



HAL
open science

“Non vi piace? ”. Autour de quelques avatars de Lucia : Manzoni autoparodiste

Aurélie Gendrat-Claudé

► To cite this version:

Aurélie Gendrat-Claudé. “Non vi piace? ”. Autour de quelques avatars de Lucia : Manzoni autoparodiste. Cahiers d'Etudes Romanes, 2020, pp.103 - 121. 10.4000/etudesromanes.10436 . hal-04037405

HAL Id: hal-04037405

<https://hal.science/hal-04037405v1>

Submitted on 29 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Non vi piace? »

Autour de quelques avatars de Lucia : Manzoni autoparodiste

Aurélie Gendrat-Claudé



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/10436>

DOI : [10.4000/etudesromanes.10436](https://doi.org/10.4000/etudesromanes.10436)

ISSN : 2271-1465

Éditeur

Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée

Date de publication : 27 février 2020

Pagination : 103-121

ISBN : 979-10-320-0257-5

ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Nantes Université



Référence électronique

Aurélie Gendrat-Claudé, « « Non vi piace? » », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 40 | 2020, mis en ligne le 08 juillet 2020, consulté le 20 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/10436> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.10436>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

« Non vi piace? »

Autour de quelques avatars de Lucia : Manzoni autoparodiste

Aurélie Gendrat-Claudiel
Sorbonne Université

Résumé: Prenant pour point de départ l'étude de différentes parodies des *Fiancés* dans lesquelles la figure de Lucia est particulièrement malmenée, l'article tente de montrer que le texte original lui-même contient des allusions aux détournements possibles de la protagoniste. C'est l'occasion de réfléchir à l'existence de noyaux parodiques dans un roman qui paraît contenir en puissance les déformations que son héroïne atypique a pu subir, notamment sur le plan de la représentation de l'éros.

Riassunto: Prendendo le mosse dallo studio di diverse parodie dei *Promessi sposi* nelle quali la figura di Lucia viene bistrattata in particolar modo, l'articolo tenta di mostrare come il testo originale stesso contenga alcune allusioni alle possibili distorsioni della protagonista. Si propone quindi una riflessione sull'esistenza di nuclei parodici in un romanzo che pare contenere in potenza le deformazioni subite dalla sua atipica eroina, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione dell'eros.

*Non v'è grande opera d'arte la quale non proietti da sé,
come un'ombra, la propria caricatura¹*

Guido da Verona

Le roman de Manzoni n'est pas un classique de la littérature italienne du XIX^e siècle. C'est le classique par excellence et il a suscité à ce titre, dès sa première édition (1827), une quantité remarquable d'œuvres dérivées: tableaux, sculptures et gravures, réductions théâtrales, imitations, ballets,

1 Guido DA VERONA, *Introduzione*, in *I promessi sposi*, Milano, La vita felice, 1998, p. 37.

opéras, films, chansons, bandes dessinées, adaptations pour la jeunesse... Dans cette immense masse d'œuvres qui découlent à divers titres des *Promessi sposi* et qui relèvent aussi bien de la culture savante que de la culture populaire, il n'y a rien d'étonnant à ce que les parodies occupent une place de choix². En effet, la notoriété et la reconnaissance de la valeur d'une œuvre comptent parmi les conditions mêmes de la parodie : Du Marsais écrivait en 1730 que « les vers les plus connus sont ceux qui sont le plus exposés à la parodie³ » et Carlo Dossi, à la fin du XIX^e siècle, affirmait que « la parodia non può avere per oggetto se non le cose migliori⁴ ». Reconnu comme un chef-d'œuvre par les lettrés romantiques, rapidement diffusé auprès d'un lectorat populaire, imposé dans les programmes scolaires de l'Italie unifiée, érigé en modèle à la fois littéraire et linguistique, le roman de Manzoni a connu dès le XIX^e siècle ce que Daniel Sangsue a appelé un « sacre parodique⁵ ».

Il se trouve que dans la longue histoire de cette consécration par la marge et par le bas, certains personnages ont été particulièrement (mal)traités par les parodistes. Au nombre de ces cibles privilégiées, Lucia figure en bonne place : Lucia, pour qui le narrateur du roman avoue éprouver une tendresse respectueuse⁶, Lucia, que certains critiques ont décrite comme le moteur immobile⁷ de l'histoire, Lucia, que Pasolini disait détester au même titre que ses protecteurs fra Cristoforo, le cardinal et l'innommé⁸, est un personnage

-
- 2 Signalons un colloque organisé par l'ELCI (Sorbonne Université) consacré aux parodies, réécritures et transcodifications des *Promessi sposi*, en novembre 2018.
 - 3 César Chesneau DU MARSAIS, *Des tropes ou des différents sens*, présentation, notes et traduction par Françoise Douay-Soubelin, Paris, Flammarion, 1988, p. 217.
 - 4 Carlo Dossi, *Note azzurre*, 2 vol., vol. I, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1964, p. 60, note 1119. Cletto Arrighi paraphrase cette citation dans sa... paraphrase des *Promessi sposi*, conscient qu'il est que toute parodie est un hommage implicite : « Non si fanno parafrasi nè parodie, se non delle opere insigni » (Cletto ARRIGHI, *Gli sposi non promessi. Parafrasi a contrapposti dei Promessi sposi*, Milano, Pietro Favero, 1895, p. 4).
 - 5 Daniel SANGSUE, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 81.
 - 6 « troppo ci dispiacerebbe se quel nome, per il quale anche noi sentiamo un po' d'affetto e di riverenza, fosse stato strascinato per quelle boccacce, fosse divenuto trastullo di quelle lingue sciagurate » (Alessandro MANZONI, *I promessi sposi* [1840], a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002, p. 288 ; ce sera désormais notre édition de référence et les numéros de page seront donnés directement entre parenthèses après les citations).
 - 7 Angelo MARCHESE, *L'enigma Manzoni. La spiritualità e l'arte di uno scrittore « negativo »*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 103. Ailleurs, Angelo Marchese parle de la « semplicità rocciosa » de Lucia (*ibid.*, p. 118).
 - 8 « direi che per me il più bel personaggio dei *Promessi Sposi* è Renzo, insieme con don Abbondio e Gertrude. Mentre invece considero orribili – pronti per un technicolor americano degli

en apparence simple et monolithique: la jeune héroïne, pure et persécutée, pleure et prie beaucoup, sourit un peu, baisse les yeux, s'effraie quand un inconnu l'approche, rougit dès qu'il est question de sentiment, fût-il légitimé par une promesse de mariage.

L'un des principaux points communs des parodies consiste à injecter une dose plus ou moins grande de malice sexuelle dans le personnage de Lucia: en 1895, Cletto Arrighi, soucieux de lutter contre la « brezzolina clericale⁹ » qui souffle sur son époque mais aussi contre le « quietismo cattolico¹⁰ » du chef-d'œuvre manzonien, propose une parodie incomplète, *Gli sposi non promessi. Parafrasi a contrapposti dei Promessi sposi*, dans laquelle Lucia, que l'auteur dans la préface juge « troppo modesta¹¹ », devient Luisa, la concubine de Lorenzo Scannagatti, mi-aubergiste mi-contrebandier. Veuve du frère de Lorenzo, « la sòra Luisa », qui a fait tourner la tête du curé, don Abbondanza, n'a aucune intention de se marier et se contente d'attirer par ses charmes les clients dans l'auberge de son amant; seul le testament du défunt mari devrait contraindre les personnages qui, comme le précise le titre, ne se sont rien promis, à s'unir officiellement pour pouvoir conserver le droit à l'héritage. Si Cletto Arrighi conçoit de manière assez intéressante la parodie comme un sport de combat, qui suppose une relecture critique de l'œuvre originale à la lueur du contexte politique et social contemporain¹², le traitement de Lucia, dans ce récit court et inachevé, s'attaque aux caractéristiques sociales et morales les plus extérieures du personnage original, remplaçant les fiançailles par le concubinage, la virginité par la séduction d'une veuve joyeuse.

