

Manzoni e la purificazione dello sguardo

Autor(en): **Bardazzi, Giovanni**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **12 (1987)**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-258081>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MANZONI E LA PURIFICAZIONE DELLO SGUARDO

Per il giovane Julien (si cominci da lui, ancor prima che da Alessandro) lo sguardo è un pericolo. Il piacere furtivo di una momentanea contemplazione è come soverchiato da spasmi dolorosi: «je regarde mon voisin et j'ai l'impression que mes entrailles se serrent». Mai è dato, ad un atto che sembra apparentemente innocente, di riposare su se stesso, di appagarsi in una pacifica conquista percettiva. Come minimo, al dirigersi dell'occhio verso il proprio oggetto si associa un'inquietudine difficile a definirsi, un vago senso di colpa. C'è il presentimento, quasi, che l'aver per un attimo acconsentito alla concupiscenza dello sguardo altro non sia, in realtà, che il preludio ad una futura, inevitabile devastazione dell'anima: «comment pouvais-je ne pas craindre que le désir charnel ne me poussât du côté du mal?» Nel segreto della coscienza vive così il paradosso di una pulsione che si nega mentre si afferma («je voulais et ne voulais pas regarder»), dove l'energia necessaria al distacco è direttamente proporzionale all'intensità dell'attrazione e dove il movimento irriflesso deve essere cancellato da un movimento uguale ed opposto: dunque, voltare la testa in direzione contraria, evitare il rischio di una *delectatio morosa*, rifiutare ogni appiglio all'esca visiva che invitante si offre. Certo, l'istantaneità dell'evento vanifica le buone intenzioni di una strategia di resistenza; ed è questo ciò che rende temibile la passione. Basta un colpo d'occhio, uno sguardo che si protragga per qualche secondo, ad espropriarci della nostra autonomia: «A cause de quelqu'un que je n'avais vu que trois ou quatre secondes, je devenais un esclave». Bloccati nella posizione dello stupore e sottoposti «à cette espèce de fascination», sorge il dubbio «de ne pouvoir détourner les yeux», di esserci legati ad una dipendenza perenne.

Una volta tanto si assume l'arbitrio di anteporre pagine stravaganti (quelle dell'*Autobiographie* di Julien Green¹) ad altre di più diretta pertinenza esegetica, privilegiando l'incontro casuale di testi lungo imprevedibili itinerari di letture private. Il gioco rivela, nel fondo, una sua legittimità, se il convertito Green come il convertito Manzoni hanno un punto di tangenza nello scrupolo devozionale del neofita, e maturano, l'uno e l'altro, il proprio cambiamento di rotta dietro la guida spirituale di un clero giansenista. Né meraviglia, del resto, che il loro cammino di fede sia presidiato da scrittori come Massillon o, soprattutto, Bossuet. La diagnosi, ad esempio, della coscienza assalita dalla tentazione, dal primo turbamento appena percepito («Elle se glisse dans mon âme pendant les heures de calme, elle s'infiltré dans mes pensées les plus inoffensives et les plus pures avec une subtilité démoniaque. D'abord je ne la reconnais pas [...]») ai clamorosi effetti finali, violentemente fisiologici («le sang frappe entre mes tempes avec une violence de bélier, un terrible malaise me serre la poitrine. Dans ces moments-là, je suis incapable d'une résistance active [...]»²), sembra riproporre nella sostanza la fenomenologia che già Bossuet aveva descritto:

Quelquefois la corruption vient à grands flots; quelquefois elle s'insinue comme goutte à goutte: à la fin, on n'en est pas moins submergé. On a le mal dans le sang et dans les entrailles avant qu'il éclate par la fièvre. En s'affoiblissant peu à peu, on se met en un danger évident de tomber avant qu'on tombe [...]»³.

Ed è in fondo l'eco di tutta una tradizione – da Bossuet risalente almeno fino a Sant'Agostino – a risuonare nelle pagine da cui si è citato. «C'est par les yeux», leggiamo per l'appunto nel *Traité de la concupiscence*⁴, «que l'on commence à avaler le poison de l'amour sensuel». La vista ha in effetti, tra i sensi, un ruolo particolare nell'innescare della tendenza peccaminosa. Sulla scorta di Agostino⁵ (che a sua volta trae spunto dalla prima Epistola di Giovanni⁶, archetipo dunque della ricorrente tassonomia), Bossuet distingue tre tipi di concupiscenza: «la concupiscence de la chair», «la concupiscence des yeux», e infine «l'orgueil de la vie», cui sono rispettivamente dedicati i capitoli II–VII, VIII–IX, X e seguenti del trattatello. Il primo tipo

altro non è che il piacere dei sensi propriamente detto, e soprattutto il piacere supremo, quello amoroso: fomite dei più gravi disordini e a cui il sacramento del matrimonio cerca di imporre una regola. Per esso già sappiamo quale sia l'importanza dello sguardo. Il secondo è, rispetto al primo, un piacere meno prepotentemente fisico, «plus delicat en apparence» anche se, «dans le fond, aussi grossier et aussi mauvais». Esso si presenta sotto il duplice aspetto del compiacimento per oggetti seducenti e della brama, sostanzialmente intellettuale ai suoi inizi, «de voir, d'experimenter, de connoistre»: è la «curiosité», la *curiositas* medievale⁷. Anche qui l'occhio, complice di una passione che da lui prende nome, *concupiscentia oculorum*, ha un ruolo non marginale:

Ce desir d'experimenter et de connoistre s'appelle la concupiscence des yeux parce que, de tous les organes des sens, les yeux sont ceux qui etendent le plus nos connoissances. Sous les yeux sont en quelque sorte compris les autres sens; et, dans l'usage du langage humain, souvent sentir et voir, c'est la mesme chose⁸.

