e il pessimo non è di peggioramento capace. Si vedrà anche come l'umana malizia ha saputo superare tutti i ritegni, e spezzare tutti i freni più ben tem-

prati, avendo potuto moltiplicare ogni sorta di sevizie, perfidie ed atti tirannici a dispetto delle leggi divine ed humane [...]².

Il Male domina il mondo e Manzoni ne avverte tutta la persecutorietà, descrivendone gli atti. La sua storia registra la persecuzione di Lucia ad opera del sadico Don Rodrigo, e in seguito, come in un effetto domino, la persecuzione del curato da parte degli scherani del nobile libertino, il tentativo di rapimento di Lucia, la sua fuga e la separazione da Fermo. Qui la trama si biforca: Lucia diviene protagonista del secondo tomo e la sua storia s'intreccia con quella di Geltrude, mentre Fermo sarà protagonista del terzo tomo.

All'inizio del capitolo I del secondo tomo, Manzoni, dialogando con il lettore, si chiede:

Dove siamo? Il nostro autore non lo dice, anzi protesta di non volerlo dire. Abbiām già avvertito che delle due classi fra le quali era divisa la società al suo tempo, di circospetti cioè e di facinorosi, d'uomini che avevano, e d'uomini che facevano paura, egli apparteneva alla prima. La sua timida discrezione raddoppia però a questo punto della narrazione: e il progresso della narrazione stessa ne fa vedere il motivo. Le avventure di Lucia nel suo novello soggiorno si trovano implicate con intrighi tenebrosi, rematici, misteriosi, terribili, di persone che deggiono essere state potenti, e imparentate assai: e l'autore si scopre impacciato tra il desiderio di raccontare quello che sa, e il terrore di offendere di quelle famiglie il mormorare contra le quali era un peccato punito in questo mondo³.

Manzoni si fa sedurre dalla gotica *vague*, anticipando nell'*Introduzione* "neri" elementi narrativi, tra cui si colloca la storia di Geltrude che assume le dimensioni di un vero e proprio romanzo nel romanzo. Questo racconto è compreso se non addirittura represso nei *Promessi Sposi*, ma specialmente nel *Fermo e Lucia* rivela l'inclusione di materiali libertini e gotici della narrativa settecentesca e in parte ottocentesca.

² Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, "I Meridiani", Mondadori, Milano 2002, pp. 3-4.

³ Alessandro Manzoni, *op. cit.*, p. 178.

La vicenda era già narrata nelle *Historiae* di Ripamonti che Manzoni cita come sua fonte. E se l'Autore condivide con lo storico lombardo lo sdegno per le monacazioni forzate, fa altresì riferimento ad un'ampia tradizione di letteratura claustrale: dalla *Dorothée* (1621) e *Petronille* (1626) del vescovo Camus, dalla *Vie de Marianne* (1731-41) di Marivaux, alla *Religieuse* (1760) di Diderot, all'*Ildegonda* (1820) dell'amico Tommaso Grossi⁴. Il resoconto del canonico della Scala viene integrato da Manzoni con l'analisi psicologica, probabilmente tratta dai *Mémoires pour servir à l'histoire* di Port Royal e della badessa Marie-Angelique Arnauld. Manzoni orienta quest'analisi ad esigenze di ordine morale e religioso di natura giansenistica. La caduta nel vizio dell'infelice Geltrude appare come una necessità fatale nell'assenza di Dio (*lo sguardo del Cielo non discese*, F. e L. p. 242), un'esclusione giansenistica dalla grazia divina che, destinata ad illuminare solo gli spiriti forti, non può essere conquistata con la caducità del rimorso e del pentimento. La cattività di Geltrude sembrerebbe determinata dall'eterodossia giansenistica. Manzoni, invece, e specialmente nei *Promessi Sposi*, attua un compromesso tra questa e l'ortodossia cattolica. A sostegno di quest'ipotesi è utile il confronto tra uno dei *Sermons* del vescovo Massillon⁵, in cui si tratta della possibilità della concessione della grazia divina al dolore di una scelta ingiusta, con una pagina del *Fermo e Lucia* in cui Manzoni scrive riguardo alla Signora di Monza:

È uno dei caratteri più ammirabili e più divini della religione cristiana, di potere in qualunque circostanza dare all'uomo che ricorra ad essa, un rimedio, una norma, e il riposo dell'animo [...] se la via è [...] difficile, pericolosa, spiacevole, ma senza adito al ritorno, da questa stessa

⁴ I contributi sulle fonti della Monaca di Monza sono molto numerosi. Qui ci si limiterà a citare Giovanni Getto, *I capitoli "francesi" dei Promessi Sposi*, in *Manzoni europeo*, Mursia, Milano 1971; E. Boggio Quallio, *Una fonte barocca per la Gertrude manzoniana*, in "Lettere italiane", XXX (1978), 4; G. Ferroni, *Da Suzanne a Gertrude, da Diderot a Manzoni*, "Quaderns d'Italia" 22, 2017, pp. 123-132.

⁵ J.-B. Massillon (1663- 1742) è stato un predicatore e vescovo cattolico francese. Le sue *Oeuvres complètes* (1745- 48) hanno avuto numerose edizioni. La sua impostazione teologica ha subito qualche critica, sia di sospetto giansenismo sia di "filosofismo", ma ha conseguito anche molti elogi, tra cui quelli di Voltaire per la profondità dello studio dei moti del cuore umano.

dura necessità di proseguire in essa, la religione cava un motivo e dei mezzi per renderla regolare, praticabile, sicura[...]. Disapprovando i motivi che l'hanno fatta intraprendere perché erano falsi, essa ne somministra un altro nuovo ed inconcusso per continuarla, e dà a una scelta temeraria o infelice ma irrevocabile, tutta la santità, tutti i conforti, tutta la sapienza della vocazione⁶.

La tragedia di cui il lettore diverrà spettatore vede Geltrude come protagonista che, vittima sin da bambina, impaurita da un padre carnefice e costretta alla vita monacale, diviene anch'ella una di quelli che fanno paura. E Lucia, dopo aver lasciato i suoi monti e il suo Fermo, nel monastero di Monza in cui giunge per chiedere ricovero e protezione, dinanzi a lei ha molta paura.

La Signora e Lucia hanno in comune l'identità di "fanciulle perseguitate", ma si muovono su due antitetici piani⁷. La prima, rappresentando l'umanità con il suo peccato di orgoglio e trasgressione, trova il suo archetipo in Eva, la cui colpa originale della superbia è stata punita da Dio. Lucia, invece, rappresentando il Bene celeste con le sue virtù di modestia e desiderio di salvezza, rimanda alla Vergine e all'umiltà come fonte di redenzione. Don Rodrigo e Egidio sono due personaggi inferi, diabolici. Rappresentano il male della tentazione e della corruzione dell'innocenza. Anche il Marchese Matteo, uomo avaro, superbo, ignorante, può essere assimilato ai primi due nella tentazione-dannazione di Gertrude a una vita claustrale singolare, in cui nulla conta la religione, ma il potere che si può esercitare e il privilegio di cui la figlia deve usufruire.

Quando Manzoni inserisce nel romanzo la vicenda della monaca di Monza, non poteva non confrontarsi con la *Religieuse* di Diderot, in una specie di sfida che nel *Fermo e Lucia* assume tratti più ampi e risvolti più

⁶ Alessandro Manzoni, *op. cit.*, pp. 242-43.