On retrouve la même veine salace dans la parodie sans doute la plus délirante et la plus aboutie du roman, celle que propose Guido da Verona en 1930. Le texte s'en prend avant tout à la représentation des mœurs et plus précisément

anni Cinquanta – il Cardinal Borromeo; l'Innominato, Fra Cristoforo e Lucia » (Pier Paolo PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocci, Milano, Garzanti, 1996, p. 206).

9 Cletto ARRIGHI, *op. cit.*, p. 4.

10 *Ibid.*, p. 18.

11 *Ibid.*, p. 9. Renzo, quant à lui, est jugé « un po' soro », de sorte que les deux fiancés de Manzoni « non riuscirono molto interessanti ».

12 « questi *Promessi Sposi* ci si presentarono oggi come uno splendido pretesto, come un campo nuovo e geniale di opposizione e di combattimento. Pur continuando ad ammirarli in tutto ciò ch'essi contengono di indiscutibilmente bello, ci parve venuta l'occasione, in questo rivolgimento della opinione pubblica verso le tenebre del medio evo, di tornar a discutere quel libro, che foggio, e continua a foggiare, tanti criterii troppo timorati e retrivi, nelle scuole e nelle famiglie » (*ibid.*, p. 5).

de l'amour¹³ à travers Lucia, « questa piagnucolosa bifolcherella¹⁴ », devenue, dans l'intrigue transposée à l'époque contemporaine, une jeune fille coquette et dégourdie qui fume et minaude¹⁵, acceptant volontiers, pour ne pas rentrer à pied, de monter dans la rutilante Chrysler de don Rodrigo et manifestant « le migliori disposizioni per divenire un numero eccezionale da caffè-concerto¹⁶ », poussée à la réussite mondaine par sa mère, une Agnese qui tient désormais davantage de la mère maquerelle que de la *mamma* affectueuse. Lorsque Renzo menace de tirer vengeance de don Rodrigo, Lucia l'apaise en lui faisant passer « nell'interstizio della bocca la puntina umida della sua dolcissima lingua », avant de murmurer : « Lo sai bene, cocotino mio, che per me al mondo non ci sei che tu¹⁷! » – une assertion qui sera démentie, entre autres, par la folle nuit passée dans les bras de l'inconnu¹⁸, lequel ne la libère que par peur d'être épuisé sexuellement, à son âge (164 ans!). Lucia, « detta Lucette o Lucy¹⁹ », finira dans le lupanar tenu par donna Prassede, où Renzo la retrouvera pour s'entendre dire que le vœu de chasteté ne s'applique qu'à lui²⁰. La jeune prostituée, séduite par la promotion sociale et financière de Renzo, devenu agent de change, acceptera tout de même de le suivre et de l'épouser, non sans avoir auparavant accordé ses faveurs à un généreux marquis espagnol. La parodie dénonce, en l'inversant, ce que Guido da Verona considère comme le moralisme du roman de Manzoni, devenu à ses yeux parfaitement anachronique et incongru dans l'Italie des années 1930. En ce sens, l'opération de Guido da Verona, comme celle de Cletto Arrighi, confirme pleinement l'idée, développée par Daniel Sangsue, que toute parodie suppose une « relation critique à l'objet parodié », la parodie se présentant

13 Dans la préface, Guido da Verona résume son projet : « rifare la storia d'amore del Manzoni con lo stile del cantore di Bluette » (Guido DA VERONA, *Introduzione ai Promessi sposi*, in *I promessi sposi*, introduzione di Max Bruschi, Milano, La Vita Felice, 1998, p. 31). Le projet se mue ensuite en « pochade », en caricature adaptée aux goûts du public contemporain.

14 *Ibid.*, p. 27.

15 « Il fidanzato non sapeva rifiutarle nulla; tosto le passò la propria [sigaretta], che Lucia si mise tra le labbra con l'elegante garbo d'una provetta fumatrice. Frattanto canticchiava l'aria di Ramona, e ne accennava con la punta dei piedi il ritmo irresistibile. » (*ibid.*, p. 59)

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 61.

18 « Aveva passata una magnifica notte fra le calde braccia di Lucia Mondella, che sapeva compier miracoli di gran lunga più stupefacenti che non compisse il cardinal Federigo » (*ibid.*, p. 171).

19 *Ibid.*, p. 294.

20 « Il mio voto di verginità si riferisce unicamente a voi, Renzo. Non si può essere vergini con tutti, vi sembra? Basta esserlo con qualcuno » (*ibid.*, p. 303).

comme le résultat d'une évaluation des qualités et des défauts de l'original en fonction d'un contexte de réception qui change au fil des époques²¹.

On pourrait formuler des observations assez semblables autour d'un texte moins comique, mais non moins scabreux : le scénario que Piero Chiara écrit, au tout début des années 1970, pour un film (qui n'a jamais été réalisé) et dont la publication posthume remonte à 1996. Là aussi, celle que Perpetua appelle « quella squaldrina di Lucia²² » devient une figure de la sensualité. Dans la première scène où la protagoniste apparaît (en petite tenue), la didascalie décrit complaisamment ses formes un peu trop généreuses²³, qui seront évoquées de manière obsessionnelle tout au long du texte, au point que la poitrine de Lucia paraît plus expressive que le personnage lui-même. Figure de la sensualité, mais aussi de la duplicité : à la scène, assez fidèle au texte manzonien, où Lucia raconte les avances de don Rodrigo, fait écho une scène totalement inventée qui montre la jeune fille en train de faire la coquette et même de répondre favorablement à la séduction. Lucia est, tour à tour ou en même temps, la maîtresse de don Rodrigo, d'un fra Cristoforo très boccacien et de l'innommé (qui traverse cependant une crise d'impuissance), avant de se marier avec don Ferrante, lequel a pris Renzo à son service comme cocher²⁴.

-
- 21 « la parodie implique fondamentalement une *relation critique* à l'objet parodié. La démarche du parodiste est en effet semblable à celle du critique : il choisit une œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, mais tout cela *en acte*, dans un "commentaire" qui se traduit par une réécriture ou une recréation de cette œuvre » (Daniel SANGSUE, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 11).
- 22 *I promessi sposi di Piero Chiara*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, p. 12.
- 23 « È una donna sui ventidue anni, pallida, dall'ovale perfetto, dagli occhi grandi e scuri, dai capelli nerissimi divisi sulla fronte e raccolti in una grossa crocchia sulla nuca. Le sue forme sono esuberanti. La vediamo discinta, cioè con indosso delle lunghe mutande bordate di pizzo e una camiciola dalla quale prorompe un seno monumentale. Due amiche cercano di allacciarle il busto, facendovi entrare a fatica il seno dovizioso e ribelle. Le mutande, di foggia antica, sono aperte sul didietro e lasciano intravedere le anche potenti. » (*ibid.*, p. 18)
- 24 Pour une comparaison entre la parodie de Guido da Verona et la réécriture de Piero Chiara, voir Giovanni TESIO, « *I Promessi sposi* » tra parodia e rimaneggiamento: i casi di Guido da Verona e Piero Chiara, in *L'antimanzonismo*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 349-360. Pour Giovanni Tesio, le scénario de Chiara n'est pas un renversement malicieux du texte manzonien, mais « una sorta di rimaneggiamento liberato da tutte le intenzioni morali e meglio aderente a un sodo realismo di marca lombarda » (*ibid.*, p. 355). Le préfacier du texte posthume proposait déjà des analyses assez proches dans Ferruccio PARAZZOLI, *Introduzione*, in *I promessi sposi di Piero Chiara*, *op. cit.*, p. VII-XV. On peut cependant discuter de la supériorité esthétique et idéologique de l'opération menée par Piero Chiara : la présence d'expressions dialectales, le comique de certaines situations, ancrées dans la réalité du territoire lombard, et le commentaire de l'écrivain sur le sens psychanalytico-social à donner à l'épilogue