Questo secondo tipo di concupiscenza finisce in definitiva per risolversi, una volta raggiunto lo stadio maturo, nel primo: «le desir de voir pris en cette sorte, c'est a dire celuy d'experimenter, nous replonge enfin dans la concupiscence de la chair». All'uno e all'altro dei due tipi si mescola poi «la plus dange-reuse pasture de nostre cœur», vale a dire l'orgoglio, che cresce dietro la spinta dell'amor proprio⁹.

Di una simile classificazione è possibile, credo, trovar traccia nelle pagine che il *Fermo e Lucia* dedica alla vicenda della Monaca di Monza. Anzitutto per l'assoluta centralità dello sguardo nella cronaca del peccaminoso incontro tra Geltrude ed Egidio¹⁰. Il «giovane scellerato» spia, dall'abbaino, nel cortile dove passeggiano le educande, individuando così la sua prima preda: «gettò gli occhi sopra una delle più adulte, e trovato il terreno dolce, si diede a chiaccherellare con essa». Confortato dal parziale successo (la fanciulla soggiorna infatti solo provvisoriamente in monastero), si spinge ad altre più ambiziose conquiste: «ardì di rivolgere e di fermare gli occhi e i disegni sopra la Signora; e si diede ad agguatarla». La risposta

di lei è meccanica, del tutto irriflessa; ma già, si direbbe, sulla stessa gamma d'onda gestuale:

[...] macchinalmente levò la faccia verso quella parte; e mentre andava errando con l'occhio per quegli alti e bassi, quasi cercando il punto preciso donde il romore era partito, un secondo romore simile al primo, e che manifestamente le apparve una chiamata misteriosa e cauta, le colpì l'orecchio, e la fece avvertire il punto ch'ella cercava. Guardò ella allora più fissamente per conoscere che fosse; e i cenni che vide non le lasciarono dubbio sulla intenzione di quella chiamata.

Subentra poi il turbamento, per cui l'atto è percepito come oscuramente colpevole e, dunque, censurato e negato:

[...] chinò tosto lo sguardo, fece un cipiglio severo e sprezzante, e corse come a rifuggirsi sotto quel lato del porticato che toccava la casa del vicino, e dove per conseguenza ella era riparata dall'occhio temerario di quello [...].

Infine, dopo la temporanea mortificazione, di nuovo la coscienza è dilacerata tra pulsioni contraddittorie, oscilla tra resistenza e abbandono, per consegnarsi poi alla voluttà deliberatamente accettata del cedimento:

Esitò alquanto su la strada che doveva fare: ripassando pel cortiletto, ella avrebbe potuto lanciare un guardo alla sfuggita dietro le spalle su quei tetti per vedere se colui era tanto ardito da trattenervisi, e così saper meglio come regolarsi..., ma s'accorse tosto ella stessa che questo era un sofisma della curiosità, o di qualche cosa di peggio, e senza più esitare, s'avviò pel dormitorio alla stanza dove erano le educande: qui, o fosse caso o un resto di quella esitazione ella si affacciò ad una finestra che aveva dirimpetto appunto quei tetti, vi guardò, vide il temerario che non si era mosso, partì tosto dalla finestra, la chiuse, e uscì da quella stanza dicendo in fretta alle educande con voce commossa: «lavorate da brave»; e se ne andò difilato a passeggiare nel giardino del chiostro.

Ciò che la morale cattolica istituzionalmente smaschera, il sofisma della passione – secondo quanto già registrato nelle *Osservazioni* del '19: «È uno dei più grandi caratteri della morale cattolica, e dei più grandi vantaggi della sua autorità il prevenire tutti i sofismi delle passioni con un precetto, con una dichiarazione»¹¹ –, si puntualizza qui nel più circoscritto

«sofisma della curiosità»: presenza non inattesa per chi indulge, come sappiamo, nella concupiscenza degli occhi, travestimento in apparenza innocuo del crudo desiderio carnale: «il sentimento stesso della sua innocenza» dava infatti, a Geltrude, «una certa sicurtà a tornare su quelle immagini: ella compiacceva liberamente ad una curiosità di cui non conosceva ancora tutta l'estensione, e guardava senza rimorso e senza precauzione una colpa che non era la sua». Più tardi, quella macchia della coscienza che Egidio, divorato da una «sfacciata curiosità», ha trasmesso alla donna, come nei passaggi di una malattia contagiosa, sembrerà stemperarsi e al tempo stesso caricaturalmente fissarsi nel patrimonio genetico di un'intera categoria: «Mi dica la cosa per minuto: ella sa che noi altre monache siamo vaghe d'intendere storie»¹².

