

Il sorriso del conte zio. Manzoni, Sade e l'omaggio alla Vergine

Fabio Camilletti

University of Warwick, School of Modern Languages and Cultures

Abstract

Il saggio esamina la figura della Lucia di Manzoni alla luce del 'tipo' letterario della 'fanciulla perseguitata', al crocevia fra agiografia, letteratura libertina, romanzo sentimentale, narrativa gotica e letteratura romantica. In particolare – anche attraverso un'analisi comparata dei frontespizi de *I promessi sposi* e dell'edizione del 1791 di *Justine* – si sofferma sulle affinità e le divergenze fra la Lucia di Manzoni e l'eroina di Sade, sostenendone la parentela intertestuale e la specularità nell'essere entrambe risposte (solo apparentemente antitetico) al problema metafisico del male. In questo senso si sottolinea l'influenza, su Manzoni e Sade, del modello mariano, nei decenni in cui si assiste, per reazione al laicismo illuminista e rivoluzionario, a un rinnovato culto per la Vergine, che culminerà con il dogma dell'Immacolata Concezione (1854) e le apparizioni di Lourdes (1858).

The essay examines the figure of Lucia from Manzoni's *I promessi sposi*, in the light of the literary 'type' of the 'persecuted maiden', at the intersection between hagiography, libertine literature, sentimental novel, Gothic narrative, and Romantic literature. In particular, through a comparative analysis of the frontispieces of *I promessi sposi* and of the 1791 edition of *Justine*, it focuses on the similarities and differences between Manzoni's Lucia and Sade's eponymous heroine, arguing for an intertextual relationship between the two and suggesting their reciprocal specularity, in being both answers (only apparently antithetical) to the metaphysical problem of evil. From this angle, the essay analyzes the influence, on both Manzoni and Sade, of the figure of Mary, in the years witnessing – as a reaction against the secularization promoted by the Enlightenment and the French Revolution – to a renewed worship for the Holy Virgin, later culminating in the promulgation of the Immaculate Conception dogma (1854) and the apparitions at Lourdes (1858).

Parole chiave

Alessandro Manzoni, Sade, fanciulla perseguitata, Immacolata Concezione

Contatti

f.camilletti@warwick.ac.uk

1. «Ma perché [il padre Cristoforo] si prendeva tanto pensiero di Lucia?» (IV 5)¹

Nel capitolo XVIII de *I promessi sposi* Attilio, cugino di Don Rodrigo, si reca a Milano per far visita a un loro comune zio, membro del Consiglio segreto dell'amministrazione

¹ Cito *I promessi sposi* e il *Fermo e Lucia* dall'edizione critica di Salvatore Nigro (2002). Le citazioni da *I promessi sposi* e da *Storia della colonna infame* saranno seguite, nel corpo del testo, dal numero di capitolo e di paragrafo, mentre quelle da *Fermo e Lucia* dal numero di pagina del volume.

spagnola. Rodrigo ha infastidito Lucia, una filatrice del territorio sottoposto alla sua giurisdizione, e ne ha mandato a monte il matrimonio facendo minacciare il parroco dai suoi sgherri. Lucia gode però della protezione di un cappuccino, Cristoforo, che ha addirittura osato sfidare Rodrigo di persona. Si rende dunque necessario – argomenta Attilio – che lo zio intervenga. Facendo leva sul passato del frate, macchiatosi in gioventù dell'omicidio di un nobile, Attilio spiega così la situazione:

«Prima di tutto, [il frate] è una testa inquieta, conosciuto per tale, e che fa professione di prendersela coi cavalieri. 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». «Intendo», disse il conte zio; e sur un certo fondo di goffaggine, dipintogli in viso dalla natura, velato e poi ricoperto, a più mani, di politica, balenò un raggio di malizia, che vi faceva un bellissimo vedere. (XVIII 42–43)

Nel frattempo, Attilio spiega che, sì, Rodrigo può «aver fatto qualche scherzo a quella creatura, incontrandola per strada [...] è giovane, e finalmente non è cappuccino» (XVIII 45); Cristoforo, tuttavia, ha iniziato a perseguirlo, e questo

«perché gli è andato a monte un disegno che gli premeva molto molto: e da questo il signore zio capirà che uomo sia. Voleva costui maritare quella sua creatura: fosse per levarla dai pericoli del mondo, lei m'intende, o per che altro si fosse, la voleva maritare assolutamente; e aveva trovato il... l'uomo [...]». (XVIII 49)

Il frate, prosegue Attilio, si sente in diritto di operare così perché convinto «che il cordone di san Francesco tien legate anche le spade» (XVIII 47); una vera ossessione, dichiarerà più tardi, che «[q]uesto frate [...] l'ha sempre col cordone di san Francesco; ma per adoprarlo a proposito, il cordone di san Francesco, non è necessario» – conclude – «d'averlo intorno alla pancia» (XVIII 53).

Nel *Fermo e Lucia* tutto veniva detto in modo più sbrigativo, esplicito, con meno diplomazia; del sorriso del conte zio non si faceva menzione, ma era sua la battuta sul cordone francescano:

«[...] Costui è pieno di premura, probabilmente spirituale, per una foresotta di quei contorni, e la guarda con un sospetto... guai se alcuno le si avvicina. Che cosa va a mettersi in capo questo frate? Che Rodrigo gli voglia rapire l'affetto di questa sua colomba. E tutto questo, perché forse Rodrigo l'avrà guardata qualche volta passando: ma come le dico, la carità di questo frate è molto permalosa [...]». [...] «E non c'è nessuno che faccia ricordare a questo frate che Don Rodrigo è mio nipote?» [...] «Dice... dice che il cordone di San Francesco non ha paura nemmeno degli scettri della terra». [...] [...] «Sicuramente», borbottava [...] il Conte [...] «il cordone di San Francesco! Lo so anch'io, ma t'insegnerò io, frate, che per adoperarlo a proposito, non fa bisogno d'averlo avvolto intorno alla pancia». (*Fermo e Lucia* 317–18)

Dalla prima all'ultima versione de *I promessi sposi* il passo subisce dunque un affinamento: da un dialogo romanzesco, funzionale al *plot*, si distilla un teatro di dissimulazione, nel quale la stessa *fabula* del libro viene rinarrata in modo completamente distorto, tingendosi di sfumature maliziose. Di qui la preterizione studiata, e l'enumerazione – con epanalessi e climax – di Attilio («una carità, una carità... non dico pelosa, ma una carità molto gelosa, sospettosa, permalosa»); di qui l'idea del «disegno» del frate, che «[v]oleva [...] maritare quella sua creatura [...] e aveva trovato il... l'uomo», i

puntini di sospensione a trasfigurare Renzo in un cornuto da novella trecentesca; di qui, soprattutto, il laconico «intendo» dello zio, a far scivolare ogni allusione nel limbo (tanto più eloquente) del non detto.