Si l'on se tourne vers le cinéma, il y eut, avant le scénario de Chiara et en marge des innombrables adaptations filmiques soucieuses de fidélité, un moyen-métrage de Mario Monicelli en 1962 qui érotisait singulièrement l'avatar de Lucia. Il s'agit de *Renzo e Luciana*, épisode du film collectif *Boccaccio '70*. Inspiré d'une nouvelle de Calvino intitulée *L'avventura di due sposi* (qui du reste n'avait aucun lien avec le roman de Manzoni²⁵), le scénario, confié à Giovanni Arpino, Suso Cecchi d'Amico et Calvino, transpose, avec de nombreuses modifications narratives²⁶, l'histoire des *Promessi sposi* dans le Milan du boom économique : ce qui est évidemment amusant, c'est que la trame du roman de Manzoni, via la nouvelle de Calvino, permet de parler, dans la logique du film collectif, de la sexualité contemporaine et des contraintes que la société fait peser sur elle : le roman le plus chaste de la littérature italienne est le point de départ d'un discours sur les relations sexuelles hors mariage (mais aussi après le mariage, où elles ne sont pas nécessairement plus simples) et sur l'intrusion aliénante du pouvoir capitaliste dans la vie intime du prolétariat. Incarnée par la piquante Marisa Solinas, Lucia, devenue Luciana, épouse Renzo malgré les obstacles (à commencer par l'obligation d'être célibataire pour ne pas perdre son travail de dactylo) et sans être une dévergondée, elle affirme, avec sa silhouette de pin-up du pauvre, mince, petite, plus délurée et plus entreprenante que son amoureux assez apathique, une sensualité libre de préjugés, soucieuse de résister aux avances d'un don Rodrigo des temps modernes, son patron libidineux et

inédit ne sauvent pas le scénario des facilités qu'on peut reprocher au texte de Guido da Verona (qui a l'avantage de proposer une provocation sexuelle plus audacieuse au regard de la date de composition et qui pousse la parodie jusqu'au *nonsense*). Piero Chiara, qui précise dans un avertissement ironique que les éventuelles ressemblances avec le texte de Manzoni ne dépendent que de l'identité de la source première (le manuscrit du XVII^e siècle), voulait éviter l'écueil de la parodie, car son entreprise visait à *incarner* littéralement les *Promessi sposi*, à leur donner corps et chair à travers la poitrine opulente de Lucia, mais pour le lecteur, le résultat s'apparente bel et bien à une énième parodie graveleuse.

- 25 Italo CALVINO, *L'avventura di due sposi*, in *Gli amori difficili, Romanzi e racconti*, vol. II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1992, p. 1161-1165. La nouvelle met en scène, en quelques pages, le quotidien d'Alvaro et Elide marqué par des horaires de travail (nocturne pour l'un, diurne pour l'autre) qui interdisent une véritable vie de couple. Sur le passage de la nouvelle au film, voir entre autres Cristina BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 237 *sq.*
- 26 Peut-on vraiment considérer ce film comme une réécriture transgénérique du roman de Manzoni? L'opération est discutable, mais nous estimons que le titre suffit à réactiver dans l'esprit du spectateur l'hypotexte manzonien et à constituer le film comme une œuvre dérivée des *Promessi sposi*, fût-ce lointainement.

despotique, dans un monde dominé par le désir masculin. Seuls le poids du travail et les rythmes d'une vie quotidienne difficile, prisonnière des contraintes matérielles, entament sa légèreté – encore persiste-t-elle, à la fin du film, à manifester une forme d'insouciance joyeuse, à vrai dire ambiguë, interprétable comme le symptôme de son aliénation profonde.

À cette liste nécessairement incomplète et ouverte, on peut ajouter au moins deux autres exemples. Dans la brève nouvelle « Cento scudi d'oro », incluse dans le recueil *Dopo il pescecane* (1979), Luigi Malerba fait parler Lucia à la première personne au fil d'une amusante métalepse: la jeune héroïne raconte comment elle a quitté à la fois le chapitre XXI et la chambre où elle devait passer la nuit avec la vieille servante de l'innommé²⁷, de sorte qu'elle a fini dans le lit du maître des lieux, attendri et séduisant. Lucia, qui n'épargne pas à l'écrivain lombard quelque critique stylistique, revendique le droit de s'exprimer²⁸, use d'anachronismes qui révèlent sa double identité d'héroïne du XIX^e siècle et de créature moderne, commente elle-même les entorses que son comportement intrépide fait subir au personnage original: « mi rendo conto che il Manzoni non avrebbe approvato mai una sortita così imprudente e così poco in armonia con il mio personaggio²⁹ »; « Sarò anche noiosa qualche volta, ma non sono nemmeno quella bigotta che vorrebbe far credere il Manzoni³⁰ »; « Non sono una santa³¹ ». Elle avoue également n'avoir pas été insensible au charme de don Rodrigo³² (on retrouve là un lieu commun présent dans de nombreuses parodies) et regrette que son créateur n'ait pas employé son talent à raconter cette nuit d'amour dans le château de l'innommé, après laquelle la jeune héroïne est retournée dans sa petite chambre et dans son chapitre. La confession s'achève par un éloge de la délicatesse du grand seigneur, qui a fait donner les cent écus à Agnese et non directement à Lucia: interprétant la générosité de l'innommé comme l'indice d'une relation tarifée qui ne dit

27 « L'idea di restare tutta la notte nel capitolo ventuno insieme a quella vecchia non mi piaceva proprio » (Luigi MALERBA, « Cento scudi d'oro », in *Dopo il pescecane*, Milano, Bompiani, 1979, p. 115).

28 « ogni tanto ho diritto anch'io di ragionare con la mia testa » (*ibid.*, p. 116).

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, p. 118.

31 *Ibid.*, p. 119.

32 « non mi dispiaceva nemmeno don Rodrigo. Anche per lui avevo provato un insieme di paura e di ammirazione, ma avrebbe dovuto comportarsi in modo molto diverso se voleva ottenere qualcosa. Un sorriso, un mazzetto di fiori, una scatola di cioccolatini: bastava poco e sarei cascata nelle sue braccia » (*ibid.*).

pas son nom, l'interlude parodique de Malerba construit ainsi une Lucia libre non seulement dans ses mœurs (sans aller jusqu'aux excès des personnages de Guido da Verona ou de Piero Chiara), mais aussi dans sa parole, puisqu'elle est la narratrice, consciente de son pouvoir comme de ses limites expressives, de cet épisode qui rend poreuses les frontières entre diégèse et métadiégèse.