Alla *concupiscentia oculorum* così intimamente legata a quella della carne si mescola in vario modo l'orgoglio. Le rigide categorie della trattatistica morale, operanti nella filigrana ideologica del testo, vengono come a fondersi e a dissimularsi in un discorso che aderisce alle minime pieghe di una storia psicologica individuale, quella di un'adolescente per così dire già segnata dalla bellezza precoce del corpo e da un carattere poco sofferente di vincoli:

A misura ch'ella si avanzava nella puerizia, le sue forme si svolgevano in modo che prometteva una avvenenza non comune agli anni della giovinezza, e nello stesso tempo ne' suoi modi e nelle sue parole si manifestava molta vivacità, una grande avversione all'obbedienza, e una grande inclinazione al comando, un vivo trasporto pei piaceri e pel fasto¹³.

Subito dopo, «ce vice qui s'est coulé dans le fond de nos entrailles a la parole du serpent»¹⁴, fomentato dal padre nella strategia di circonvenzione della fanciulla, riceve il suo nome preciso: «Di tutte queste disposizioni il padre favoriva quelle soltanto che venivano dall'orgoglio [...]». Ed è nell'orgoglio che Geltrude coltiva le proprie immagini mentali, assediata quasi dall'onnipresenza della passione:

L'orgoglio di giovane vagheggiata, adorata, supplicata con umili sospiri, di sposa ricca e fastosa, di padrona che comanda a damigelle ed a paggi ben vestiti, era ben più dolce che l'orgoglio di madre badessa, e in quello tutta s'immerse la fantasia orgogliosa di Geltrudina¹⁵.

L'idea fissa si impadronisce della coscienza, si associa alle segrete pulsioni dell'istinto cercando di aggirare la disciplina razionalizzante della religione¹⁶, eludendo il fastidio di fare i conti con le verità della fede, che sono per l'appunto, come insegna la *Morale cattolica*, «in tante parti così avverse all'orgoglio, ed agli appetiti sensuali»¹⁷. Si delinea pertanto una prognosi assai poco fausta e di lettura inequivocabile, se è vero che l'orgoglio «entre dans toutes les passions et donne aux autres concupiscences plus grossieres et plus charnelles je ne scay quoy qui les pousse a l'extremité»¹⁸.

L'ultimo elemento del mosaico, l'amor proprio, intimamente legato anch'esso all'orgoglio, verrà poi chiamato in causa quando Geltrude, colta nel segreto dei suoi cerimoniali narcisistici, indulge a compiacersi di sé fino all'atto sommamente ever-sivo del contemplarsi nel pezzetto di latta levigatissimo, nascosto dietro un quadretto¹⁹. Ancora una volta è attribuita allo sguardo e agli oggetti suoi complici («Gli specchi [...] erano proibiti nei chiostri come i lumi nelle polveriere») la capacità di innescare effetti perversi, devastanti per la quiete interiore.

Perfino l'autore teme, si direbbe, di trovarsi coinvolto in un gioco pericoloso: tanto da sottoporre le pagine, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, alla disciplina di un'auto-censura che espunge tutto ciò che ha immediata attinenza con i malefici dell'occhio: dunque, conformemente al proposito – nella prima ideazione del romanzo enunciato ma non mantenuto in pieno – di non turbare con fantasie sensuali la pace di lettori vulnerabili quali ad esempio «una vergine non più acerba» o «un giovane prete»²⁰, e all'interno di una più generale ricerca di essenzialità narrativa, scomparirà la descrizione protratta degli sguardi scambiati tra Egidio e Geltrude, nonché lo svelamento del clandestino ricorso allo specchio rudimentale. Al tempo stesso, quasi per un compenso, lo spazio dedicato agli occhi nel ritratto della Monaca subirà un sostanziale incremento. Si tratterà insomma di recuperare, decifrando un messaggio tutto implicito nei segni del corpo, le tracce di una storia personale registrata nel *Fermo e Lucia* fin troppo esplicitamente:

[...] due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento. Due occhi, neri neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone, con un'investigazione superba; talora si chinavano in

fretta, come per cercare un nascondiglio; in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà; altre volte avrebbe creduto coglierci la rivelazione istantanea d'un odio inveterato e compresso, un non so che di minaccioso e di feroce: quando restavano immobili e fissi senza attenzione, chi ci avrebbe immaginata una svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio d'un pensiero nascosto, d'una preoccupazione familiare all'animo, e più forte su quello che gli oggetti circostanti²¹.

Decifrazione, questa, che – secondo un'interferenza frequente in Manzoni tra letture di fede e riaffioramenti illuministi²² – potrebbe anche agevolmente rientrare nel perimetro fissato dalla voce «Œil» dell'*Encyclopédie*, laddove si constata, dopo minuti ragguagli di anatomia e di fisiologia, che «Nos pensées, nos réflexions, nos agitations secrètes se peignent dans les yeux», e che in essi, un po' come nel caso, aggiungeremmo, della monaca sventurata, «on y pouvoit encore lire dans un âge avancé l'histoire de mademoiselle Lenclos». Inoltre, stando alla gerarchia cromatica delle iridi che viene delineata alla fine del lemma, sono «les couleurs foncées» a vincere sul resto per espressività e bellezza; e, in particolare, il nero, che conferisce allo sguardo «plus de force d'expression et plus de vivacité».