Così, l'episodio del conte zio disegna una possibilità differente di leggere i fatti quali li conosciamo: e, quel che è più importante, a suo modo legittima – almeno, dal punto di vista dei personaggi. Attilio può anche, per ingraziarsi lo zio, distorcere i fatti in suo favore: e tuttavia, dalla sua ottica sostanzialmente amorale,² la spiegazione della relazione Lucia-Cristoforo che egli fornisce può essere quantomeno credibile, e non è improbabile che egli stesso la trovi, in fondo, accettabile. E verosimile la percepisce lo zio, che della requisitoria coglie infatti le implicazioni più sfumate, lasciando trasparire un compassato sorriso da *viveur*. In altre parole, non essendo *puri*, i due non possono che concepire la vicenda in modo *impuro*: «*Omnia munda mundi*», aveva del resto annunciato proprio Cristoforo a fra Fazio, qualche capitolo avanti, «dimenticando che questo non *intendeva* il latino» (VIII 78, corsivo mio). Tutto è puro per chi è puro – ma, naturalmente, il motto vale anche all'inverso.

Fazio non «intend[e]»; «[i]ntendo», risponde il conte zio, ma quel che intende è una versione adulterata della realtà, viziata da una prospettiva tendenziosa. È difficile comprendere la cura disinteressata, specie se ci sono di mezzo frati e fanciulle («ma padre, padre!», aveva strepitato fra Fazio, «di notte... in chiesa... con donne...», VIII 77). E la «carità» non potrà che essere «pelosa», specie se si scrive in un secolo impuro, che ha relegato la santità nella sfera della psicopatologia (cfr. Mazzoni, *Saint Hysteria*) e per il quale la radice di ogni forma d'amore – e massime di quelle più apparentemente disincarnate – sarà in ultima analisi da rintracciarsi, come scrive Friedrich Kittler, in «storie di letto», *Bettgeschichten* («Draculas Vermächtnis» 53).

2. «Il padre Cristoforo non era sempre stato così, né sempre era stato Cristoforo» (IV 8)

«Affaires de foutre» – a questo, nelle parole di Jacques Lacan, l'Ottocento riduce l'amore mistico (*Le Séminaire livre XX* 98). E per la transizione dalla mistica al letto, dall'estasi all'orgasmo, era passato l'ingresso dell'Occidente nel moderno, nel corso dei decenni della sua lenta, incatrazzabile «crisi di coscienza» (Hazard, *La crise de la conscience européenne*).

Nel novembre del 1730, quasi cent'anni esatti prima de *I promessi sposi*, la giovane tolonese Catherine Cadière – ventenne – accusa il suo confessore, il cinquantenne gesuita Jean-Baptiste Girard, di averla sedotta. Il processo per commercio carnale, stregoneria e incesto spirituale si svolge ad Aix-en-Provence nel 1731 (Girard sarà sospeso, e morirà tre anni più tardi). Di salute cagionevole, Cadière era soggetta da due anni a crisi mistiche: l'opinione pubblica si divide fra chi la considera una santa, chi un'isterica convulsionaria, chi una mitomane capace di procurarsi da sola delle false stimmate. Il caso della Cadière, in quei decenni al confine tra oscurantismo e Lumi, rimette così in

² Ancora acuto il profilo di Attilio dato da Luigi Russo: rispetto a Rodrigo, Attilio ha una «maggiore leggerezza nel male» in cui risiedono «il suo garbo, la sua coerenza, la sua eleganza; ed in fondo noi sentiamo che Manzoni ha una specie di indulgenza per lui. È un virtuoso della malizia, un cervello balzano, uno sbarazzino, un bastonatore cordiale, senza rimorsi e senza esitazioni: forse è il solo personaggio, per cui il Manzoni tempera l'acrità del suo giudizio morale, quasi si diverta a lasciarlo sbizzarrire nella sua agilità di giovane animale» (*Personaggi* 218).

discussione i confini tra santità, isteria e sessualità femminile – facendo tralucere, di sotto alla relazione tra confessore e penitente, l'ombra della seduzione o dell'abuso.³

Tale potenzialità narrativa viene esplorata, nel 1748, da Jean-Baptiste de Boyer, marchese d'Argens, che in quell'anno pubblica in forma anonima il romanzo *Thérèse philosophe*. I nomi di Cadière e Girard vi appaiono mascherati da anagrammi, rispettivamente Eradice e Dirrag; il contesto è scopertamente libertino, e un lettore d'eccezione come il marchese de Sade avrebbe rimarcato come la potenza narrativa del libro (l'unico, a suo dire, ad aver raggiunto gli stessi vertici di «immoralità» della sua stessa opera) venisse proprio dal suo «agrément li[er] la luxure à l'impïété» (*La nouvelle Justine*, 1799 circa, *Œuvres* III 591), contaminando erotismo e gusto della profanazione. Eradice è ansiosa di crearsi una fama di santità, «une sorte de vanité» che il gesuita incoraggia per i suoi fini; d'altro canto, è precisamente il suo desiderio di purezza, tutto sommato innocente, a eccitare la fantasia del sacerdote, affascinato dal suo «cœur sensible, tendre, rempli de préjugés» e dal suo «esprit qui recevait, avec la docilité et la persuasion la plus entière, le ridicule des insinuations et des exhortations mystiques» (*Thérèse philosophe* 25 e 39). Ciò che importa, per noi, è tuttavia uno dei mezzi di cui Dirrag si serve. Dopo aver approfittato degli esercizi spirituali per fustigarla, il sacerdote concepisce un piano più elaborato: convince Eradice a votarsi a san Francesco, assicurandola al contempo di aver

opéré nombre de miracles par le moyen d'un grand morceau du cordon de ce saint, [...] et qu'il avait chassé, par la vertu de cette relique, le diable du corps de plusieurs démoniaques, en l'introduisant dans leur bouche, ou dans quelque autre conduit de la nature, suivant l'exigence du cas. Il lui montra enfin ce prétendu cordon, qui n'était autre chose qu'un assez gros morceau de corde [...] Eradice eut bien de la peine d'obtenir la permission de baiser humblement cette relique, que le Père assurait ne pouvoir être touchée sans crime par des mains profanes. (41)

Non è necessario, credo, riassumere qui il prevedibile prosieguito della storia: basterà notare come, alla luce di questo passo, l'allusione del conte zio o di Attilio al cordone di san Francesco, e per di più in relazione al rapporto fra una ragazza e il suo confessore (e che già il dialogo ha colorito di tinte licenziose) possa acquistare una nuova, e imprevista, ambiguità. Il caso Girard-Cadière aveva goduto di una singolare fortuna nell'ambito della pubblicistica giansenista, rinfocolando la polemica contro la corruzione della Compagnia di Gesù; *Thérèse philosophe*, attribuito all'uscita – fra gli altri – anche a Diderot, era stato uno dei grandi classici proibiti del Settecento francese (Delon, *Le savoir-vivre libertin* 16–18). E, d'altra parte, lo stratagemma di Dirrag non faceva che rimettere in scena, forse per il tramite di La Fontaine, un germe narrativo già presente agli esordi della novellistica italiana, e precisamente nella novella di Rustico e Alibech del *Decameron* (III 10) – la rifunzionalizzazione, cioè, in chiave parodica e/o licenziosa di formule e strutture mutate dall'agiografia.⁴

In questo senso, ci si potrebbe arrestare qui, e rimarcare come Manzoni – in conformità agli intenti pedagogici e moralizzatori del suo romanzo – stravolga una

³ Una ricostruzione complessiva della vicenda, anche nelle sue ripercussioni culturali e letterarie, è nella tesi di dottorato, ancora inedita, di Lamotte, *Un fait divers à l'épreuve du temps*. Sull'isteria femminile nel XVIII secolo rimando ad Arnaud, *L'invention de l'hystérie*.