L'une des plus récentes réécritures de grande ampleur, *I promessi morsi. Storia gotica milanese del secolo XVII*, accommode avec finesse les *Promessi sposi* (mêlés à des séquences du *Fermo e Lucia*) à la sauce *Twilight*, sur le modèle de ce qui a été fait dans le domaine anglo-saxon par Seth Grahame-Smith avec *Pride and Prejudice and Zombies* (2009). L'œuvre se distingue par sa capacité à intégrer une réflexion métaparodique sur le caractère littéralement méconnaissable d'une Lucia sensuelle, en proie à des rêves érotiques, mordue par don Rodrigo, un vampire dont le charme ténébreux ne la laisse pas indifférente. Au fond, cette nouvelle Lucia ne se comporte pas très différemment de celle de Guido da Verona, mais l'auteur a l'intelligence de placer dans la bouche des personnages une réaction effarée qui invite à une prise de conscience amusée du travestissement parodique. Ainsi, lorsque Lucia, le jour où elle devrait épouser Renzo, se laisse aller à définir avec la plus grande sensualité l'amour et le désir devant ses amies³³, l'une d'entre elles s'exclame : « Lucia, non ti riconosco più! », avant d'ajouter « Che discorsi si mette a fare questa madonnina infilzata^{34?} », reprenant une expression utilisée plusieurs fois dans les *Promessi sposi* pour qualifier Lucia (nous y reviendrons). Et un peu plus loin, lorsque Lucia, soucieuse de protéger don Rodrigo plus que d'empêcher un crime, tente de détourner son fiancé de ses projets de vengeance par des caresses redoutablement lascives³⁵, Agnese et Renzo, scandalisés, ne manquent pas de rappeler la jeune fille à sa nature profonde :

« Lucia! » gridarono insieme Renzo e Lucia.

« Cosa stai facendo? » disse Agnese.

« Non vi riconosco più! » mormorò Renzo³⁶.

33 « Per me l'amore è qualcosa che non si riesce a dire a parole, che ti fa tremare le gambe e ti fa battere il cuore al pensiero di essere... di essere sfiorata con una carezza, o con le labbra... L'amore... l'amore mi sembra un sogno pieno di mistero, che ti attira e ti spaventa. È il sangue che ribolle di... di... desiderio... » (Anonimo lombardo, *I promessi morsi. Storia gotica milanese del secolo XVII*, Milano, Rizzoli, 2011, p. 30).

34 *Ibid.*, p. 31.

35 « Allora gli si gettò al collo, lo accarezzò, lo strinse a sé. [...] Cominciò a baciargli il collo, le guance. "Promettetelo! Giuratelo! Per amor mio..." e cercò freneticamente le sue labbra, struscandosi contro il corpo di lui, scossa da un fremito incontrollabile » (*ibid.*, p. 34-35).

36 *Ibid.*, p. 35.

À la fin du roman, le lecteur assiste à l'irreprésentable par excellence des *Promessi sposi*: la nuit de noces, durant laquelle Renzo, qui a tué son rival et affronté une armée de morts-vivants pour protéger Lucia, découvre avec horreur que sa femme, elle-même contaminée, aime lui mordre le cou. Lucia l'apaise en lui assurant que l'altération de sa nature lui a permis de découvrir l'amour³⁷, que son attirance pour don Rodrigo n'a pas dépassé le stade du fantasme et qu'il vaut mieux, pour être heureux en mariage, ne pas épouser un ange³⁸. L'exploitation des éléments *dark* présents dans les *Promessi sposi* et l'ajout d'une dimension fantastique, où se mêlent, comme il se doit, érotisme et vampirisme, contribuent à adapter le chef-d'œuvre de Manzoni au goût du jour: il n'est pas anodin que la revendication de l'opération infligée au roman original (vampirisé par le parodiste) trouve son expression métaphorique dans cette Lucia elle-même vampirisée, méconnaissable mais jugée plus apte à faire le bonheur d'un homme (et d'un lecteur).

Enfin, il faut préciser que même dans les transpositions qui n'ont rien d'intentionnellement parodique, Lucia fait l'objet de curieuses manipulations qui altèrent toujours la nature du personnage original dans le sens d'une plus grande indépendance de caractère et d'une plus grande capacité d'action, ainsi que d'une expansivité affective fort éloignée de la retenue du modèle³⁹. Dans les trois comédies que Giambattista Nasi tire du roman immédiatement après la parution de la *Ventisettana*, Lucia s'autorise ainsi des commentaires assez triviaux sur l'aspect physique de son fiancé et l'élégance que lui permet l'amélioration de sa situation financière (« Avete visto com'egli sta bene vestito da massaro? Non pare più Renzo. È più bello d'assai⁴⁰ »); tout en contemplant

37 « ciò che don Rodrigo mi ha trasmesso, ha cambiato qualcosa dentro di me. Mi ha instillato qualcosa che prima non c'era. Prima non avevo idea di cosa fosse l'amore, e sono sicura che non l'avrei mai saputo » (*ibid.*, p. 366-367).

38 « posso aver fantasticato, posso aver sognato, e in questi sogni forse c'era anche don Rodrigo. Ma ve l'ho detto: qualcosa dentro di me stava crescendo, stava cambiando... Senza quel qualcosa, io non sarei mai riuscita ad amare voi: vi avrei sposato, forse, ma sarei rimasta per voi un'amica, una sorella. [...] adesso mi considerate un diavolo solo perché prima vi sembravo un angelo. Ma sapete, è meglio che non abbiate sposato un angelo » (*ibid.*, p. 367). Le narrateur donne raison à l'héroïne: « Poiché Renzo non aveva sposato un angelo, il matrimonio fu felice. » (*ibid.*, p. 368)

39 Pour une anthologie et une présentation des réductions théâtrales du roman de sa parution jusqu'à 1985, voir Anne-Christine FAITROP-PORTA, *I promessi sposi. Riduzioni teatrali*, Firenze, Olschki, 2001.

40 *I promessi sposi del chiarissimo Alessandro Manzoni ridotti in tre commedie di carattere da Giambattista Nasi*, Milano, Dalla Tipografia Motta ora di M. Carrara, 1827, p. 20. Nous citons

avec complaisance son trousseau, elle explicite, bien plus que ne le fait le roman de Manzoni, la réciprocité du sentiment amoureux (« È finalmente giunto il giorno da me tanto bramato di unirmi ad un uomo che mi ama con tutto il trasporto. Egli ne è però corrisposto egualmente da me⁴¹ »); elle parle d'elle-même à la deuxième ou à la troisième personne pour se plaindre de ses malheurs avant de dénoncer les fautifs avec une certaine véhémence (« Povera Lucia! Eccoti spogliata della veste nuziale... [...] Scellerato don Rodrigo!... Console pauroso! In quale situazione mi avete mai posta⁴²! »), avant d'exulter à une fréquence assez remarquable dans le dernier acte de la dernière comédie (« Ah! madre mia! quanto esulto di rivedervi! »; « Oh! Quanto ne esulto⁴³! »). Quelques années plus tard, Filippo Zinelli va plus loin, dans la réduction théâtrale qu'il tire du roman de Manzoni: Lucia ne s'adresse à son fiancé que par la tendre apostrophe « Mio Renzo » ou « Renzo mio » (dont on chercherait en vain une trace dans le roman⁴⁴); elle s'indigne d'être soupçonnée et menace son fiancé (« Renzo, voi oltraggiate il mio onore! Innanzi a mia madre, io v'impegno a dir tutto, e se siete menzognero, io vi citerò al Tribunale di Dio⁴⁵ »), commente très librement sa situation psychologique et sociale (« Ed io sono misera, afflitta e svergognata⁴⁶ »), raconte toute l'énergie qu'elle a mise à repousser les avances de don Rodrigo (« Un signore mi passa vicino, mi prende un braccio, e mi trattiene con delle parole, che mi fecero arrossire. Io gli diedi un urto, lo gettai traverso la siepe, e corsi avanti⁴⁷ »): certes, on est encore bien loin de la Lucia déchaînée de Guido da Verona, mais on voit que même les adaptations respectueuses du roman ont rendu Lucia un peu plus piquante

l'édition originale, mais l'adaptation de Nasi a fait l'objet d'une réédition récente (Milano, Luni Editrice, 2017).