L'ampia parentesi entro la quale, nel cap. X dei *Promessi sposi*, l'io narrante commenta l'assunzione definitiva dell'abito monacale, inizia con un giro sintattico da oratoria del *grand siècle* (nel commento di Raimondi e Bottoni si fa del resto il nome di Massillon²³): «È una delle facoltà singolari e incomunicabili della religione cristiana, il poter indirizzare e consolare chiunque [...]». Ancor più chiara risulta la percezione dei modelli che Manzoni aveva all'orecchio quando si ricorra al passo corrispondente nel *Fermo e Lucia* («È uno dei caratteri più ammirabili e più divini della religione cristiana, di potere in qualunque circostanza...»²⁴), per il quale numerosissimi attacchi di Bossuet potrebbero essere citati (e si veda, nel primo, la struttura *de* + infinito): «C'est un secret de Dieu, de savoir joindre ensemble l'affranchissement et la servitude [...]»; «C'est une chose admirable, que la miséricorde de notre Dieu ait porté cette majesté souveraine [...]»; «C'est une opinion reçue et un sentiment commun parmi tous les hommes, que le dépôt a quelque chose de

saint [...]»²⁵. Nella pagina che immediatamente segue all'episodio della caduta, è invece un preciso tassello lessicale a essere reimpiegato: la contentezza, momentanea ed illusoria, che Geltrude prova dopo aver ceduto al richiamo, era infatti, leggiamo, «simile alla bevanda ristorativa che la crudeltà ingegnosa degli antichi mesceva al condannato, per dargli forza a sostenere i tormenti»²⁶: situazione, dunque, paradossalmente analoga ed opposta a quella dei martiri, che si trovavano davanti alla «cruauté ingénieuse» dei loro aguzzini. Santa Caterina d'Alessandria, ad esempio, «se réjouit que la cruauté ingénieuse ait inventé cette machine épouvantable [cioè la ruota della tortura] pour servir à son supplice»²⁷, ed è proprio a questa inquietante entità che, nel panegirico di San Vittore, viene indirizzata una vibrante apostrofe: «Invente encore, s'il est possible, quelque machine inconnue, ô cruauté ingénieuse! si tu ne peux abattre Victor par la violence, tâche de l'étonner par l'horreur de tes supplices»²⁸.

Ciò valga ad autorizzare la proposta di ricorrere a Bossuet anche per il brano seguente:

Cominciò dunque a far castelli in aria, a figurarsi un giovane ai piedi, a levarsi spaventata, e fuggire dicendo: – come ha ella ardito di venir qui? – e non ricordava più che il giovane senza una sua chiamata non sarebbe certo venuto a disturbarla. Ma quella fuga e quell'asprezza non erano a fine di scacciarlo daddovero: il giovane non perdeva coraggio; nascevano nuovi casi, e tutto finiva col matrimonio, come la più parte delle commedie²⁹.

Geltrudina popola la propria solitudine di fantasmi, assume un ruolo di attrice e si sdoppia nei personaggi da lei stessa inventati. I canovacci di questo solipsistico teatro finiscono poi nel matrimonio, «come la più parte delle commedie». Bossuet dedica, agli epiloghi nuziali della scena, numerose pagine delle sue *Maximes et réflexions sur la comédie*. «Ainsi vous n'éviterez pas son jugement» – profetizza mettendo i difensori del teatro faccia a faccia con Dio – «vous qui plaidez la cause de la comédie, sous prétexte qu'elle se termine ordinairement par le mariage»³⁰. E questo perché essendo il matrimonio *remedium concupiscentiae*, di concupiscenza si è obbligati pur sempre a trattare, alimentando così, magari involontariamente, una passione che è pronta in tutti noi a prender vigore.

Già prima, nel capitolo del *Fermo e Lucia* che precede quello sopra citato, veniva suggerita l'idea di una segreta abilità in qualche modo teatrale. Né dalla madre né dalla figlia, «non avvezza», lei, «a scernere monaca da monaca», vengono percepite le qualità distintive della Signora, che invece colpirebbero menti più perspicue:

Ma ad un viaggiatore che l'avesse veduta per la prima volta ella avrebbe potuto parere non molto dissimile da una attrice ardimentosa, di quelle che nei paesi separati dalla comunione cattolica facevano le parti di monaca in quelle commedie dove i riti cattolici erano soggetto di beffa e di parodia caricata³¹.

Tutti e due gli accenni scompaiono nei *Promessi sposi*; lasciando però il posto a quest'altro, che si riferisce all'inusitato modo di fare di Geltrude maestra delle educande, tesa a conciliarsi la simpatia delle sottoposte attraverso imitazioni sguaiate: «Se qualcheduna diceva una parola sul cicalio della madre badessa, la maestra lo imitava lungamente, e ne faceva una scena di commedia; contraffaceva il volto d'una monaca, l'andatura d'un'altra: rideva allora sgangheratamente; ma eran risa che non la lasciavano più allegra di prima»³². Anche qui il Bossuet delle *Maximes et réflexions* fornisce le chiose opportune, specificando come il riso sia di per sé poco conveniente al cristiano, dato che Cristo, se ha assunto su di sé le nostre lacrime e le nostre tristezze, ha però disdegnato di prendere in conto le risa, «et n'a pas voulu que ses lèvres [...] fussent dilatées une seule fois par un mouvement qui lui paroisoit accompagné d'une indécence indigne d'un Dieu fait homme»³³. Per tornare poi a ciò che riguarda il teatro, è bene sapere che i Padri della Chiesa «blâment dans les jeux et dans les théâtres [...] les passions excitées, la vanité, la parure, les grands ornements, [...] le désir de voir et d'être vu, la malheureuse rencontre des yeux qui se cherchent les uns les autres, la trop grande occupation à des choses vaines, les éclats de rire qui font oublier et la présence de Dieu et le compte qu'il lui faut rendre de ses moindres actions et de ses moindres paroles»³⁴.