⁴ Si veda Fonio, "Dalla leggenda alla novella". Sul caso specifico della novella di Rustico e Alibech si vedano Storey, "Parodic structure" e Duyos Vacca, "Converting Alibech".

struttura narrativa consolidata, nei decenni che seguono – nelle parole di Patrick Wald Lasowski – «[l]es sacrilèges populaires [...], l'indifférence religieuse, [...] l'impïété de système fondée sur la philosophie» (*Romanciers libertins* XXII-XXIII). Uno stravolgimento sistematico di motivi narrativi, di cui la figura di Lucia sembra essere cuore e fulcro – come se, nel suo caso, un processo di ricapitolazione e palinodia debba sempre, necessariamente, purgare le derive peccaminose, perturbanti o irregolari dei modelli: siano essi licenziosi, melodrammatici, romanzeschi o gotici. La critica l'ha sottolineato più volte: Lucia è una Zerlina che Don Giovanni non riesce a sedurre (Macchia, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo* 15–16); e una fanciulla perseguitata – definizione, questa, avanzata da Alexandr Veselovskij – che, culmine di una genealogia femminile in cui si assommano la Clarissa di Richardson (1748), la Emilia Galotti di Lessing (1772), la Gretchen dell'*Ur-Faust* (1773-75) e del primo *Faust* goethiano (1808), la Antonia del *The Monk* di M.G. Lewis (1796) e le varie perseguitate del gotico inglese, fino, soprattutto, alla Justine di Sade (*Les Infortunes de la vertu*, 1787; *Justine ou les Malheurs de la vertu*, 1791; *La Nouvelle Justine*), trionfa, infine, sui propri persecutori.

Mario Praz, che tale genealogia ha ricostruito (*La carne, la morte e il diavolo* 103), non vi include *I promessi sposi*: pur evocando parentele con il romanzo gotico inglese (107 n.66), di tale, remota origine non resta, scrive, che una flebile traccia nella storia di Gertrude (105 n.59), e *I promessi sposi* finisce per stare, rispetto ai modelli, «come una magnifica veste gittata sopra un manichino manierato e logoro» (107 n.66). E, tuttavia, la critica più recente ha riproblematizzato la relazione di Manzoni con il romanzo settecentesco, specie per quanto riguarda il tipo della vergine perseguitata fra generi sentimentale e gotico: è nel confronto di Lucia con le proprie, sventurate precorritrici che la novità del progetto manzoniano – la sua utopia morale, e intimamente anti-romanzesca (nel senso di *romanesque*) – s'intravede più lucidamente (Bosco, *Il romanzo indiscreto* 21-30). Pur nelle differenze tra i generi, il romanzo sentimentale e quello gotico, la narrativa libertina e l'opera di Sade – e finanche alcune delle loro derive romantiche, a partire dal *Faust* di Goethe – trovano del resto una cifra comune proprio nel mettere al centro un personaggio di giovane vergine: femminino antitetico alla «bellezza medusèa», figura virginale e modesta il cui fascino risiede, precisamente, nella sua grazia innocente. E che per tale ragione viene desiderata, sedotta, perseguitata, martirizzata.

3. «Io non sono andata a cercare i guai: son loro che sono venuti a cercar me» (XXXVIII 67)

Interessante come, in quei remoti antecedenti letterari, il persecutore fosse sovente un frate. È un frate lo Schedoni di *The Italian* di Ann Radcliffe; frati quelli di Sainte-Marie-des-Bois, dove Justine, in tutte e tre le versioni della storia, perde la propria verginità; e lo è – ovviamente – l'Ambrosio di Lewis. Nello stendere *The Monk*, Lewis rielabora fonti primo-settecentesche relative a preti malvagi e assassini⁵ e – soprattutto – “The History of Santon Barsisa”, l'aneddoto di un eremita orientale tentato dal demonio rintracciato nel *Guardian* (Lewis, *The Monk* 365–67). Nel momento in cui il monaco – come l'eunuco, l'onanista o l'omosessuale – diviene nemico della nuova morale post-illuminista, fondata

⁵ Si tratta dell'anonimo romanzo *Intrigues monastiques, ou l'Amour encapuchonné*, pubblicato a L'Aia nel 1713 e in cui «un confessore assassina la giovinetta che ha disonorata» e il dramma di Monvel *Les victimes cloîtrées*, del 1791, «dove un malvagio prete, Père Laurent, fa chiudere in convento una giovinetta, Eugénie, di cui vuole abusare» (Praz 104 n. 58).

sull'imperativo della procreazione (Rueff, "Morale et mœurs" 739), l'immagine dell'ecclesiastico e il contesto monacale vengono pervertiti in senso libertino o delittuoso, a supportare, in contesti protestanti, un'immagine fosca del cattolicesimo mediterraneo (come in Radcliffe e Lewis), oppure, nell'Europa meridionale, a sostenere un'ideologia più o meno radicalmente anticattolica, come nel caso di Boyer d'Argens o di Sade.

In questo senso, dire che Lucia stravolge il modello della perseguitata esaurisce solo limitatamente la questione – e anzitutto perché quel modello rappresenta, in sé, la torsione di motivi preesistenti. È stato Veselovskij a rintracciare, in questo 'tipo' letterario, la metamorfosi della santa martire suppliziata a causa della sua bellezza, un nucleo narrativo che – dall'agiografia paleocristiana e medievale – tracima, fra diciassettesimo e diciottesimo secolo, in innumerevoli opere situate sul crinale, scrive Avalle, tra «intenzione edificante» e «gusto amaro e delittuoso per la profanazione dell'innocenza in lacrime»: dalle opere del vescovo Jean Pierre Camus de Belley (*Elise ou l'innocence coupable*, 1621; *Marianne ou l'innocente victime*, 1629) alle *Victimes cloîtrées* di Morvel (1791) ("Da Santa Uliva a Justine" 21). Di queste innumerevoli vittime innocenti della paraletteratura d'Antico Regime, le vergini sedotte o perseguitate del XVIII secolo – e massimamente la Justine sadiana – sono le eredi più dirette.

Lucia può dunque essere vista come una Justine invertita, vergine perseguitata e vittoriosa in cui s'incarnano i *bonheurs de la vertu*; ma Justine, a sua volta, è una santa che ha mutato di segno, vittima ed *exemplum* della brutalità assassina che governa l'universo sadiano. Ed è una santità che l'ideologia del romanzo, col suo ateismo più (troppe?) volte reiterato, non riesce mai, del tutto, a cancellare. Porterò qui un esempio, un episodio solo accennato nella prima versione di *Justine* ma poi compiutamente sviluppato nelle due, successive redazioni.