- 41 *Ibid.*, p. 33. On est vraiment très loin de la Lucia originale, qui n'ose pas même prononcer le mot « amour »: « nella sua [storia] c'era mescolato per tutto un sentimento, una parola, che non le pareva possibile di proferire, parlando di sé; e alla quale non avrebbe mai trovato da sostituire una perifrasi che non le paresse sfacciata: l'amore! » (p. 349-350).
- 42 *I promessi sposi del chiarissimo Alessandro Manzoni...*, *op. cit.*, p. 61.
- 43 *Ibid.*, p. 262 et 275.
- 44 On se souvient en revanche de la sobriété de la Lucia de Manzoni au moment des retrouvailles: « «Vi saluto: come state?», disse, a occhi bassi, e senza scomporsi. » (p. 727)
- 45 Fabio ZINELLI, *I promessi sposi*, in *Opere di Fabio Zinelli*, Palermo, Tipografia di Bernardo Virzi, 1841, p. 35-36. La Lucia originale est cependant capable elle aussi de s'indigner, comme lorsqu'elle reproche à Renzo de l'interroger sur ses sentiments alors qu'elle est tenue par son vœu: « «Uomo senza cuore!» rispose Lucia, voltandosi, e rattenendo a stento le lacrime. » (p. 698)
- 46 Fabio ZINELLI, *op. cit.*, p. 37.
- 47 *Ibid.*, p. 41.

et pugnace⁴⁸. Limitons-nous, pour le xx^e siècle, à un seul exemple, avec un texte théâtral qu'on ne peut pas considérer comme une parodie – quoique le comique n'en soit pas absent – et qui se présente bien plutôt comme une réappropriation actualisante ou, de l'aveu même de l'auteur, une « desunzione », une « caricatura⁴⁹ », dans laquelle les opérations de déformation ne visent pas à dénoncer les défauts de l'original, mais à réinventer les personnages pour, au contraire, proposer à nouveaux frais le message du roman : dans *I Promessi sposi alla prova* (1984), Giovanni Testori recourt à un dispositif pirandellien (un Maître dirigeant de jeunes acteurs durant la répétition d'une pièce inspirée du roman de Manzoni) pour offrir non seulement une réflexion moderne sur la Providence et sur les questions morales abordées dans le roman, mais aussi une véritable leçon de théâtre, invitant les acteurs à une fidélité supérieure, fidélité à la parole et à la réalité des personnages, qui doivent être véritablement *incarnés*. Sans rien céder aux facilités qui caractérisent les réécritures obscènes du roman manzonien, Testori n'en pose pas moins, dès le début de la pièce, la question du corps de Lucia et du désir qu'elle éprouve ou qu'elle suscite : « Non senti una sorta di brezza, di tremore, corretti giù, lungo la spina del dorso? O li, fra le gambe. O qui; qui, pardon; ma credimi, è necessario; qui, dove batte e sbatte, come un pulcino, un ladro, un butto, una gemma, l'amore; l'amore di te per lui, il Renzo; anzi, il Renzino⁵⁰! », dit le Maître à l'actrice, qui se plaint ensuite de devoir jouer un personnage par trop inoffensif⁵¹. Si le texte de Testori instaure un rapport critique particulièrement complexe avec son modèle, échappant aux simplifications de la plupart des parodies, il construit cependant une Lucia entreprenante, qui aborde sans trop de détours la question de l'Éros⁵².

48 Il faut cependant rendre justice dès à présent à la complexité du portrait de Lucia dans les *Promessi sposi*: Manzoni n'hésite pas à qualifier la modestie de son héroïne de « guerriera » (« con quella modestia un po' guerriera delle contadine », p. 44).

49 *I Promessi sposi: dai personaggi luci sul Manzoni*, conversation avec Ezio Raimondi et Giovanni Testori (Bologna, 3 décembre 1986), *Trentotto*, 1, janvier 1993, cité dans *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, Milano, Silvana Editoriale, 2010, p. 176.

50 Giovanni TESTORI, *I Promessi sposi alla prova. La Monaca di Monza*, Milano, Mondadori, 2003, p. 8.

51 « IL MAESTRO. Renzo! E tu, Lucia, fatti gelosa! Tira fuori le unghie! Inviperisciti! LUCIA. Non è nella mia parte. L'unghie, a me, l'autore non ha nemmeno pensato di farle spuntare. » (*ibid.*, p. 16-17)

52 À propos des regards concupiscent de don Rodrigo, Lucia s'exclame : « Cosa crede di fare lei, con quegli occhi? Non sono le sue, sa, di pupille che mi faran tremare, che mi faran venir voglia d'esser baciata, abbracciata, amata... » (*ibid.*, p. 54).

Les différentes œuvres dérivées qui viennent d'être évoquées, romanesques, théâtrales ou cinématographiques, ouvertement parodiques ou sérieuses⁵³, nous montrent assez que le personnage de Lucia, en apparence fort peu sexué dans le roman, est un ouvroir de fantasmes potentiels. À l'évidence, l'opération qui consiste à transformer la chaste héroïne manzonienne en « *cocotte* campagnuola⁵⁴ » (Cletto Arrighi), en aspirante danseuse de cabaret (Guido da Verona), en bombe sexuelle au service de tout le personnel romanesque masculin (Piero Chiara), en dactylo sexy sautant au cou de son mari clandestin (Mario Monicelli) ou en succube (*I promessi morsi*), met en lumière le projet de tourner en dérision une œuvre jugée trop sage, trop lisse, trop chaste, fondée sur l'éthique du mariage chrétien et non sur la passion amoureuse. Certes. Mais il convient tout d'abord d'observer que ces Lucia obscènes, vulgaires ou simplement communes, dans tous les cas fortement sexuées, sont infiniment plus banales et moins complexes que le personnage manzonien, dont l'innocence va de pair avec une forme d'entêtement et dont la pureté et la foi n'empêchent pas une grande lucidité face à la noirceur du monde. À l'analyse magistrale de Gino Tellini, qui a montré combien la Lucia manzonienne, « anti-héroïne du quotidien », était plus originale, plus opaque pour ainsi dire, et en tout cas plus troublante au fond que ses avatars sensuels, coquins, voire débauchés, il n'y a guère à ajouter⁵⁵. Dans le même souci de revenir au texte manzonien pour comprendre ce que les parodies

53 Cette sélection, que nous espérons néanmoins pertinente, est naturellement partielle. Pour une bonne cartographie, finement commentée, des produits culturels inspirés par les *Promessi sposi* du XIX^e siècle jusqu'à la fin des années 1980, nous renvoyons à Gianfranco BETTETINI, Aldo GRASSO, Laura TETTAMANZI, *Le mille e una volta dei Promessi sposi*, RAI-ERI, coll. « VQPT », 1990.