Nell'invenzione narrativa di un'attrice che si somma a una monaca, Manzoni prosegue di fatto le proprie riflessioni sulla moralità del teatro iniziate ai tempi del *Carmagnola*, esplorando il viluppo inestricabile tra orgoglio, narcisismo, esibizionismo –

«teatralità» insomma come dato di carattere ancor prima che elemento professionalmente sfruttabile – e accecamento della coscienza. Di questa teatralità certamente la nuova drammaturgia (i cui fondamenti teorici sono depositati nei fogli dei *Materiali estetici* o nelle considerazioni *Della moralità delle opere tragiche*) doveva farne a meno: il che significava espungere con coraggio la dimensione visiva e ridurre il dramma a testo per la sola lettura. La penalizzazione dello sguardo carico di desiderio che lega in un'ambigua complicità di passioni lo spettatore all'attore, corrisponde così alla valorizzazione massima di un altro tipo di sguardo, razionale e distaccato rispetto ai fatti osservati, straniante grazie alla rottura dell'incantesimo identificatorio delle due unità. Se il primo, nella bramosia di una vicinanza totale con l'oggetto della propria concupiscenza, sfalda e distrugge, il secondo, nell'apparente lontananza, unisce e coordina, come l'occhio di chi, camminando verso l'alto lungo le pendici di un monte, riesca a distinguere mano a mano porzioni sempre più ampie di territorio e al tempo stesso individui, nell'unità del panorama, il legame reciproco tra gli elementi del paesaggio. È questa – dell'ascensione se non addirittura del volo – la metafora che si incontra quando Manzoni parla dello sguardo sereno e non passionalmente implicato: anzitutto nel finale della *Lettre* allo Chauvet, dove il lettore di tragedie è sollecitato a trascendere «le délire et les angoisses, les désirs et l'orgueil des personnages» per librarsi, come il recluso di Sant'Elena «in più spirabil aere», «au-dessus de cette sphère étroite et agitée», fino a raggiungere «les pures régions de la contemplation désintéressée»³⁵. Ma anche in un abbozzo della Seconda Parte della *Morale cattolica*, a proposito dell'indipendenza intellettuale di coloro che restano immuni dal pregiudizio e dalle opinioni vulgate, si sottolinea che non a tutti è concesso di «uscire per dire così dalla atmosfera generale e trasportarsi in un campo più tranquillo e più sereno»³⁶. Altri particolari si potrebbero recuperare, addizionando le citazioni, di una simile orografia: con le sue «hauteurs d'où l'on discerne la vérité mêlée aux erreurs»³⁷, con i suoi itinerari impervi e liberatori che svelano all'occhio ampie e limpide prospettive: «Qui sentirete, a ogni passo, rassodarvisi il terreno sotto i piedi; qui il salire vi procaccerà un vedere tanto più fermo, quanto più esteso»³⁸; o anche, con una traduzione appena parafrasante: «Plus le point

de vue d'où nous considérerons les objets sera élevé; plus il nous découvrira d'étendue, et plus l'ordre que nous suivrons sera instructif et grand». Con il che si è sconfinato da Manzoni all'*Encyclopédie*³⁹, del resto materialmente allestita da un «Philosophe» che si colloca, anche lui, «au-dessus de ce vaste labyrinthe dans un point de vue fort élevé d'où il puisse appercevoir à la fois les Sciences et les Arts principaux; voir d'un coup d'œil les objets de ses spéculations [...]; distinguer les branches générales des connoissances humaines, les points qui les séparent ou qui les unissent; et entrevoir même quelquefois les routes secrètes qui les rapprochent». La metafora epistemologica delle strade, dei percorsi scrutati in lontananza a partire dalla centralità visiva di un punto d'osservazione eminente, prende corpo nell'immagine della registrazione cartografica, tra le due scale complementari della «mappemonde» e delle «cartes particulières»:

C'est une espèce de Mappemonde qui doit montrer les principaux pays, leur position et leur dépendance mutuelle, le chemin en ligne droite qu'il y a de l'un à l'autre; chemin souvent coupé par mille obstacles, qui ne peuvent être connus dans chaque pays que des habitans ou des voyageurs, et qui ne sauroient être montrés que dans des cartes particulières fort détaillées⁴⁰.