Il convento di Sainte-Marie-des-Bois, dove Justine si è rifugiata, è celebre per una statua miracolosa della Madonna: questa viene mostrata solo una volta l'anno, ma non manca mai, in quell'occasione, di meravigliare i fedeli, levando a un certo punto le braccia al cielo. Justine non tarda a scoprire l'inganno: nel giorno della festa, i frati rivestono una fanciulla – la più giovane fra quelle che hanno rapito e tengono prigioniera – dei paramenti della Vergine, imponendole di recitare la parte della statua. Quel che è più importante, però, è che i frati, «pour doubler leurs impiétés», obbligano la ragazza a partecipare alle orge – quella stessa sera – con gli abiti della messinscena: «chacun d'eux», scrive Sade nella seconda versione, «enflamma ses odieux désirs à la soumettre, sous ce costume, à l'irrégularité de ses caprices» (Sade, *Œuvres* II 273-74). *La nouvelle Justine* è più esplicita e cruenta:

les têtes s'étant échauffées on avait rhabillé Florette en Vierge, on l'avait conduite au couvent, et [...] après l'avoir replacée dans sa niche, les six moines, nus et à moitié ivres, s'étaient divertis, avec plusieurs filles, à supplicier, sur l'autel même, cette malheureuse créature, qui, *leur donnant l'idée de la mère d'un Dieu qu'ils détestaient*, fut traitée si cruellement, qu'il ne restait plus, vers le matin, le plus léger vestige de ses membres! (692, corsivi miei)

È dunque necessario, perché l'empietà possa legarsi alla lussuria, che ciò in cui non si crede possa essere provvisoriamente messo in scena: quel che avviene al convento di Sainte-Marie è una teatralizzazione, che di strumentazioni teatrali (la nicchia, il costume) si serve, di modo da creare l'illusione – verrebbe da dire, con parole di Coleridge, la sospensione temporanea dell'incredulità – che Florette sia *davvero* la Vergine Maria. Si tratta del paradosso costitutivo della bestemmia, o, se è per questo, della stessa critica

illuminista della tradizione: come ha notato Francesco Orlando, ogni negazione – secondo la più elementare teoria freudiana – deve di necessità enunciare ciò che nega, dandogli così una, quantunque provvisoria, concretezza (cfr. *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*). La tradizione – in questo caso, l'iconografia mariana – si riaffaccia nel processo stesso della profanazione, obliquamente reiterata nel medesimo momento in cui la si offende.

Per questo Pierre Klossowski può parlare dell'opera sadiana come di un indiretto, e tanto più disperato, «hommage à la Vierge» (*Sade mon prochain* 105). Essere paradossale, oggetto di desiderio in quanto creatura ma inaccessibile al desiderio in quanto segno (147), la vergine resta irrimediabilmente al di qua del possesso – il che, per la «virilità maudite» del libertino sadiano, fa della crudeltà l'unico modo di risolvere il paradosso. L'opera di Sade, scrive Klossowski, pare essere un unico, disperato grido lanciato all'immagine della verginità inaccessibile, e come incastonato in un cantico di bestemmie: «*je suis exclu de la pureté, parce que je veux posséder celle qui est pure. Je ne puis ne pas désirer la pureté, mais du même coup je suis impur parce que je veux jouir de l'injouissable pureté*» (105).

Il sadismo, da questa prospettiva, può dunque essere visto come variante stravolta dell'amor cortese – un modello, del resto, più volte evocato in riferimento a Sade. Lorna Bernan propone l'*Histoire littéraire des troubadours* di Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye (1774) – che Sade legge mentre è imprigionato a Vincennes – come possibile fonte per l'episodio dei monaci di Sainte-Marie ("The Marquis de Sade and Courtly Love" 288). E che sia sadismo che amor cortese releghino il godimento in uno spazio immaginale, teatralizzazione mentale da cui il possesso carnale – e finanche l'esistenza fisica dell'oggetto del desiderio – è escluso, è confermato dagli studi di Giorgio Agamben, che ha ricondotto l'invenzione medievale dell'amore alla teoria aristotelica della percezione e del ricordo: ciò che si desidera non è mai l'altro reale, ma un'immagine dipinta nel cuore, intorno alla quale si esercita un furore erotico (*l'amor hereos*) che sconfina nella melanconia (*Stanzę*). Ugualmente, il possesso carnale di Florette o di Justine, e finanche le sevizie a cui sono sottoposte, sono secondarie – e, in ultima analisi, irrilevanti – in relazione al godimento, che solo può avere luogo in uno spazio mentale che, nel momento dell'amplesso, abdichi all'incredulità, dando provvisoria sostanza alla chimera della purezza. Sedicente *Verneigung* – il termine che Freud adopera per indicare la negazione – il sadismo opera dunque, in realtà, un diniego (*Verleugnung*), di conseguenza ricadendo nello schema mentale che lo psicoanalista francese Octave Mannoni sintetizza con la formula «sì, lo so, ma comunque... (*Je sais bien, mais quand même...*)» («Sì, lo so, ma comunque...», 7). Chi parla così, dice Mannoni, sa bene che una certa credenza è falsa: e che la verginità sia illusione e pregiudizio, filosoficamente parlando, i libertini sadiani lo ripetono di continuo. E però, nel momento in cui quella credenza viene diniegata («sì, lo so»), il soggetto ne conserva («comunque») un «feticcio»: egli «non conserva la credenza [...], conserva un feticcio proprio *perché* sa che essa non risponde al vero (8); e, oramai nevrotizzato dal disincanto, passerà a il proprio tempo «a dir[e] in un altro modo» la cosa in cui vorrebbe credere e non può – il valore della verginità, ad esempio, da cui il godimento fondato sull'empietà deve necessariamente dipendere.

Esclusa, repressa dalla lettera del testo, questa verginità sacrale non può dunque che riaffiorare, obliquamente, ai bordi del testo. Non stupirà, allora, che una delle sedi privilegiate di questo riaffiorare sia l'immagine: situata nel dominio dell'extra-testualità, l'immagine gode di un'ambiguità costitutiva, che la pone perennemente in scarto – ha scritto Georges Didi-Huberman – rispetto all'interpretazione fondata sul *lógos* (*L'Image survivante* 347).

Per l'edizione del 1791 di *Justine*, Sade dà precise istruzioni per l'apparato iconografico, che viene poi realizzato da tale Philippe Chery (o Chéry), un pittore rivoluzionario formatosi nel campo dell'illustrazione religiosa (Sade, *Œuvres* II 1219). In alcuni esemplari della prima edizione, il frontespizio è accompagnato dalla seguente «explication de l'estampe»:

La Vertu entre la Luxure et l'Irréligion. À gauche est la Luxure, sous la figure d'un jeune homme dont la jambe est entourée d'un serpent, symbole de l'auteur de nos maux; elle enlève d'une main le voile de la Pudeur, qui dérobaient la Vertu aux regards des profanes, et de l'autre, ainsi que de son pied droit, dirige la chute dans laquelle elle veut la faire succomber. (124)



Fig. 1. Philippe Chery, frontespizio per *Justine, ou les Malheurs de la vertu* (1791).