⁷ Cfr. A. R. Pupino, *Un episodio del Manzoni: La signora di Monza*, De Simone, Napoli 1986, p. 103: «Del resto il narratore aveva premesso che il «dialogo» avveniva tra «due così dissimili creature» delle quali una appare una sorta di *mise en abyme* rovesciata dell'altra».

cupi. Nella rappresentazione della monacazione forzata e dei suoi tragici effetti permane un essenziale residuo illuministico; ma la denuncia della violenza subita da Geltrude è tutta proiettata, seguendo la prospettiva storica del romanzo, nell'oscuro passato secentesco. Ed escludendo una critica dell'istituzione monastica, Manzoni si limita alla condanna dell'egoismo, della superbia e dell'ignoranza della nobiltà del tempo e soprattutto dell'uso di chiudere in un chiostro figlie femmine per mantenere unito il patrimonio della famiglia nelle mani del primogenito maschio. Alla colpa della famiglia fanno seguito le colpe di cui si macchierà Geltrude nella vita del monastero, con una disponibilità al male che la porteranno a tradire l'innocente e ignara Lucia.

Nell'incontro tra Lucia e la Signora, Manzoni ritrae appunto una monaca «singolare»:

L'aspetto della Signora, d'una bellezza sbattuta, sfiorita alquanto, e direi quasi un po' conturbata, ma singolare, poteva mostrare venticinque anni. Un velo nero teso orizzontalmente sopra la testa scendeva a dritta e a manca dietro il volto, sotto il velo una benda di lino stringeva la fronte, al mezzo; e la parte che si vedeva diversamente ma non meno bianca della benda sembrava un candido avorio posato in un nitido foglio di carta: ma quella fronte liscia ed elevata si corrugava di tratto in tratto quando due nerissimi sopraccigli si riavvicinavano per tosto separarsi con un rapido movimento. Due occhi pur nerissimi si fissavano talvolta nel volto altrui con una investigazione dominatrice, e talvolta si rivolgevano ad un tratto come per fuggire: v'era in quegli occhi un non so che d'inquieto e di erratico, una espressione istantanea che annunciava qualche cosa di più vivo, di più recondito, talvolta di opposto a quello che suonavano le parole che quegli sguardi accompagnavano. Le guance pallidissime, ma delicate scendevano con una curva dolce ed eguale ad un mento rilevato appena come quello d'una statua greca. Le labbra regolarissime, dolcemente prominenti, benché colorate appena d'un roseo tenue, spiccavano pure fra quel pallore; e i loro moti erano, come quelli degli occhi, vivi, inaspettati, pieni di espressione e di mistero. Una gorgiera bianca, increspata lasciava intravedere una striscia di collo bianco e tornito: la nera cocolla copriva il rimanente dell'alta persona, ma un portamento di-

sinvolto, risoluto, rivelava o indicava, ad ogni rivolgimento, forme di alta e regolare proporzione. Nel vestire stesso v'era qua e là qualche cosa di studiato, o di negletto, di stranio insomma che osservato in una colla espressione del volto dava alla Signora l'aspetto di una monaca singolare. La stoffa della cocolla e dei veli era più fine che non s'usasse a monache, il seno era succinto con un certo garbo secolare, e dalla benda usciva sulla tempia manca l'estremità d'una ciocchetta di nerissimi capegli; il che mostrava o dimenticanza o trascuraggine di tener secondo la regola, sempre mozze le chiome già recise nella cerimonia solenne della vestizione. Questa stessa singolarità si faceva osservare nei moti, nel discorso nei gesti della Signora. S'alzava ella talora con impeto a mezzo il discorso, come se temesse in quel momento di esser tenuta, e passeggiava pel parlatorio; talvolta dava in risa smoderate, talvolta levando gli occhi, senza che se ne intendesse una cagione, prorompeva in sospiri; talvolta dopo una lunga e manifesta distrazione, si risentiva, ed approvava con negligenza ragionamenti che la sua mente non aveva avvertiti⁸.