Da qui all'apertura descrittiva dei *Promessi sposi* il passaggio non è disagevole; naturale anzi come tra territori immediatamente contigui, quando si consideri il fatto che nelle riflessioni *Del romanzo storico* è introdotta, per illustrare il rapporto tra storia e romanzo, un'identica analogia. Non a caso Biancamaria Travi ne ha ben percepito la funzionalità esegetica, tanto da farne menzione, sottolineando «l'interesse documentario illuminista», all'inizio del suo commento:

Più vicina all'interesse documentario illuminista che al gusto romantico, la descrizione segue l'ordine che il Manzoni rispetterà più tardi alludendo, nel discorso *Del romanzo storico*, al linguaggio delle carte geografiche, scelto come simbolo della storia («dove sono segnate le catene de' monti, i fiumi, le città, i borghi, le strade maestre d'una vasta regione»), e a quello delle carte topografiche, simbolo dell'invenzione romanzesca, in cui «tutto questo è più particolarizzato [...], e ci sono di più segnate anche le alture minori, e le disuguaglianze ancor meno sensibili del terreno, e i borri, le gore, i villaggi, le case isolate, le viottole»⁴¹.

In effetti, si tratta di uno sguardo puntualmente geografico, lo sguardo di colui che Carlo Amoretti, nel suo *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano*⁴², chiama «il curioso Viaggiatore», il «Naturalista», il «Botanico»: che è poi, nel *Fermo e Lucia*, «il cittadino dilettante di giardini», il «passeggero» attento alla geologia e alla flora. L'occhio, attribuito ad un «tu» impersonale («[...] il tuo occhio segue [...] un'apertura che dalla valle ti lascia travedere qualche parte dell'amenissimo piano [...]»⁴³), è, ancor prima che l'occhio di Dio dominante da un'altezza assoluta, quello di colui che osserva il panorama sulla scorta del *Viaggio da Milano ai tre laghi*: «[...] il curioso, se può salire in alto, esamina il piano, e lo vede...», «Percorrendo coll'occhio quel piano vedesi...»⁴⁴. Avrà forse agito lo stimolo, come suggerisce Giorgio Orelli⁴⁵, del padre Bartoli, con certi suoi attacchi del libro I dell'*Asia* (e vorremmo allora menzionare anche il *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana* del Cuoco: «La natura ha diviso essa istessa il territorio del regno di Napoli: una catena non interrotta di monti lo divide da occidente ad oriente [...]»⁴⁶); ma è certo che nella sostanza il modello è molto meno esotico, e che l'esordio paesaggistico del romanzo va considerato come l'ultimo anello di una tradizione che va dalla *Descriptio Larii lacus* di Paolo Giovio, al *Mediolanensis Larius* di Sigismondo Boldoni alle, infine, compilazioni geografico-antiquarie tardo-settecentesche quali *Como e il Lario* di Giovanni Battista Giovio o, appunto, il *Viaggio* dell'Amoretti: presente tra l'altro nella biblioteca di Manzoni⁴⁷. Rileggiamo dunque le prime righe dedicate ad una «trasformazione» che è «sensibile all'occhio»: con un accentramento sensoriale nella vista rispetto «all'occhio ed all'orecchio» della forma originaria:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.

Il brano ripropone le osservazioni sulla morfologia fluviale-lacustre del tratto che va da Lecco a Brivio:

A Lecco l'Adda *ripiglia il suo nome e corso*, passando sotto un magnifico *ponte* fabbricato nel secolo XIV. [...] Ove il lago *ristringesi* v'è a destra Olginate, e a sinistra il torrente Gallaveso, che, da' monti bergamaschi grandi ciottoli ivi apportando, va stringendo l'uscita all'Adda; che perciò li presso ha un rapido corso finchè torna a dilatarsi e forma il piccolo lago d'Olginate [...]. Sta al basso Lavello, ove il lago nuovamente stringesi in fiume, forse per le ghiaie apportatevi dal torrente Greghentino all'ovest.

Dopo breve rapidità, e qualche tortuosità sostenuta da un argine, l'Adda, a così dire, impaluda nel lago di Brivio [...] ⁴⁸.

Segni di una fruizione massiccia poi dissimulata affiorano nel *Fermo e Lucia*: nella registrazione delle metamorfosi estreme dell'Adda «che [...] *torna a pigliar figura di lago*, e poi *si restringe ancora* e scorre *come fiume* dove il letto è occupato *da banchi di sabbia portati da torrenti*» ⁴⁹ e perfino nel vezzo formale dell'inciso correttivo: «dopo aver formati varj seni e *per così dire* piccioli golfi...», «si può *per dir così* segnare il punto dove il lago divien fiume», «acqua, la quale [...] scorre sotto gli archi con uno strepito *per così dire* fluviale» ⁵⁰. Il tutto è dominato dal Resegone: «La costiera [...] scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il *Resegone*, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talchè non è chi, al primo vederlo, purchè sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto [...]» ⁵¹; che è blanda variazione rispetto al *Viaggio*:

[...] si sale in un piano fra' due enormi scogliere, che vedute da Milano diconsi il *Resegone di Lecco*; poichè son sì dentate, che somigliano ad una resica ⁵².

L'attenzione, inoltre, nel *Fermo e Lucia*, ai fenomeni geologici di erosione e di sedimentazione («Questa riviera è manifestamente formata da tre grossi torrenti i quali spingendo la ghiaia, i ciottoli, e i massi rotolanti dal monte, hanno a poco a

poco spinte le rive avanti nel lago»⁵³) è la traccia di una lettura ancora viva e presente: quella del *Capo XVIII* e del *Capo XXII*:

Allora le terre e i sassi, *che cadeano da' monti* per le piogge, arrestavansi come pur ora fanno al giugnere al contatto del lago, e *formavano de' bassi fondi sporgenti entro il lago stesso*.