La coppia «Luxure» e «Irréligion» corrisponde all'endiadi con cui Sade, ne *La nouvelle Justine*, avrebbe lodato *Thérèse philosophe*; quel che è più importante, tuttavia, è che questa virtù sventurata, insidiata da lussuria ed empietà, abbia tratti chiaramente mariani – leva gli occhi al cielo, e mostra il seno che, pur privo delle sette spade, è in primo piano come quello dell'Addolorata. Ed è evocativo che il serpente, dalla gamba dell'allegoria della Lussuria, scivoli lentamente sotto il piede di questa Vergine, come se – in qualche modo – ella stesse per schiacciarlo, come nella più classica delle iconografie sacre. A dispetto del titolo del libro, che della virtù fa solo fonte di sventure, questa Addolorata risulta dunque, ambigualmente, vittoriosa: allo stesso modo in cui *Justine* si conserva, a dispetto delle sue tragiche vicissitudini, confidente nella Provvidenza per tutto il libro («toujours égale à elle-même», scrive Klossowski [*Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, 157]), con una fermezza incrollabile che istiga i suoi persecutori a moltiplicare le loro crudeltà, ma che ne segna al tempo stesso lo scacco.

4. «Già lei lo sa come è buona quella povera giovine; ma alle volte è un po' fissa nelle sue idee» (XXXVI 56)

Anche Manzoni presta un'attenzione maniacale all'apparato iconografico del romanzo. Nella Quarantana, le illustrazioni di Gonin non si limitano a puntellare la narrazione, ma la proiettano talvolta verso derive imprevedibili: come se l'autore, ha notato Renato Giovannoli, le adoperasse per allentare un poco la propria «autocensura» verso il *romanesque*, demandando ad esse l'enunciazione di quanto, nel testo, rimane latente (*Il vampiro innominato* 36).



Fig. 2. Francesco Gonin, frontespizio per *I promessi sposi* (1840).

Così, nel frontespizio, Lucia si svela compiutamente fanciulla perseguitata: quattro minacciose figure maschili, nude, le fanno corona, quelle a destra – plausibilmente – allegorie della guerra e della peste, mentre l'uomo barbuto, a sinistra in alto (e che protende la mano verso il seno di lei con sguardo lubrico) è, con ogni probabilità, immagine della lussuria.

Non sfuggiranno i parallelismi col frontespizio di *Justine*: come la Virtù effigiata da Chery, Lucia leva gli occhi al cielo, enfatizzando – con le mani giunte – la propria discendenza dal modello mariano; un angelo la protegge, indicando come, per riprendere le parole di Cristoforo, questa «innocente» sia, a differenza di Justine, «sotto la protezione di Dio»: nessuno, aveva dichiarato il frate a Rodrigo, può credere «che Dio abbia fatto una creatura a sua immagine» per dare a chicchessia «il piacere di tormentarla» (VI 14-15), implicitamente evocando, e stravolgendo, l'illustre modello del Marchese.

E però le due immagini, esaminate l'una alla luce dell'altra, si svelano come speculari e simmetriche: e anzitutto perché, rispetto ai testi di cui stanno ad epigrafe, sembrano denunciare quanto il testo tenta di sopprimere, facendosi viatico di un rimosso della lettera che la dimensione iconica lascia flebilmente tralucere. Se l'illustrazione di Chery faceva di Justine, da ultimo, una Vergine invincibile, quella di Gonin esplicita la tenebra che, a dispetto della morale del romanzo, grava sull'umanità intera – un'umanità di cui Lucia è modello ed epitome, quasi Madre in senso mariano. I figli di Renzo e Lucia, annuncia Cristoforo, «[v]erranno in un tristo mondo, e in tristi tempi, in mezzo a' superbi e a' provocatori: dite loro che perdonino sempre, sempre! tutto, tutto!» (XXXVI

69). Così, chiosa Nigro, il romanzo mette in discussione la propria stessa morale: quasi mai l'innocenza serve da difesa contro la nequizia, e la vera conclusione del libro – quella *Storia della colonna infame* che non ne è solo appendice, ma parte integrante – mostra come gli innocenti siano, troppo spesso, vittime (*La tabacchiera di Don Lisander* 170). «[L]’innocenza imperterrita, costante, veridica» può essere «condannata ugualmente» (*Colonna infame* VI 34): «tutti aggettivi», aggiunge Nigro, «che smentiscono la fiducia incondizionata nella prosperità familiare [...] che rischiava di chiudere troppo ottimisticamente il romanzo degli sposi promessi» (*La tabacchiera di Don Lisander* 169). Come Maria, Lucia deve prepararsi al momento in cui i suoi figli potranno finire, innocenti, vittime della malvagità degli uomini.

Su questo punto Manzoni e Sade possono incontrarsi, nell’idea che ogni potere umano sia, in ultima analisi, votato al male: specie quando esso riesca a disporre, in modo pieno e incondizionato – come i libertini delle *120 journées de Sodome*, o i giudici della Milano invasa dalla peste – dei corpi di chi, a quel potere, è soggetto. Un’idea della corruzione intrinseca alla natura e alla società umane che può consentire di leggere l’opera sadiana nel segno di un larvato e latente giansenismo: autocoscienza della propria dannazione e disperazione della salvezza, che finiscono per tradursi, per i libertini di Sade, nella pratica del male ai limiti della compulsione ossessiva, essendo il male l’unica risorsa concessa a chi – dalla Grazia – è escluso. Per un giansenista meno larvato, come è Manzoni, il peso dell’imperscrutabilità dei disegni divini e dell’*unde malum* può sopportarsi solo a prezzo di un altrettanto nevrotico controllo di sé: nevrosi che l’uomo Manzoni conosce, e i cui segni il romanzo porta visibili, meticolosamente purgato com’è – nella morale, nella lingua, nello stile – nel corso degli anni; e fino alla scelta stessa di abbandonare del tutto la scrittura d’invenzione, percepita come fonte (per i lettori, ma soprattutto per l’autore) di fremiti innessari e peccaminosi (D’Angelo, *Le nevrosi di Manzoni* 19–33).

E alla coscienza del male Justine e Lucia sono, entrambe e a loro modo, risposte. È oramai inveterato *cliché* critico sostenere che Lucia non abbia vita interiore né evoluzione psicologica, che – insomma – non sia *vera* (a differenza, per dire, di Gertrude): pregiudizio antico, già desantisiano, che identifica curiosamente il realismo – per quanto attiene ai personaggi femminili – con la sessualizzazione. E tuttavia, se letta sull’asse Sade-Manzoni, l’inaffiorabilità di Lucia si mostra come pienamente intrinseca al modello, anzi, unica possibilità concessa al personaggio di avere, come scrive Alessandro Bosco, quella «forza persuasiva» che le permette di agire su chi la circonda (*Il romanzo indiscreto* 135). Allo stesso modo in cui Justine, con la sua fede ingenua ma incrollabile nella bontà divina, *perturba* gli scellerati che la attorniano, i quali non possono che infierire con ulteriori vertigini di crudeltà, Lucia mette in crisi l’universo in cui si muove: ma lo fa, come Justine, proprio perché statica. Se schiaccia la testa al serpente, questa icona mariana non lo fa per atto di volontà: lo fa senza volerlo, in quanto ignara del peccato.