54 Cletto ARRIGHI, *op. cit.*, p. 9.

55 « il fascino segreto di Lucia [...] sta nella sua scontrosa e innocente ritrosia di giovane contadina tenace negli affetti, nei suoi sguardi e nei suoi silenzi eloquenti d'intrepida antieroina della quotidianità, modesta e non bella. Un fascino anche sensuale. Mostrarla in mutande è l'oltraggiosa rivalsea di chi ne avverte legittimamente la carica di seduzione, che traspare da un corpo vestitissimo. Ma è anche il modo più facile e più sicuro per renderla insignificante » (Gino TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, p. 120). La confrontation de l'original avec les parodies s'appuie essentiellement sur les textes de Cletto Arrighi, Guido da Verona et Piero Chiara. Citons également l'article de Giorgio De Rienzo (« Manzoni contro Manzoni. Il romanzo di Lucia nei "Promessi sposi" », in *L'antimanzonismo*, *op. cit.*, p. 9-16), qui insiste sur le fait que Lucia, critiquée, rejetée ou moquée par des générations de lecteurs, n'est pas un personnage désincarné : « la bella baggiana ha un corpo, che si esprime in qualche rapida movenza, in gesti e sguardi. [...] E Lucia stessa è ben conscia della propria carne, quando fa il voto di rimanere "vergine" » (*ibid.*, p. 10). Giorgio De Rienzo revient sur la dissonance du personnage à la lueur d'éléments biographiques – à commencer, évidemment, par le couple que forment Manzoni et Henriette Blondel – pour montrer que la protection jalouse de l'intimité, étendue à la sphère privée, déborde le cadre romanesque.

peuvent nous révéler du modèle ainsi déformé, nous voudrions ici nous placer dans le sillage des réflexions de Luciano Parisi, lorsqu'il affirme que « Manzoni was aware of the parodic and polemical reactions that his choices would provoke⁵⁶ », afin de montrer que *le roman original programme les métamorphoses érotiques de son héroïne*: si pour nos attentes de lecteurs avides de passions, de rebondissements romanesques, d'intrigues sentimentales – en un mot, de lieux communs romantiques –, la Lucia des *Promessi sposi* est indéniablement un personnage déroutant au premier abord, Manzoni a prévu et mis en scène cette déception dans le roman, mais il a également indiqué lui-même la possibilité d'un déferlement de fantasmes sur Lucia (et ce, au-delà et indépendamment du fait que Lucia est un objet sexuel pour don Rodrigo, dont la violence du désir n'est pas occultée⁵⁷).

Manzoni, on le sait, était parfaitement conscient de proposer, à travers notamment le personnage de Lucia, construite selon Paolo Valesio comme une figure de la « reticentia⁵⁸ », une représentation antiromanesque de l'amour,

56 Luciano PARISI, « "I promessi sposi": a chaste novel and an erotic palimpsest », *Modern Language Review*, n° 103, 2008, p. 430. Le remarquable article de Luciano Parisi fait dialoguer avec le texte original un corpus de parodies et de réécritures sérieuses (Moravia, Soldati, Vassalli...) – corpus en grande partie différent de celui que nous étudions ici – pour montrer, d'une part, que les auteurs contemporains qui manipulent les *Promessi sposi* en sexuait fortement l'action identifient dans l'œuvre originale « a surviving erotic dimension » (*ibid.*, p. 431) et, d'autre part, que la culture du xx^e siècle a éprouvé le besoin d'exprimer sa sensibilité et son rapport nouveau au sexe en réinvestissant le roman de Manzoni, dont le modèle moral est polémiqument rejeté (*ibid.*, p. 437).

57 On pense notamment aux rêveries de don Rodrigo sur les moyens d'amadouer Lucia après l'avoir enlevée (« il pensiero sul quale si fermava di più, perchè in esso trovava insieme un acquietamento de' dubbi, e un pascolo alla passion principale, era il pensiero delle lusinghe, delle promesse che adoprerebbe per abbonire Lucia », p. 216) ou à sa fureur lorsqu'il apprend que les deux fiancés ont fui ensemble (« "Fuggiti insieme!" gridò: "insieme! E quel frate birbante! Quel frate!" la parola gli usciva arrantolata dalla gola, e smozzicata tra' denti, che mordevano il dito: il suo aspetto era brutto come le sue passioni », p. 222). Dans son analyse actancielle du roman, Angelo Marchese propose de voir en Lucia « l'incrocio di latenti pulsioni » (Angelo MARCHESE, *op. cit.*, p. 103).

58 Paolo VALESIO, *Lucia, ovvero la « reticentia »*, in *Leggere i Promessi sposi*, a cura di Giovanni Manetti, Milano, Bompiani, 1989, p. 145-170. Paolo Valesio décèle dans le roman un « effet de Pénélope », dans la mesure où le texte ne cesse de défier ce qu'il commence à tisser dès qu'il s'agit d'Éros, l'auteur se défendant constamment de la force qu'il a lui-même fait surgir. La « reticentia » caractéristique du roman expliquerait ses faiblesses mêmes, dans l'incapacité où se trouve Manzoni de se confronter avec le thème de l'amour coupable, de sorte par exemple que l'histoire d'amour entre Gertrude et Egidio paraît au critique hautement invraisemblable: « Il suo cristianesimo si conferma [...] essere del tipo omiletico, e non fenomenologico; di un tipo, dunque, fatale per ogni narrativa. » (*ibid.*, p. 157) L'Éros n'étant jamais célébré ni même

opposée à la passion : le *Fermo e Lucia* contenait une célèbre digression visant à justifier l'autocensure du sentiment amoureux⁵⁹, digression qui disparaît de la version définitive du roman, où perdure en revanche le même programme éthique et esthétique de « scrupolosa riduzione dell'elemento romantico sentimentale⁶⁰ ». Les fondements théoriques de cette position et le dialogue de Manzoni avec les moralistes, les penseurs et les écrivains des siècles passés (au premier plan desquels Bossuet, Nicole, Racine et Rousseau) sont désormais bien connus, car la réflexion critique sur ce point s'est enrichie de plusieurs interventions remarquables au cours des dernières années, des travaux de Fabio Danelon sur le mariage⁶¹ au très récent essai d'Elena Maiolini qui propose un lexique manzonien des passions dans lequel l'amour occupe une place importante⁶². La tension, pour ne pas dire la contradiction, qui préside au projet de Manzoni (pratiquer le genre romanesque tout en refusant la représentation

véritablement traité dans le roman (à l'exception des chapitres finaux mettant en scène les retrouvailles de Renzo et Lucia au lazaret), toute effusion se trouve comme bloquée et la partie la plus réussie des *Promessi sposi* resterait « il quadro di maniera » (*ibid.*, p. 168).

- 59 Rappelons que la digression, sous forme de dialogue, confronte le narrateur à un « personaggio ideale » qui s'étonne du contraste entre l'histoire elle-même (dans laquelle l'amour sincère et violemment contrarié est absolument central) et la sécheresse qui caractérise le récit de la séparation des fiancés :

« Questa vostra storia non ricorda nulla di quello che gl'infelici giovani hanno sentito, non descrive i principj, gli aumenti, le comunicazioni del loro affetto, insomma non li dimostra innamorati? –

– Perdonatemi: trabocca invece di queste cose, e deggio confessare che sono anzi la parte la più elaborata dell'opera: ma nel trascrivere, e nel rifare, io salto tutti i passi di questo genere. »

Vient ensuite la justification morale de ce choix : la description de l'amour ne présenterait aucun danger, mais aucun intérêt non plus, pour un couple légitime, alors que pour une vieille fille ou un jeune prêtre, elle serait éminemment néfaste. La conclusion est sans appel : « l'amore è necessario a questo... mondo: ma ve n'ha quanto basta... e non fa mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo; e che col volerlo coltivare non si fa altro che farne nascere dove non fa bisogno ». Pour l'écrivain milanais, le monde a besoin d'autres sentiments (l'amour du prochain, la douceur, etc.), qui doivent nourrir la littérature (Alessandro MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002, p. 171-173).