[...] il fiume portava *i ciottoli* d'ogni indole e forma, ma generalmente pel lungo *rotolamento* rotondati⁵⁴.

Dalla geografia fisica alla geografia antropica: «Lecco è la principale di queste terre e dà il nome alla riviera: un grosso borgo a questi tempi, e che altre volte aveva l'onore di essere un discretamente forte castello»⁵⁵: niente più che un rovesciamento speculare rispetto a «Forte castello fu Lecco negli scorsi secoli, ma ora quel borgo, benchè mal difeso, è ben più ammirevole per le manifatture che vi si sono introdotte»⁵⁶.

Nello stesso tempo al «Curioso», che è anche un «Botanico», non sfuggono le qualità della flora né i modi della coltivazione:

[...] appena appena dove il terreno s'alza al disopra delle escrescenze del lago e del traripamento della foce dei torrenti, ivi tutto è prati campagne e vigneti, e questo tratto d'ineguale lunghezza è in alcuni luoghi forse d'un miglio. Dove il pendio diventa più ripido son più frequenti, e assai più lo erano per lo passato, gli ulivi; al disopra di questi e sulle falde antiche dei monti cominciano le selve di castagni, e al di sopra di queste sorgono le ultime creste dei monti in parte nudo e bruno macigno in parte rivestite di pascoli verdissimi, in parte coperte di carpini, di faggi, e di qualche abete. Fra questi alberi crescono pure varie specie di sorbi, e di dafani, il cameceraso, il rododendro ferrugigno, ed altre piante montane le quali rallegrano e sorprendono il cittadino dilettante di giardini [...]⁵⁷.

Ritroviamo nell'Amoretti, inutile dirlo, la pura enumerazione («Il Botanico, che colassù vada, troverà, cammin facendo gran copia di genziana, di veratro bianco o sabadilla, d'imperatoria, di *rododendri*, di rodiole, di uva ursina, di lichen pulmonare ed altre salubri piante montuose»⁵⁸), come anche il procedere descrittivo per fasce di vegetazione:

Le vette de' monti sono a boschi, e a prati, sovente comunali. Il mezzo, nelle buone esposizioni, è a castagni, e nella parte più bassa è a viti, ad alberi fruttiferi, a gelsi, ad ulivi, e ad agrumi.

[...] l'ampiezza della valle [...] fa che molto sia coltivata a grano e a vigne al basso, più in alto a segale, fraina, patate, e canapa, alle quali cose son frammischiati i noci: sopra questi sollevansi e dilatansi i castagni, e ad essi succedono i faggi⁵⁹.

Restano «le ultime creste dei monti in parte nudo e bruno macigno in parte rivestite di pascoli verdissimi»: si tratta, certo, «del masso calcare nudo che corona la vetta di quasi tutti questi monti», e che viene illustrato nel *Capo XVIII del Viaggio da Milano ai tre laghi*⁶⁰; ma ci piace pensarle ormai come le «haupteurs d'où l'on discerne la vérité mêlée aux erreurs», il punto da cui si dipartono i raggi di uno sguardo totalmente purificato.

Giovanni Bardazzi
Università di Ginevra

NOTE

¹ In Julien Green, *Œuvres complètes*, textes établis [...] par Jacques Petit, vol. V, Paris, Gallimard, 1977 («Bibliothèque de la Pléiade»). Citazioni alle pp. 1063, 1114, 1079, 1097, 1069.

² *Autobiographie*, in ed. cit., p. 1218.

³ Jacques-Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, in *Œuvres complètes de Bossuet*, tome troisième, Besançon, Outhenin – Chalandre Fils, 1836, pp. 556b–557a.

⁴ Jacques-Bénigne Bossuet, *Traité de la concupiscence*, texte établi et présenté par Charles Urbain et Eugène Levesque, Paris, Roches, 1930, p. 14.

⁵ *Confessiones*, X, XXX–XXXVI.

⁶ «Si quis diligit mundum, non est caritas Patris in eo; quoniam omne, quod est in mundo, concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum et iactantia divitiarum, non est ex Patre, sed ex mundo est» (2, 15–16).

⁷ Per la *curiositas* nella tradizione del medioevo, cfr. Fiorenzo Forti, «*Curiositas*» o «*fol hardement*»? in *Fra le carte dei poeti*, Milano–Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 41–77.

⁸ *Traité de la concupiscence*, cit., p. 23.

⁹ Sull'amor proprio, cfr. soprattutto i capp. XI–XIV.

¹⁰ Le citazioni che seguono sono tratte dal cap. V, tomo II, del *Fermo e Lucia* (vol. II, tomo III, di *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti), Milano, Mondadori, 1954.

¹¹ In Alessandro Manzoni, *Opere morali e filosofiche*, a cura di Fausto Ghisalberti (vol. III di *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, cit.), Milano, Mondadori, 1963, p. 318.

¹² *Fermo e Lucia*, tomo II, cap. I (p. 156 dell'ed. cit.).

¹³ *Fermo e Lucia*, II, II, p. 162.