È una venticinquenne di "una bellezza sbattuta, sfiorita alquanto" e "conturbata". La fronte le si corruga di tanto in tanto. I nerissimi sopraccigli sono molto mobili e gli occhi, anch'essi nerissimi, guardano con una ricerca di dominio sull'altro o appaiono sfuggenti. Quegli occhi rivelano un animo inquieto che nasconde qualcosa che non può essere rivelato. I movimenti delle labbra, come quelli degli occhi sono pieni di espressione e di mistero. Anche l'abbigliamento è singolare per una monaca. La stoffa degli abiti è di maggior pregio rispetto a quella delle altre monache. L'abito è stretto sotto il seno. Dalla benda sulla tempia sinistra esce una ciocca di capelli neri.

In questo ritratto, da cui deriveranno le "traduzioni" pittoriche di Giuseppe Molteni del 1847 e di Mosè Bianchi del 1867, si "vede" tutta la storia di Geltrude.

⁸ *Ibid.*, pp. 183-4.



Figura 1. *La Signora di Monza*, Giuseppe Molteni, 1847.



Fig. 2. *La Signora di Monza*, Mosè Bianchi, 1867.

Secondo la teoria greimasiana della narratività le strutture narrative di un racconto si convertono in strutture discorsive sia di livello semantico che sintattico. In ambito semantico le strutture semio-narrative si figurativizzano, cioè, diventano “oggetti” riconoscibili come “figure” di una semiotica del mondo naturale. C’è un caso speciale di figurativizzazione che richiama maggiormente il senso della vista o in generale quello dell’il-

lusione referenziale: l'iconizzazione, ovviamente più tipica del mondo delle immagini, ma ben presente anche in ambito letterario⁹.

Manzoni compie un formidabile ritratto della Signora: fisico e passionale nello stesso tempo, dai toni ambivalenti e conflittuali. La Signora viene caratterizzata da un comportamento bimodale in cui entrano in conflitto la passione della mondanità, che determina i sentimenti dell'ansia e del capriccio, e quella della noia e della debolezza, che si traducono in tristezza ed introversione.

Né Molteni, né Bianchi riusciranno a interpretare l'atmosfera del conflitto. Ognuno dei due artisti produrrà nel proprio dipinto una sola isotopia semantica: Molteni quella della noia, della tristezza e dell'introversione; Bianchi quella dell'ansia, della mondanità, del capriccio.

Dopo il ritratto della Signora segue il breve interrogatorio di Lucia a cui la monaca chiede: "Ma voi", disse la Signora rivolta repentinamente a Lucia, "voi che dite di codesto signore? A voi tocca a dirci se egli era un persecutore, e se aveva gli artigli sozzi"¹⁰. Geltrude chiede a Lucia, con un "voi" ripetuto per tre volte, se le attenzioni di don Rodrigo le sembrassero davvero persecutorie e, con singolare ironia, se il disgusto verso quel signore fosse causato dalla sporcizia dei suoi artigli.

Mentre Lucia tace perplessa e intimorita, Agnese vorrebbe spiegare la vicenda, ma la Signora la mette a tacere con accenti rabbiosi:

"Voi siete ben pronta a parlare senz'essere interrogata", disse la Signora, dando sulla voce ad Agnese. "Non so che fare dei parenti che rispondono pei loro figliuoli" [...] la menzogna la più imperterrita, la più persistente, la più solenne è quella che sta sul labbro di colui che vuole sacrificare i suoi figli, e far loro violenza. Questi sono i peccati, contra i quali si dovrebbe predicare: a costoro bisognerebbe minacciare l'inferno"¹¹.

⁹ Sul percorso generativo del senso, sulla figurativizzazione e l'iconizzazione di veda: Greimas, A. J., Courtés, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979; tr. it., (a cura di Paolo Fabbri) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

¹⁰ Alessandro Manzoni, op. cit. p.187.

¹¹ *Ibid.*, p. 188-9.

Geltrude proietta su Agnese la rabbia che prova nei confronti della famiglia. La Signora è superba, orgogliosa e dominatrice, ma anche emotivamente instabile e incline agli scatti d'ira. Manzoni decide di spiegare le passioni che determinano il suo comportamento e il suo linguaggio, e con un *flash back* ne ricostruisce la patogenesi.

