

## **Introduzione di Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi a *Il tramonto d'un ideale*.**

La seconda edizione dei *Promessi Sposi* è il libro che accompagna – nella misura di una scansione eterna – tutta la storia di Rachele, Giovanni e la Matta: permette a Giovanni, durante un invito a pranzo al castello, un approccio con la bella e ricca Rachele; e sarà a questo libro che, come ad un «messaggero d'amore» affiderà una lettera ed una promessa; si offre, ritrovato nei mobili portati da la Matta, come l'ultimo legame con quell'ideale d'amore che sarà presto frantumato dal calcolato egoismo di Giovanni. Si tratta di un riferimento esplicito al modello letterario- narrativo manzoniano fatto non per adesione, ma per dissacrazione: non c'è nel romanzo fondante l'interpretazione stessa del reale, ma emerge per contrasto analogico la dimensione di una realtà assai diversa nei vissuti individuali e fattuali. Ed è qui che si compone la figura della serva, la Matta, che interviene a scompigliare i destini dei protagonisti sottraendo la risposta di Rachele e favorendo l'emergere del narcisismo di Giovanni e quindi le sue diverse e calcolate scelte rispetto all'idillio iniziale. I propositi di Giovanni, infatti, sono solo «fantasticherie», un'invenzione astratta, per cui il dramma reale femminile appare come riassorbito in una visione del mondo a dimensione solo maschile: non c'è alcuna consolazione, né per la Matta, né per Rachele, i cui ideali vengono diversamente infranti. Se, più in generale, l'ordine patriarcale (il padre, Giovanni) non viene rovesciato - e dati i tempi non può esserlo -, risulta tuttavia come sottilmente incrinato dalla scrittura della Marchesa Colombi che tesse una trama giocata sul contrasto, sottile tra letteralità e letterarietà e finisce per far emergere gli stereotipi stessi, contaminandoli sia con la sofferenza - concreta - delle due protagoniste, sia con l'ironia. L'universo della Matta è fatto di parole parche e ripetute con fiduciosa decisione, perché al mondo che esse individuano non è concepita alternativa («Sono suoi» ripete sempre alle domande di Giovanni sui mobili ); l'unicità del mondo pensato dalla Matta è legata alla letteralità del rapporto fra percezione e interpretazione del sé, di conseguenza anche l'immaginazione ed il sogno ne sono il rispecchiamento diretto. Invece per Giovanni e Rachele entra nella dimensione esistenziale una variabile non secondaria, quella della letterarietà, giacché alla percezione si sovrappone un'appercezione mediata dai modelli letterari, dal "romanzo" - l'ideale dell'amore, amore che dovrebbe durare nell'eternità pur senza possibilità di comunicazione -, cosicché l'interpretazione del sé e la costruzione del mondo ne risultano fortemente condizionati. Lo studente Giovanni fa parlare, scrivere, muovere Rachele lontana secondo la Nouvelle Héloïse o lo Jacopo Ortis, l'avvocato di successo torna a pensare a Rachele, dopo il ritrovamento della lettera e la fine della sua relazione amorosa con la bella Gemma, dentro un «romanzo alla Dickens» di gioie familiari.

La Marchesa Colombi marca così la distanza dall'immagine dell'amore e dall'istituzione del matrimonio, proprio nel mettere in scena e tradurre in spettacolo questi modelli che vengono caricati di smagliature e tensioni, all'interno di un'idea dell'eternità dell'amore, pilastro di una visione sentimentale e romantica, visione consolatoria e rassicurante dell'esistenza. La scrittura diviene osservazione allo stesso tempo spietata ed ironica dell'ipocrisia dell'universo maschile. Da una parte, la libertà dell'uomo che sogna, decide, dispone, parte, ritorna, abbandona; dall'altra le emozioni ed i silenzi dei corpi femminili, l'amore che la brillante contessa Gemma conosce solo fuori del matrimonio e ne resta ferita. È la donna che subisce perdita e cancellazione nel romanzo, come nella società, ma con una sofferente consapevolezza (Rachele), e con un dolore espresso fisicamente (la Matta) in un mondo che la guarda con indifferenza perché incapace di comprenderla nella sua interiorità (il «corpo raggomitato che si dondolava gemendo» è scambiato, nella notte, per un gatto), sofferente nemmeno percepito da Giovanni, preso com'è dalla

vanità. La Rachele «delle sue visioni», collocata nel «mondo illusorio» nutrito dalle letture poetiche, non regge il trascorrere degli anni che – si sa – non «passano» nello stesso modo per un uomo ed una donna e finisce per acquisire «un'aria vecchia»: «era una triste, triste cosa che il suo ideale fosse svanito così». L'incontro con Rachele al paese non ha la cadenza della «scena da medioevo» a lungo fantasticata, e crolla così «la poesia dei suoi vent'anni».