- 60 Ferruccio ULIVI, *Figure e protagonisti dei Promessi sposi*, Torino, Edizioni Rai, 1967, p. 43.
- 61 Fabio DANELON, « Se ve l'avessi a raccontare, vi sccherebbe a morte ». « I promessi sposi », *Alessandro Manzoni, il matrimonio*, in *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 159-220.
- 62 Elena MAIOLINI, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Firenze, Franco Cesati, 2017, surtout « D'ozio e di lascivia ». Amour-passion », p. 107-166. Dans l'abondante bibliographie consacrée à la représentation de l'amour dans les *Promessi sposi*, citons au moins les analyses claires et subtiles de Vincenzo DI BENEDETTO, *L'autocensura dell'eros*, in *Guida ai Promessi sposi. I personaggi, la gente, le idealità*, Milano, BUR, 1999, p. 379-408.

de l'amour) s'incarne dans ce personnage atypique qu'est Lucia, tout à la fois objet de désir, victime d'un prédateur, vierge modeste et amoureuse aimée en retour. Le paradoxe de ce personnage littérairement extraordinaire tient à ce qu'il prend les traits d'une paysanne-ouvrière éminemment ordinaire et – c'est là que nous voudrions en venir – Manzoni prend soin de mettre en abyme la déception et la perplexité que cette situation peut faire naître chez le lecteur, déception et perplexité plaisamment exprimées par Antonio Baldini :

In un romanzo, che bene o male viene anche ad essere un romanzo d'amore, Sposo e Sposa si tengono sempre a rispettosissima distanza come statue ritte su due mensole che più di quel tanto non si possono avvicinare. Non arrivano a toccarsi neanche la punta delle dita⁶³.

La mise en abyme de la déception du lecteur est particulièrement évidente dans le dernier chapitre de ce roman qui n'en finit pas de finir. Lorsque Renzo et Lucia, enfin mariés, s'installent dans le territoire de Bergame, tous les habitants, qui attendaient avec impatience de voir cette jeune fille au cœur de tant d'aventures, sont déçus de la trouver moins jolie qu'ils ne le croyaient, au point que certains finissent par la juger même franchement laide, au grand dam de ce pauvre Renzo :

Il parlare che, in quel paese, s'era fatto di Lucia, molto tempo prima che la ci arrivasse; il saper che Renzo aveva avuto a patir tanto per lei, e sempre fermo, sempre fedele; forse qualche parola di qualche amico parziale per lui e per tutte le cose sue, avevan fatto nascere una certa curiosità di veder la giovine, e una certa aspettativa della sua bellezza. Ora sapete come è l'aspettativa: immaginosa, credula, sicura; alla prova poi, difficile, schizzinosa: non trova mai tanto che le basti, perchè, in sostanza, non sapeva quello che si volesse; e fa scontare senza pietà il dolce che aveva dato senza ragione. Quando comparve questa Lucia, molti i quali credevan forse che dovesse avere i capelli proprio d'oro, e le gote proprio di rosa, e due occhi l'uno più bello dell'altro, e che so io? cominciarono a alzar le spalle, ad arricciar il naso, e a dire: "Eh! l'è questa? Dopo tanto tempo, dopo tanti discorsi, s'aspettava qualcosa di meglio. Cos'è poi? Una contadina come tant'altre. Eh! di queste e delle meglio, ce n'è per tutto." Venendo poi a esaminarla in particolare, notavan chi un difetto, chi un altro: e ci furon fin di quelli che la trovavan brutta affatto.

Siccome però nessuno le andava a dir sul viso a Renzo, queste cose; così non c'era gran male fin lì. Chi lo fece il male, furon certi tali che glielie rapportarono: e Renzo, che volete? ne fu tocco sul vivo. Cominciò a ruminarci

63 Antonio BALDINI, *Neanche mezzo bacio*, in « *Quel caro magon di Lucia* ». *Microscopie manzoniane*, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1956, p. 34.

sopra, a farne di gran lamenti, e con chi gliene parlava, e più a lungo tra sè.
— E cosa v'importa a voi altri? E chi v'ha detto d'aspettare? Son mai venuto io a parlarvene? a dirvi che la fosse bella? E quando me lo dicevate voi altri, v'ho mai risposto altro, se non che era una buona giovine? È una contadina! V'ho detto mai che v'avrei menato qui una principessa? Non vi piace? Non la guardate. N'avete delle belle donne: guardate quelle. — (p. 742-743)

Les voisins insatisfaits qui attendaient une princesse, une héroïne de conte de fées, un personnage romanesque justifiant les péripéties, sont fort semblables à tous les lecteurs, contemporains et à venir, que démange la tentation de recréer Lucia selon leur fantaisie, et Renzo, qui ne peut que répéter qu'il n'a jamais parlé de sa femme, qu'il n'en a jamais célébré la beauté, qu'elle n'est qu'une brave jeune fille et une paysanne, paraît être le double de l'écrivain qui campe sur sa position et ne cède rien au romanesque : il n'a rien décrit, rien promis et l'amour des deux jeunes gens, donné pour acquis d'entrée de jeu, est pour ainsi dire tautologique (Renzo et Lucia s'aiment parce que Renzo et Lucia s'aiment). Sur le plan stylistique, on observe que les protestations de Renzo ressemblent fort à celles du narrateur obligeant le lecteur à accepter les imperfections morales du cousin Bortolo, qui apprécie d'autant plus l'aide de Renzo que ce dernier ne peut lui faire de l'ombre à la filature : « Forse voi vorreste un Bortolo più ideale: non so che dire: fabbricatevelo. Quello era così. » (p. 633) Remarquons au passage que l'allusion à un idéal physique (Lucia) ou moral (Bortolo) auquel les êtres de fiction n'atteignent pas fait partie des stratégies de Manzoni pour renforcer l'illusion mimétique, le narrateur paraissant contraint par la réalité même des personnages.

À cette mise en scène métaromanesque du désappointement des lecteurs s'ajoute l'indication, dans les plis du texte, des détournements érotiques que Lucia est susceptible de subir : en d'autres termes, Lucia n'a pas attendu les parodistes du *xx^e* siècle pour être traînée dans la boue ou moquée pour sa trop grande chasteté. Tout a commencé sous la plume de Manzoni. Devant les *bravi*, don Abbondio laisse entendre, à travers des expressions imagées qui cachent mal la trivialité de l'insinuation, que Renzo et Lucia ont pu consommer leur relation avant le mariage⁶⁴ ; furieuse d'avoir été trompée en même temps que le curé à l'occasion de la tentative ratée de mariage clandestin, Perpetua, dans un discours indirect, appelle Lucia « quella madonnina infilzata » (p. 221), une expression qu'on retrouve dans la bouche de don Abbondio à la fin

64 « Il povero curato non c'entra: fanno i loro pasticci tra loro, e poi... e poi, vengon da noi, come s'andrebbe a un banco a riscotere » (p. 18).

du roman⁶⁵ et qui suggère une forme d'hypocrisie ou du moins d'exagération des signes extérieurs de la vertu; don Rodrigo, avec une grande perversité, sous-entend que l'intérêt de fra Cristoforo pour la petite paysanne a peut-être pour fondement une tendresse ambiguë⁶⁶; Attilio, voulant salir le capucin aux yeux de son puissant oncle, ne trouve rien de mieux que d'insinuer que le religieux nourrit pour la jeune fille une « carità [...] pelosa⁶⁷ » (l'expression faisant planer une ombre libidineuse sur la relation); de même, la religieuse de Monza ne cesse d'interroger Lucia afin de savoir si elle repoussait vraiment son persécuteur pour lui préférer son modeste fiancé⁶⁸; enfin, donna Prassede est convaincue que sa petite protégée cache des vices secrets et qu'à tout le moins son amour pour Renzo, alors soupçonné d'avoir provoqué des émeutes à Milan, relève d'un penchant coupable pour un dangereux vaurien⁶⁹. Comme fra Fazio, incapable de comprendre la phrase évangélique que prononce fra Cristoforo (*omnia munda mundis*), la plupart des personnages du roman, qui se débattent avec leurs désirs, leurs faiblesses, leurs vices, leurs frustrations,

65 « Di te non mi fa specie, che sei un malandrinnaccio; ma dico quest'acqua cheta, questa santerella, questa madonnina infilzata » (p. 735). Tout comme la métaphore de l'eau qui dort et le diminutif « santerella », l'expression, traditionnellement appliquée aux femmes feignant la modestie et la réserve, accuse indirectement Lucia d'hypocrisie.