Interessante che uno dei primi recensori, Paride Zajotti, scorgesse un’apparente aporia del romanzo proprio nel fatto che Lucia potesse promettere alla Madonna – nella notte che aveva trascorso prigioniera dell’Innominato – di rimanere vergine: una fanciulla come Lucia, argomentava Zajotti, poteva magari promettere di rinunciare a Renzo, ma non di rimanere vergine, «perché [sic] queste parole nella loro apparente castità non sono abbastanza pudiche, e suppongono cognizioni che la fanciulla non doveva avere acquistate» (“Del romanzo in generale” 79). Così scrivendo, commenta Bosco, Zajotti lasciava intendere come «il concetto del “restar vergine” [...] strid[esse] con l’orizzonte culturale e cognitivo del personaggio» (*Il romanzo indiscreto* 145): e se a Bosco rimando per

una disamina del concetto di verginità nell'opera manzoniana, dal romanzo alle *Osservazioni sulla morale cattolica* (1855), non posso qui che rimarcare almeno un antecedente, e dei più illustri. All'angelo che le aveva annunciato il prossimo concepimento, Maria aveva infatti risposto: «Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?» (*Lc* 1,34). «[R]isposta sublime», la definisce il teologo Jean Guitton – segno di semplicità e, assieme, di consapevolezza, che rende ancora più grandioso il *Fiat* di Maria alla volontà di Dio (*La Vergine Maria* 51). Anche la risposta della Vergine presenta, tuttavia, aspetti problematici: che Maria di Nazareth sia innocente è condizione irrinunciabile a che venga eletta a divenire Madre di Dio; ma perché sia anche Madre della Chiesa è necessario che la sua accettazione avvenga in piena coscienza, e dunque con la consapevolezza del suo destino (e del suo stato). Questa tensione fra innocenza e coscienza di sé è uno degli aspetti cui Manzoni presta più attenzione, nel delineare il personaggio di Lucia, nel corso della lunga gestazione del romanzo: Lucia si muove sempre sul crinale fra inconsapevolezza e umile, testarda determinazione, riuscendo a ribaltare, con dolcezza e passività evangeliche, rapporti di potere che nessun confronto diretto e violento potrebbe scalfire. E la sua risposta finale a Renzo è altrettanto sublime (un sublime, ovviamente, «da basso» (Nencioni, «Il sublime da basso»), *sermo humilis* in senso medievale) di quella di Maria all'angelo: «e io [...] cosa volete che abbia imparato? Io non sono andata a cercare i guai: son loro che sono venuti a cercar me. Quando non voleste dire [...] che il mio sproposito sia stato quello di volervi bene, e di promettermi a voi» (XXXVIII 67).

5. «[Q]uest'acqua cheta, questa santerella, questa madonnina infilzata» (XXXVIII 30)

Nel 1842 Alphonse-Marie Ratisbonne, trentenne avvocato di origine ebraica e noto per il suo scettico razionalismo, si trova a Roma. Il barone Théodore de Bussières, che lo accompagna e ne scriverà la storia, gli ha regalato un oggetto che da dodici anni è sulla bocca di tutti – la medaglietta miracolosa di rue du Bac. In quella cappella di Parigi, nella notte fra il 18 e il 19 luglio del 1830, a una novizia, Catherine Labouré, era apparsa la Vergine. La Madonna le aveva chiesto di far coniare una medaglietta ovale: il *verso* avrebbe portato inciso il monogramma di Maria e i cuori, avvinti, di Gesù e della Vergine; il *recto* l'immagine della Madonna quale le era apparsa quella notte, circondata dalle parole 'O Marie, *conçue sans péché*, priez pour nous qui avons recours à vous' (corsivo mio) (cfr. Guitton, *La medaglia miracolosa al di là della superstizione*). Pur nello scetticismo, Ratisbonne accetta l'oggetto. Tre giorni dopo visita la chiesa di Santa Maria delle Fratte, e questo è quel che succede – nelle parole di Bussières – quando ne esce:

Ratisbonne, avec un visage radieux, je dirais presque transfiguré, me serre dans ses bras m'embrasse, me demande de le mener chez un confesseur, veut savoir quand il pourra recevoir le baptême, sans lequel il ne saurait plus vivre [...]. Ratisbonne tire sa médaille, l'embrasse, nous la montre, et s'écrie: «JE L'AI VUE, JE L'AI VUE!!!» et son émotion le domine encore. [...] voici ses propres paroles: «J'étais depuis un instant dans l'église, lorsque tout d'un coup je me suis senti saisi d'un trouble inexprimable. J'ai levé les yeux; [...] sur l'autel, grande, brillante, pleine de majesté et de douceur, la Vierge Marie, telle qu'elle est sur ma médaille [...] Elle ne m'a point parlé, mais j'ai tout compris». (Bussières, *Conversion de M. Marie-Alphonse Ratisbonne* 28–29, corsivi miei)

Secondo Stéphane Michaud, l'intensificarsi del culto dell'Immacolata nel XIX secolo rappresenta la risposta della Chiesa al problema dell'eredità post-rivoluzionaria: non è un caso, per dire, che l'apparizione di rue du Bac («conçue sans péché») abbia luogo dieci giorni prima della Rivoluzione di Luglio (*Muse et Madone* 17–78). La devozione mariana risorge nella clandestinità seguita alla Costituzione civile del clero; negli anni della Restaurazione conosce nuova diffusione nelle campagne, ad opera di sacerdoti legittimisti come il Curato d'Ars. Si recuperano i classici della devozione mariana del XVII e XVIII secolo: il *Traité de la vraie dévotion à la Sainte Vierge* di Grignon de Montfort, rimasto inedito e ritrovato dal padre Deshayes nel 1842, *Le glorie di Maria* di Alfonso Maria de' Liguori, le opere del cardinal de Bérulle, i dipinti di Francisco de Zurbarán e di Bartolomé Esteban Murillo, le visioni di Marguerite-Marie Alacoque. Nel 1678, Murillo aveva dipinto la Vergine come *Immacolata Concezione*: la Vergine del pittore spagnolo ha gli occhi al cielo, e il seno, in primo piano, è pudicamente coperto dalle mani. L'idea del concepimento senza peccato originale circolava fin dai tempi della Chiesa delle origini, ed era stata in seguito giustificata in senso teologico da Giovanni Duns Scoto senza che si fosse mai arrivati, tuttavia, a sancirla come dogma di fede.⁶ L'apparizione di rue du Bac, come quella del 1846 a La Salette, nel Delfinato, invitano a un intervento da parte della Chiesa di Roma. L'8 dicembre 1854 Pio IX proclama l'Immacolata come dogma con la bolla *Ineffabilis Deus*, dopo pochi anni – a datare, almeno, dalla effimera Repubblica Romana del 1849 – di serrato e intenso dibattito teologico (Masciarelli, *Pio IX e l'Immacolata*). Già quattro anni dopo, a Bernadette Soubirous, Maria si paleserà come 'era *Immaculada Councepcion*'.⁷