Egli quindi analizza la storia a partire dalla figura del padre, il Marchese Matteo: uomo avaro, superbo ed ignorante, che, subito dopo aver appreso il sesso femminile del neonato, pensa "è monaca". In questo "è monaca" appare una decisione implacabile e irrevocabile di un'identità cui la figlia non saprà né potrà opporsi. La scelta del nome di Geltrude è quella di una monaca di nobilissimi natali con cui la figlia dovrà identificarsi; i giocattoli della bambina sono bambole vestite da monaca e il suo appellativo "madre badessa".

Nell'adolescenza Geltrude cresce in avvenenza, vivacità, manifestando "una grande avversione all'obbedienza, e una grande inclinazione al comando, un vivo trasporto pei piaceri e pel fasto. Di tutte queste disposizioni il padre favoriva quelle soltanto che venivano dall'orgoglio, perché come abbiám detto lo considerava come una virtù della sua condizione"¹².

La parola del padre le intima il suo destino: "tu non sarai una monaca come le altre". Verso le altre, alcune compagne educate anch'esse nel monastero, ma non destinate alla monacazione, Geltrude nutre sentimenti di invidia, odio e competizione. L'animo di Geltrude comincia ad avvertire il conflitto tra il desiderio del padre e il suo. In questa «guerra», così la definisce Manzoni, vive gli anni dell'adolescenza nel monastero.

Ma ella s'accorse con maraviglia, e non senza confusione, che alcune delle sue compagne non sentivano punto d'invidia di questo suo avvenire; e alle immagini circoscritte e scarse che può somministrare anche ad una fantasia adolescente il primato in un monastero, opponevano le immagini varie e luccicanti di sposo, di palagi, di conviti, di

¹² *Ibid.*, p.194.

villeggiature, di veglie, di tornei, di abiti, di carrozze, di livree, di braccieri, di paggi. Queste immagini produssero nel cervello di Geltrudina quel movimento, quel ronzio, quel bollore che produrrebbe un gran paniere di fiori, appena colti, collocato davanti ad un'arnia¹³.

Il padre, convinto che "senza l'interesse l'uomo non si determina a nulla in questo mondo", per contenere ogni seduzione secolare ne indirizza il comportamento verso il desiderio di potere e l'orgoglio del suo status sociale, depotenziando ogni pulsione affettiva.

L'Autore suggerisce anche degli indirizzi terapeutici per quest'animo così inquieto e dominato dalle passioni: "assoluta innocenza di pensiero; massime e pratiche di Religione ragionata; occupazioni utili e interessanti, esercizi frequenti e dilettevoli del corpo, confidenza rispettosa e libera nei parenti o negli educatori"¹⁴. Ma Geltrude non ha potuto esercitarsi in queste pratiche comportamentali e il suo animo è tormentato dall'angoscia, dal senso di colpa e dal bisogno di trasgredire per stabilire un precario e pericoloso equilibrio tra il suo Io e il super-io paterno.

Così ritornata a casa, dopo che la sua famiglia era stata informata dalle monache della sua mancanza di vocazione al chiostro, la ragazza viene isolata dal contesto familiare per la disapprovazione dei parenti. Geltrude assume una "posizione depressiva", ma tenta di reagire con la ribellione. Riceve una lettera da un paggio della Marchesa e la ribelle risponde. Un'altra ribellione è la risposta che darà ad Egidio dalla finestra del monastero, e è fatale.

Geltrude aspreggiata, rinchiusa, minacciata, in una situazione che sarebbe stata dolorosa anche alla coscienza più illibata, si trovava anche la memoria del fallo, che basta a rattristare la situazione la più gioconda, e l'animo suo fu prostrato [...] nello stesso tempo 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

¹³ *Ibid.*, p.196.