¹⁴ *Traité de la concupiscence*, cit., p. 35.

¹⁵ *Fermo e Lucia*, II, II, p. 167.

¹⁶ *Morale cattolica* del '19, in *Opere morali e filosofiche*, cit., p. 394: «[...] la religione impiega tutti i nostri momenti ad abituarci alla signoria di noi stessi, al predominio della ragione sulle passioni, alla serenità della mente». E vedi anche *Fermo e Lucia*, II, II, p. 166: «E, quanto alla Religione, ciò che è in essa di più essenziale, di più intimo, ciò che fa resistere alle passioni [...], ciò che preserva dalla corruzione, e mette in avvertenza anche contra i pericoli non conosciuti, non era stato mai istillato nè meno insegnato alla picciola Geltrude [...]».

¹⁷ È il testo del '19, a p. 276 delle *Opere morali e filosofiche*, cit.

¹⁸ *Traité de la concupiscence*, cit., p. 51. Il passo sembra riecheggiato nel *Fermo e Lucia*, II, II, p. 166: «i parenti di Geltrude l'avevano educata all'orgoglio, a quel sentimento cioè che chiude i primi aditi del cuore ad ogni sentimento cristiano, e gli apre a tutte le passioni».

¹⁹ *Fermo e Lucia*, II, IV, pp. 205–206.

²⁰ II, I, p. 144.

²¹ *I promessi sposi* (vol. II, tomo I, di *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, cit.), Milano, Mondadori, 1954, p. 150 (cap. IX).

²² Mi permetto di rinviare al mio contributo *Il «sistema» di Manzoni*, in *Manzoni 1785–1985. Atti del Convegno di Ginevra* (estratto da «Cenobio», n° 4, 1986), pp. 293–306 (soprattutto le pp. 298–301).

²³ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Milano, Principato, 1987, p. 193.

²⁴ *Fermo e Lucia*, II, IV, p. 203.

²⁵ Jacques-Bénigne Bossuet, *Œuvres*, édition établie et annotée par Bernard Velat et Yvonne Champaillet, Paris, Gallimard, 1961 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp., rispettivamente, 380, 324 e 327.

²⁶ *I promessi sposi*, cap. X, p. 186 dell'ed. Mondadori cit. L'immagine già ricorre nel *Fermo e Lucia*.

²⁷ Jacques-Bénigne Bossuet, *Œuvres*, ed. cit., p. 647.

²⁸ Ed. cit., pp. 387–388 (e cfr. anche p. 230). È «la sfrenata e inventiva crudeltà dell'arbitrio» di cui si parlerà nella *Storia della colonna infame*.

²⁹ *Fermo e Lucia*, II, II, p. 167.

³⁰ *Maximes et réflexions sur la comédie*, cit., p. 553b.

³¹ *Fermo e Lucia*, II, I, p. 155.

³² *I promessi sposi*, cap. X, pp. 185–186.

³³ Ed. cit., p. 576a.

³⁴ Ed. cit., pp. 558b–559a.

³⁵ *Lettre à M. C.*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in Alessandro Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1973, vol. II, p. 1710a.

³⁶ In *Opere morali e filosofiche*, cit., p. 842.

³⁷ *Lettera a Victor Cousin*, in *Opere morali e filosofiche*, cit., p. 592.

³⁸ Dialogo *Dell'invenzione*, in *Opere morali e filosofiche*, cit., p. 735.

³⁹ E dalla voce *Encyclopédie* è tratta la citazione.

⁴⁰ Questa, e la precedente citazione, dal *Discours préliminaire* dell'*Encyclopédie*.

⁴¹ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Biancamaria Travi, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1984, p. 9.

⁴² Mi avvalgo della terza edizione, Milano, Scorza e Compagno, 1806 (la prima edizione è del 1794). Per notizie su vita e opere dell'Amoretti si può utilmente ricorrere al *Dizionario Biografico degli Italiani*.

⁴³ *Fermo e Lucia*, I, I, p. 20.

⁴⁴ Pp. 5 e 239.

⁴⁵ Giorgio Orelli, *Quel ramo del lago di Como. Lettura manzoniana*, Bellinzona, Casagrande, 1982, p. 21.

⁴⁶ Vincenzo Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana*, a cura di Anna Bravo, Torino, UTET, 1975, p. 232 (è il cap. XXX).

⁴⁷ Il volume, nella quarta edizione del 1814, è attualmente a Brera. Cfr. il regesto dei libri posseduti da Manzoni in «Annali manzoniani», VI (1981).

⁴⁸ *Viaggio da Milano* [...], pp. 190–192.

⁴⁹ I, I, p. 19.

⁵⁰ I, I, p. 17.

⁵¹ *I promessi sposi*, cap. I, p. 7.

⁵² P. 178 (il corsivo è del testo).

⁵³ I, I, p. 17.

⁵⁴ *Viaggio da Milano* [...], pp. 152 e 193.

⁵⁵ *Fermo e Lucia*, I, I, p. 19.

⁵⁶ *Viaggio da Milano* [...], p. 187.

⁵⁷ *Fermo e Lucia*, I, I, p. 18.

⁵⁸ *Viaggio da Milano* [...], p. 179.

⁵⁹ Pp. 157 e 210.

⁶⁰ P. 150.