Gli anni in cui il romanzo viene elaborandosi sono dunque gli stessi che segnano un rinnovarsi del culto mariano nell'Europa post-rivoluzionaria, e specialmente tra Francia e Italia: la stessa conversione di Manzoni, per curiosa ironia della sorte, avviene in quello stesso giorno 2 aprile 1810 in cui Jean-Marie Vianney, non ancora Curato d'Ars, riceve l'ammnistia per renitenza alla leva, a seguito del matrimonio fra Bonaparte e Maria Luisa d'Asburgo, che gli consentirà di entrare in seminario. Figure antitetiche, Manzoni e il Curato d'Ars: ma entrambi risposte – a modo loro – al problema del credere e della fedeltà alla Chiesa in un'epoca di miscredenza.

E, come il caso di Ratisbonne insegna, l'Immacolata, a quest'epoca senza fede, è forse la risposta più efficace. Il culto mariano – materno, emozionale, fondato sul forte impatto visivo di statue, medaglie, dipinti – è antitetico al *lógos* della teologia, e, pertanto, agisce come antidoto allo scetticismo post-illuminista proprio in quanto eccede, e implicitamente nullifica, la speculazione filosofico-razionalista. La Madonna non insegna: appare (e viene effigiata), acquistando così un potere ancora più forte in quanto la sua sfera si situa fuori dal dominio della parola. «Elle ne m'a point parlé»: Ratisbonne non si converte a seguito di una riflessione meditata, ma dell'impatto emozionale di una visione; il semplice fatto di portare su di sé la medaglietta produce la metamorfosi. L'Immacolata rappresenta la semplicità che sconfigge la speculazione intellettuale, l'immagine che trionfa sulla parola, la devozione popolare che l'ha vinta sulla teologia. «Che sciocca curiosità da donniciola [...]», s'era chiesto, due anni prima di Ratisbonne, un altro celebre convertito, «m'è venuta di vederla? Ha ragione quel bestione del Nibbio; uno non

⁶ Una sintesi efficace del dibattito sull'Immacolata dai primi secoli all'Ottocento è nel manuale di *Mariologia* di Militello (64–69). Più approfondita l'analisi di Forte, *Maria la donna icona del Mistero* (126–42).

⁷ La bibliografia su Lourdes è sterminata. Mi limito a rimandare all'efficace studio di Harris, *Lourdes*.

è più uomo» (XXI 42, corsivo mio). È l'aver *visto* Lucia a determinare la conversione, a monte di qualsiasi parola o pensiero. «[A]vrei avuto più piacere che l'ordine fosse stato di darle una schioppettata nella schiena, senza sentirla parlare, senza *vederla in viso*», dice il Nibbio (XXI 8, corsivo mio); «Come può aver fatto costei?», si chiede l'Innominato nella notte: «[...] *Voglio vederla...* Eh! no... Sì, *voglio vederla*» (XXI 14, corsivi miei). «Je l'ai vue!», avrebbe esultato, a Santa Maria delle Fratte, il neoconvertito, che come l'Innominato chiede subito di vedere un sacerdote.

Soprattutto, l'Immacolata Concezione imposta il problema dell'innocenza (femminile) nell'età che non a caso segue la scoperta, prima teologica e poi romanzesca, della dimensione interiore del peccato. È in epoca post-conciliare che la «crudeltà» dei manuali medievali di confessione lascia il posto a una maggiore discrezione «per quanto riguarda i peccati contro la purezza», mentre l'indagine sui peccati sposta l'obbiettivo dalla materialità del fatto «a tutte le insinuazioni della carne: pensieri, desideri, immaginazioni voluttuose, piaceri, movimenti congiunti dell'anima e del corpo» (Foucault, *La volontà di sapere* 20–21). Nella Milano della Controriforma, una decisa svolta in questo senso si ha proprio nel corso del cardinalato di Federico Borromeo (De Boer, *La conquista dell'anima* 129–62). Se il dogma della verginità di Maria, già generalmente accettato come verità di fede sin da epoca pre-nicena, concerneva la dimensione attiva della castità – intesa come volontariamente avere, o non avere, rapporti sessuali – quello dell'Immacolata Concezione agisce a monte, per via di negazione: *Im*-macolata, *in*-tatta, la Vergine è *in*-nocente in quanto ignara del peccato, finanche incapace di concepirne l'esistenza. In singolare concomitanza alla teologia, il romanzo europeo s'era trovato – nel corso del XVIII secolo – a esplorare ugualmente il tema dell'innocenza e della purezza del cuore: da Richardson alla *Nouvelle Héloïse*, da Choderlos de Laclos a Goethe, la letteratura aveva spostato gradatamente il punto di vista dalla seduzione del corpo alla seduzione dell'anima. Nel 1843, tre anni dopo *I promessi sposi*, l'*Aut-Aut* di Søren Kierkegaard avrebbe portato questo processo al suo grado zero, mettendo in scena una seduzione distruttiva nella più completa assenza di possesso carnale. In qualche modo, il dogma dell'Immacolata rispondeva, dunque, anche a questioni sollevate dalla letteratura, delineando un'ideale di innocenza assolutamente inscalfibile e trionfante.

Non che Lucia (figurarsi Justine) sia, naturalmente, un'Immacolata Concezione: entrambe, tuttavia, stanno intatte e inviolate – se non nel corpo, nell'anima – in mezzo a trame ed intrighi che non riescono mai a coglierne l'essenza, situata al di qua del *lógos* e dunque (in termini lacaniani) alla sfera del simbolico. La dama dell'amor cortese, scrive Žižek, è la *Chose* radicalmente altra che resiste alla simbolizzazione (“Courtly Love” 151): come Lucia, che infatti ognuno dei personaggi legge dal proprio punto di vista, senza mai afferrarne l'intima quiddità. Per Rodrigo, Lucia è una Zerlina mozartiana; per Attilio e il conte zio una Cadière; per Fra Cristoforo è una vergine perseguitata da agiografia, e per Renzo una beatrice («E Lucia? – Appena questa parola si fu gettata a traverso di quelle bieche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v'entrarono in folla», II 50); per i paesani del luogo dove gli sposi vanno ad abitare, infine, non è, a ben vedere, niente di straordinario («eh! l'è questa? Dopo tanto tempo, dopo tanti discorsi, s'aspettava qualcosa di meglio. Cos'è poi? Una contadina come tant'altre», XXXVIII 55). Forse, quelli che si avvicinano di più al comprenderla sono – paradossalmente – l'Innominato e Don Abbondio: il primo perché si limita, come s'è visto, a *vederla*, lasciandosi trasfondere e trasformare dalla Grazia che da Lucia emana; il secondo perché, chiamandola «quest'acqua cheta, questa santerella, questa madonnina infilzata»

(XXXVIII 30), ne disegna, inconsapevolmente, genealogia e parentele, cogliendo senza rendersene conto la potenza nell'umiltà del simulacro-Lucia.