¹⁴ *Ibid.*, p.197.

tutti, ma più forte in lei per indole e reso ancor più forte dalla educazione, il timore della vergogna [...] il pentimento di Geltrude cominciò ad essere più dolce, divenne un sollievo. Pensò ella al perdono che si ottiene con quello, e si rallegrò, pensò che ciò ch'ella soffriva poteva essere una espiazione, e tutto le parve più leggiero; [...] Il Marchese Matteo, il quale passato il primo caldo dell'ira, era tosto corso a fantasticare nella sua mente se da quel disordine avesse potuto cavar qualche profitto per vincere la risoluzione di Geltrude¹⁵.

Il paggio viene licenziato con due sonori schiaffoni, mentre Geltrude, rinchiusa e minacciata, si tormenta con il senso di una colpevole solitudine e con la paura della vergogna. Proprio su questa punta la strategia paterna di eliminazione di ogni ribellione della figlia alla sua autorità. Geltrude, sconfitta e umiliata, trova sollievo alla sua angoscia con il pentimento e l'idea di chiedere perdono al padre. Questi accoglie la pentita e ne affretta la monacazione. Il desiderio di ribellione, però non l'abbandona del tutto, e quando giunge a Monza per chiedere di essere ammessa al chiostro non riesce a parlare: ha paura di distruggere il suo desiderio di autodeterminazione, ma il minaccioso sguardo paterno le incute una maggiore paura. Geltrude pronuncia il suo sì.

Lo schema seguente enuclea nella storia di Geltrude tre fondamentali segmenti narrativi:

- a) persecuzione paterna;
- b) tentativi di ribellione al persecutore,
- c) obbedienza al padre persecutore ed identificazione con lui.

La denominazione *identificazione con l'aggressore* è stata coniata da Sandor Ferenczi e ripresa da Anna Freud. È un comportamento paradossale che può essere spiegato solo come un meccanismo di difesa, che coinvolge la vittima dell'aggressore. Anche in situazioni di terrore e isolamento, l'atteggiamento della vittima nei confronti del carnefice può diventare patologico facendo sì che si sviluppino sentimenti di ammirazione, gratitudine e identificazione. Con la denominazione

¹⁵ *Ibid.*, pp. 207-210.

“identificazione con l’aggressore”, si fa riferimento ad un meccanismo di difesa descritto da Anna Freud:

Di fronte ad una minaccia esterna tipicamente rappresentata da un’autorità critica, il soggetto si identifica con il suo aggressore. Può farlo appropriandosi dell’aggressività stessa, oppure mediante l’emulazione fisica o morale dell’aggressore, o adottando particolari simboli di potere mediante i quali viene designato l’aggressore¹⁶.

Secondo Anna Freud, questo meccanismo predomina nella costituzione della fase preliminare del Super-Io: l’aggressività in questo momento è ancora diretta verso l’esterno e pertanto non agisce sotto forma di auto-critica.

Geltrude pronuncia i suoi voti “con una pompa straordinaria e come si conveniva alla casa”. Commenta Manzoni:

Il sacrificio fu consumato, il dono fu posto su l’altare, ma era di frutti della terra; la mano che ve lo aveva posto non era monda; il cuore non lo offriva; e lo sguardo del cielo non discese sovr’esso¹⁷.

Con queste parole l’autore pone fine al racconto dei rapporti tra Geltrude e la sua famiglia, che scompare definitivamente dalla narrazione. D’ora in avanti Geltrudina è adulta. Il suo linguaggio e i suoi comportamenti le sono totalmente addebitati in ragione della scelta, che in origine era imposizione, ma che poi ha fatto sua, di essere una monaca singolare, una Principessa prigioniera in un chiostro, vittima e carnefice.

¹⁶ A. Freud, *L’Io e i meccanismi di difesa* (1936), *Opere*, vol. I, Boringhieri, Torino 1978, p. 231.

¹⁷ Alessandro Manzoni, op. cit., pp. 242. Il passo rievoca l’offerta dei “frutti della terra” fatta da Caino a Dio (*Gn* 4, 3- 5) e a Lui non gradita.