Ma non è banalmente la differenza tra sogno e realtà, è la naturalezza con cui l'uomo pensa che la donna esista solo come modello voluto e costruito dall'uomo a personificarsi in Giovanni: quando si mette in viaggio per tornare al paese, «pensava Rachele, la sua vita, il suo incontro»; la reggenza transitiva del verbo segna con evidenza il processo in base al quale Giovanni crea a propria misura la vita di Rachele, che risponde con tale sicurezza dentro di lui ai modelli scelti da far impiegare i tempi verbali della realtà e non dell'ipotesi. La Rachele che ritrova dopo tutti quegli anni di fedele attesa, invece, è una donna che stonerrebbe con l'ambiente sociale in cui lui vive, e pertanto la sua reazione è di «malcontento», e Rachele immediatamente indovina «il sentimento di spiacevole sorpresa che aveva prodotto in lui»; lo sguardo che nell'incontro al castello «la esaminava come per contarle i capelli sul capo e per cercarle una ruga sul viso» non ha ormai più «nulla di comune coll'amore».

Rispetto al ritmo dominante, dato dall'impazienza e dalla fretta di Giovanni che, in quanto uomo, vive ed agisce nella scena pubblica, risalta il ritmo della Matta che è lento: guarda «lungamente» Giovanni, contempla «lungamente» le insegne dei negozi dove può riconoscere la o insegnatale, resta «in estasi» davanti a i mobili che glielo ricordano, e quando cominciano a sorgere in lei le prime gelosie nei confronti di Rachele, la sua mente lavora a lungo prima di poter trovare ciò che Rachele non è in grado di dare a Giovanni: «Per un pezzo la Matta aveva ascoltato senza dir nulla... Poi un giorno gli aveva risposto con riso di trionfo: - Alla Rachele non puoi saltarle in groppa e farle fare il cavallo». Questo ritmo rallentato costituisce la dimensione esistenziale della Matta. Il mondo esterno resta un corso a lei parallelo, distante, e quel che le è riservato è l'«l'orlo della strada» su cui «passava e ripassava» come un'ombra «nella nebbia»; è un mondo che non partecipa della sua vita perché è «altra» nella sua radicale diversità. E la Matta, vedendo che «il suo grande amore da schiava era respinto» dal padrone, dopo aver pianto tutta la notte («ululava come un cane rabbioso»), decide di tornarsene subito al suo paese, suscitando un unico commento da Giovanni: «Cosa potrà avere? Ma!». E se ne va, con la sua disperazione, senza accettarne i suggerimenti distratti, senza ascoltare nessuno, ma lei – si sa – è da sempre fuori le regole e può permetterselo, perché è, appunto, la Matta. Tale soprannome è il risultato di una storpiatura di pronuncia dei contadini che hanno preso in casa l'orfanello chiamata invece «Amata» da una monaca «sentimentale» – come sottolinea l'Autrice” – , e risulta emblematico in quanto da adolescente diventerà «intontita» a causa dei «sette lunghi anni che aveva passati in mezzo ai rumori forti, incessanti della filanda», per cui di fronte agli ordini «rimaneva spesso a bocca aperta», come se non capisse. Quindi la figura della “matta”, tratteggiata da Gilbert e Gubar per le opere femminili tra Otto e Novecento, se è anche un'immagine delle ansietà di una scrittrice che vuole inserirsi nella cultura, privilegio maschile, tuttavia non sembra riconducibile alla serie di figure terrificanti (streghe, mostri, pazze) che, da Bertha Mason (in Jane Eyre) in poi, rappresentano il prototipo della donna “diversa” e perciò relegata nella follia, in uno spazio chiuso, quindi il “doppio” dell'Autrice, la sua impotenza nascosta. Nella Marchesa Colombi – che non dimentica mai di portare in primo piano la condizione sociale delle sue protagoniste – ci sembra soprattutto, nella struttura dell'intreccio su due piani, una forma diversa di comunicazione tesa a far risaltare un soggetto sociale discriminato sia nella povertà sia nell'analfabetismo, sia nell'essere donna, e che, tuttavia, riesce a modificare il

destino dei personaggi, impedendo così al testo di avere un suo svolgimento secondo la parabola manzoniana. L'ironia si esercita così nello sconvolgere quel livello letterario che la scrittura stessa tende a costruire, nel tratteggiare un amore tutto idealizzato secondo i canoni, che non può entrare in comunicazione alcuna né con i gemiti della Matta, né con il dolore silenzioso di Rachele. Giovanni ha gli occhi ciecamente puntati sulla propria immagine, la persona amata o non si esiste concretamente o esiste troppo, come specchio delle sue «fantasticherie». Ed è per questo forse che, rileggendo la Marchesa Colombi, come per altre scrittrici del periodo, non proviamo lo «sforzo» e la «resistenza da vincere» che alcuni scrittori pure attenti e sensibili come Calvino hanno dichiarato di aver sentito nelle «ricognizioni tra i minori dell'Ottocento». E, d'altra parte, viene da chiederci: su quali valori si basa il concetto di maggiore-minore? Come comporre questa tassonomia letteraria? Non è forse giunto il momento, invece, di abbandonare qualsiasi tentazione di valutazione classificatoria, cercando di leggere "con altro occhio", per ritrovare – come dice Françoise Collin – «non soltanto delle autrici, delle opere, ma anche degli accenti», delle strategie narrative e lessicali perché l'identità sessuale di chi scrive agisce, diversamente, in ogni scrittura sotto forma di "tensione"?