De Maria numquam satis, diceva del resto Bernardo di Chiaravalle: ma non se ne dirà mai abbastanza anzitutto perché il dire non potrà mai cogliere l'essenza, situata a monte di ogni verbalizzazione, di un qualcosa che alla parola è intrinsecamente alieno. Vale per i personaggi de *I promessi sposi*, e vale per Manzoni; e vale – nonostante tutto – per la critica.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1977. Stampa.
- Arnaud, Sabine. *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*. Paris: Éditions EHESS, 2014. Stampa.
- Avalle, d'Arco Silvio. "Da Santa Uliva a Justine." Introduzione. *La fanciulla perseguitata*. Di Aleksandr N.J. Veselovski e Sade. Ed. d'Arco Silvio Avalle. Milano: Bompiani, 1977. 7–33. Stampa.
- Berman, Lorna. "The Marquis de Sade and Courtly Love." *Eighteenth-Century Fiction* 11.3 (1999): 285–300. Stampa.
- Bosco, Alessandro. *Il romanzo indiscreto. Epistemologia del privato nei Promessi sposi*. Macerata: Quodlibet, 2013. Stampa.
- Boyer d'Argens, Jean-Baptiste. *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mlle Eradice*. Ed. Guillaume Pigeard de Gurbert. Arles: Actes Sud, 1992. Stampa.
- Bussièrès, Théodore de. *Conversion de M. Marie-Alphonse Ratisbonne. Relation authentique*. Paris: Ambroise Bray, 1859. Stampa.
- D'Angelo, Paolo. *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*. Bologna: Il Mulino, 2013. Stampa.
- De Boer, Wietse. *La conquista dell'anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma*. Trad. Aldo Serafini. Torino: Einaudi, 2004. Stampa.
- Delon, Michel. *Le savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette, 2000. Stampa.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Editions de Minuit, 2002. Stampa.
- Duyos Vacca, Diane. "Converting Alibech: 'Nunc spiritu copuleris.'" *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 25. 2 (1995): 207–27. Stampa.
- Fonio, Filippo. "Dalla leggenda alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio." *Cahiers d'études italiennes* 6 (2007): 127–81. Stampa.
- Forte, Bruno. *Maria la donna icona del Mistero. Saggio di mariologia simbolico-narrativa*. Cinisello Balsamo: San Paolo, 1989. Stampa.
- Foucault, Michel. *La volontà di sapere*. Trad. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci. Milano: Feltrinelli, 1996. Stampa.

- Giovannoli, Renato. *Il vampiro innominato. Il «Caso Manzoni-Dracula» e altri casi di vampirismo letterario*. Milano: Medusa, 2008. Stampa.
- Goulemot, Jean-Marie. *Ce livres qu'on ne lit que d'une main. Lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Paris: Alinea, 1991. Stampa.
- Guitton, Jean. *La medaglia miracolosa al di là della superstizione. La Vergine a rue du Bac*. Trad. Luigi Ruggeri. Cinisello Balsamo: San Paolo, 1994. Stampa.
- . *La Vergine Maria*. Trad. Lorenzo Fenoglio. Milano: Rusconi, 1995.
- Harris, Ruth. *Lourdes. Body and Spirit in the Secular Age*. London: The Penguin Press, 1999. Stampa.
- Hazard, Paul. *La crise de la conscience européenne 1680-1715*. Paris: Arthème Fayard, 1961. Stampa.
- Kittler, Friedrich. "Draculas Vermächtnis." *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam, 1993. 11–57. Stampa.
- Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain*. Paris: Seuil, 1947. Stampa.
- . *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*. 2^a ed. Paris: Seuil, 1967. Stampa.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire livre XX: Encore*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 2002. Stampa.
- Lamotte, Stéphane. "Un fait divers à l'épreuve du temps: l'affaire Girard-Cadière, de 1728 à nos jours." Tesi di dottorato. Université de Montpellier III, 2011.
- Lewis, Matthew Gregory. *The Monk*. Ed. D.L. Macdonald e Kathleen Scherf. Peterborough: Broadview, 2004. Stampa.
- Macchia, Giovanni. *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*. Milano: Adelphi, 1989. Stampa.
- Mannoni, Octave. *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicoanalisi*. Bari: Laterza, 1972. Stampa.
- Manzoni, Alessandro. *I promessi sposi/Fermo e Lucia*. Ed. Salvatore Silvano Nigro. Milano: Mondadori, 2002. Stampa.
- Masciarelli, Michele Giulio. *Pio IX e l'Immacolata*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2000. Stampa.
- Mazzoni, Cristina. *Saint Hysteria. Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*. Ithaca, NJ: Cornell UP, 1996. Stampa.
- Michaud, Stéphane. *Muse et Madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*. Paris: Seuil, 1985. Stampa.
- Militello, Cettina. *Mariologia*. Casale Monferrato: Piemme, 1991. Stampa.
- Nencioni, Giovanni, "Il sublime da basso. Note sui capitoli XXXVII e XXXVIII dei *Promessi sposi*." *Leggere i Promessi sposi*. Ed. Giovanni Manetti. Milano: Bompiani, 1989. 17–34. Stampa.
- Nigro, Salvatore. *La tabacchiera di Don Lisander. Saggio sui Promessi sposi*. Torino: Einaudi, 1996. Stampa.

- Orlando, Francesco. *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni, 1999. Stampa.
- Prosperi, Adriano. *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*. Torino: Einaudi, 1996. Stampa.
- Rueff, Martin. "Morale et mœurs." *Dictionnaire européen des Lumières*. Ed. Michel Delon. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 730–44. Stampa.
- Russo, Luigi. *Personaggi dei Promessi Sposi*. Bari: Laterza. 1971. Stampa.
- Sade. *Œuvres*. Ed. Michel Delon. 3 voll. Paris: Gallimard. 1990-1998. Stampa.
- Storey, Harry Wayne. "Parodic structure in Alibech and Rustico: antecedents and traditions." *Canadian Journal of Italian Studies* 5 (1982): 163–76. Stampa.
- Veselovskij, Aleksandr N.J. e Sade. *La fanciulla perseguitata*. Ed. d'Arco Silvio Avalle. Milano: Bompiani, 1977. Stampa.
- Wald Lasowski, Patrick, ed. *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*. 2 voll. Paris: Gallimard, 2000. Stampa.
- Zajotti, Paride. "Del romanzo in generale, ed anche dei promessi Sposi, Romanzo di Alessandro Manzoni." *Biblioteca italiana* XLVII (1827): 322–722 e XLVIII (1827): 32–83. Stampa.
- Žižek, Slavoj. "Courtly Love, or Woman as Thing." *The Žižek Reader*. Ed. Elizabeth Wright e Edmond Wright. Oxford: Blackwell, 1999. 148–73. Stampa.