66 « non capisco altro se non che ci dev'essere qualche fanciulla che le preme molto » (p. 103).

67 « Costui protegge, dirige, che so io? una contadinotta di là; e ha per questa creatura una carità, una carità... non dico pelosa, ma una carità molto gelosa, sospettosa, permalosa » (p. 357). Comme l'a montré Paolo Valesio (art. cit.), la *reticentia* de l'auteur s'étend aux personnages qui, en fait de sexualité, parviennent à dire sans dire, parfois avec innocence, parfois à des fins de manipulation, comme c'est le cas ici avec la prétérition d'Attilio.

68 « Tocca a voi a dirci se questo cavaliere era un persecutore odioso » (p. 173); « La signora moltiplicava le domande intorno alla persecuzione di don Rodrigo, ed entrava in certi particolari, con una intrepidezza, che riuscì e doveva riuscire più che nuova a Lucia, la quale non aveva mai pensato che la curiosità delle monache potesse esercitarsi intorno a simili argomenti. I giudizi poi che quella frammischiava all'interrogazioni, o che lasciava trasparire, non eran meno strani. Pareva quasi che ridesse del gran ribrezzo che Lucia aveva sempre avuto di quel signore, e domandava se era un mostro, da far tanta paura: pareva quasi che avrebbe trovato irragionevole e sciocca la ritrosia della giovine, se non avesse avuto per ragione la preferenza data a Renzo. E su questo pure s'avanzava a domande, che facevano stupire e arrossire l'interrogata » (p. 212-213). On se souvient que dans le *Fermo e Lucia*, Geltrude allait plus loin encore, suggérant la possibilité d'un mariage entre la jeune paysanne et son persécuteur (« Perchè no, sposarvi? Se ne vede tante a questo mondo. Sareste la Signora Donna Lucia: che maraviglia! »; Alessandro MANZONI, *Fermo e Lucia*, op. cit., p. 274).

69 « si diffondeva a parlare sul costume delle giovani, le quali, diceva, "quando hanno nel cuore uno scapestrato (ed è lì che inclinano sempre), non se lo staccan più. [...] E allora principiava il panegirico del povero assente, del birbante venuto a Milano, per rubare e scannare; e voleva far confessare a Lucia le briconate che colui doveva aver fatte, anche al suo paese" » (p. 518).

leurs passions, projettent leurs fantasmes sur la jeune fille, dont ils ne peuvent comprendre, ni même concevoir la chasteté: *Lucia immunda immundis*. Le processus d'érotisation est évoqué dans le texte même: libre aux lecteurs d'imiter les personnages qui voient Lucia telle qu'ils la désirent et non telle qu'elle est représentée. On en veut pour preuve la redondance de l'introduction et du texte fictionnel dans la parodie de Guido da Verona. S'il n'y a rien de follement original à représenter, dans la pantalonnade qu'est sa réécriture des *Promessi sposi*, une Lucia dévergondée, il est plus curieux, et plus intéressant pour notre propos, de constater que dès l'introduction, c'est-à-dire dans un paratexte à valeur de justification mais aussi d'appréciation critique du roman manzonien – fût-elle formulée de manière humoristique –, Guido da Verona décrit la Lucia originale en des termes qui s'appliqueraient bien mieux à son avatar parodique :

Lucia Mondella dev'essere stata un bel fiore di contadinotta: noi lo crediamo volentieri. Con la mossa delle sue anche da montanara, con quel po' po' di ben di Dio che certo aveva nel farsetto, con quella sua carne fragrante di selvatichezza e la sua chioma scura ben spartita sulla fronte, può aver dato l'ùzzolo di volerla tutta per sé a quel ribaldo sterminatore di ancelle che doveva essere [...] il signor don Rodrigo⁷⁰.

Comblent ainsi de manière obscène les lacunes de la description physique que Manzoni propose de son personnage revient à avouer que Lucia, avant même ses métamorphoses parodiques, est de nature à exciter l'imagination lubrique de certains: le fantasme de la vierge innocente à la vie dure et un don Rodrigo sommeille chez plus d'un lecteur masculin⁷¹.

Il semblerait donc bien que les parodistes ne fassent qu'actualiser, développer et pousser à l'extrême la distorsion du personnage et les scènes scabreuses contenues *en puissance* dans le texte original. Si le roman de Manzoni se prête si bien à l'adaptation, à la reprise, au travestissement ludique, à la parodie, ce n'est pas parce qu'il se dresse comme un monument moraliste et conservateur dont les excès rigoristes et l'idéalisation ingénue seraient autant d'appels,

70 Guido da VERONA, *Introduzione ai Promessi sposi, op. cit.*, p. 26.

71 Dans l'article intitulé « Desiderabilità di Lucia? » (in « *Quel caro magon di Lucia* »..., *op. cit.*, p. 78-81), Antonio Baldini a beau jeu de se moquer d'une note de Gerlando Lentini qui, dans une édition commentée du roman (*I Promessi sposi*, Palermo, Andò, 1946), écrivait « donna appassionata e desiderabile » pour gloser la scène où Lucia se jette aux pieds de l'inconnu: Baldini affirme à juste titre que « a farne [...] oggetto di desiderio qui non c'è che il nostro commentatore Gerlando, e il meno che possiamo dire è che ha scelto assai male il momento » (*ibid.*, p. 78).

pour les lecteurs malicieux, au renversement et à la transcontextualisation ludiques. Bien au contraire: le texte manzonien, foncièrement polyphonique, capable d'envisager les scènes et les personnages depuis des points de vue non seulement différents mais antithétiques, contient des récits souterrains, parallèles, alternatifs que Manzoni offre à la fantaisie de ses lecteurs. Si le propre de la parodie, qui tout à la fois transgresse et conforte son modèle, consiste comme l'ironie à nier tout en affirmant⁷², le roman de Manzoni est en lui-même parodique: tout en construisant un personnage féminin parfaitement modeste et chaste, il met en scène la déception du lecteur et suggère la possibilité de dégrader et de déformer cette étrange figure à la fois idéale et banale, qui va à l'encontre des habitudes et des attentes. Le roman de Manzoni est le contraire d'une auberge espagnole: ce qu'on y apporte s'y trouve déjà.

72 Cf. Paola MILDONIAN, *Il gioco necessario. Quasi una premessa*, in *Parodia, pastiche, mimetismo*, Atti del Convegno internazionale di letterature comparate (Venezia, 13-15 ottobre 1993), a cura di Paola Mildonian, Roma, Bulzoni, 1997, p. 13: « Come l'ironia anche la parodia nega ciò che simultaneamente afferma, gioca a moscacieca con le stesse intenzioni dell'enunciato, e però anche con quelle dell'enunciatore, toglie il pieno controllo del messaggio e richiede una forte partecipazione dell'altro, ricevente o lettore implicito. »