

Pareva che cercasse il modo per far divenire il romanzo una sorta di duplice specchio dove i personaggi erano visti nel presente e nel loro passato. Ma per far questo egli non segue l'esempio di altri capolavori. Non accetta nessuna delle finzioni narrative impiegate, ad esempio, nel *Don Chisciotte* o nella *Manon Lescaut*, in cui un incontro del tutto occasionale induce il personaggio a narrare i casi della propria vita. La Monaca di Monza non racconta in prima persona la propria storia. E per preparare il lettore al racconto del suo passato Manzoni non rinuncia a descriverne stupendamente l'aspetto, « d'una bellezza sbattuta, sfiorita alquanto, e direi quasi un po' conturbata, ma singolare » e di un'età che « poteva mostrare venticinque anni », e, sotto la benda di lino, la parte della carne che di lei si vedeva non era meno bianca della benda e sembrava « un candido avorio posato in un nitido foglio di carta ». E

nemmeno fa raccontare la loro storia al Conte del Sagrato o a Padre Cristoforo. Tutto ciò avrebbe compromesso ogni spessore psicologico del personaggio all'interno della vicenda. Egli usa la terza persona, ma, quando interviene in prima persona, come gli accade spesso, è perché sa che l'autore, a differenza di quel che penserà Flaubert, non deve essere assente dal quadro. Ne abbiamo già accennato.

X Scrittore impegnato, anche nel tentativo di « populariser la pensée », egli deve dire la sua, deve condannare quand'è il caso, deve giungere a esprimere l'orrore, pur se riesce ad attenuarlo con l'incerta distanza che gli suggerisce l'uso dell'ironia. Nel capitolo primo del tomo quarto della prima redazione del romanzo, quando la storia pubblica, dice ironicamente, è piena di successi, egli corregge: « Quei successi varii e molteplici si riducono a tre principali: fame, guerra, e peste », e lo dichiara subito perché quei lettori che amano le cose allegre possano gettare il libro. L'autore insomma, senza mai nascondersi, doveva trattare il romanzo come un genere misto ove aveva modo d'inserire un po' di tutto. La costruzione straordinariamente felice dei personaggi non impediva che il racconto

si aprisse ad elementi documentari, a risultati di ricerche storiche che giunsero ad irritare un suo entusiasta lettore, Volfrango Goethe, mentre il casto Lamartine, come vedremo, si disse non tanto irritato dal quadro storico che riguardava la peste e gli untori, quanto dal torbido e troppo lungo racconto dei fatti di Gertrude. In molti passi il romanzo dava luogo a una discussione sul romanzo. La figura del lettore giudice prendeva sempre più consistenza agli occhi del Manzoni, fino a guidarlo nei feroci tagli, nelle potature cui fu sottoposto il testo nella sua seconda redazione, in cui le considerazioni storiche e morali si avvicendavano alle parti liriche. Questa mobilità e varietà dei punti di vista, questi spostamenti continui, non erano dunque né Cervantes né Prévost a suggerirli, ma i maestri che avevano affrontato la forma narrativa nei modi più inconsueti ed estrosi. Erano anche saggi e moralisti. Erano coloro che, componendo i loro libri, avevano deciso di distruggere ogni unità artificiale e preferivano affrontare il disordine piuttosto che chiudersi in una concettuale rigidità. Non era approdata a nessun romanzo la fantasia di Montaigne, ma il suo libro mostrava un totale disprezzo per la

disposizione ordinata delle parti. E, seguendo soprattutto il primo Manzoni nelle sue tortuose deviazioni che non si sa dove lo menino, si pensa a certe ironiche preghiere d'assoluzione invocate da Montaigne: « Laisse, lecteur, courir encore ce coup d'essay ». E in quale scrittore francese Manzoni, nutrito fino alle midolla di cultura d'oltr'alpe, avrebbe potuto leggere una più tumultuosa identificazione tra l'exkursus e l'opera stessa se non in Diderot?

Ma l'opera di Diderot che può avere influito sul Manzoni, *La Religieuse*, è nella sua struttura ben lontana dai moduli narrativi in cui si svolge la vicenda della Monaca di Monza. È romanzo isolato, confessione e denuncia della protagonista, serrato in tutte le parti come un'opera filosofica, ove tutto era spinto irresistibilmente verso il finale. Manzoni, a difendere la sua storia che nasceva dalla storia, richiedeva altri intercessori.

I suoi intercessori erano soprattutto inglesi: *Swift e Sterne*. Per Swift i lettori sarebbero stati ridotti a un numero insignificante se un autore fosse stato costretto a scrivere con l'obbligo funesto di trattare unicamente ciò che gli veniva imposto dall'argomento principale. Manzoni si trovava nella stessa posizio-

ne. L'exkursus che, ad esempio, nel *Tale of a Tub* di Swift aveva tutti i requisiti per allontanare il tema principale dall'interesse del lettore, diventa in Manzoni una di quelle parti indispensabili che affermano, fino a esaltarla, l'architettura del tutto abnorme dell'opera. Come Manzoni avrebbe potuto rendere avvincente un romanzo dedicato all'impossibile matrimonio di due umili artigiani se non avesse reso sempre più complesso, quasi diremmo monumentale, il senso dell'ostacolo? E allora egli poteva arrivare a una tale concezione del romanzo grazie a ciò che gli avevano insegnato non Quintiliano o Plinio, ma, appunto, alcuni romanzieri inglesi del Seicento e del Settecento.

Le opinioni dell'autore, le sue idee, il suo impegno, le sue battaglie, non dovevano essere offerte in zone che erano fuori del romanzo e che soltanto pochi avrebbero letto: le prefazioni, gli avvisi, le lunghe premesse. Dovevano far corpo col romanzo, dovevano entrare nel racconto. E non sempre questa operazione gli riuscì. Anche Sterne, in *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (in cui ora parlava il protagonista, ora l'autore), aveva fatto la stessa cosa. Le « opinioni » ad esempio che Manzoni aveva sull'amore dovevano far parte del corpo della nar-

L'azione. Si sa che nulla per Pascal era più da temere che la « comédie », in quanto essa consisteva in una rappresentazione tanto delicata e naturale delle passioni, ch'essa le commoveva e le faceva nascere nel nostro cuore: soprattutto quando la passione d'amore la si rappresentava (come in Renzo e Lucia) molto casta e molto onesta. Ed è ciò che Manzoni rispettava.

Quell'amore più appare innocente alle anime innocenti più esse sono pronte ad esserne prese. E la sua violenza piace al nostro amor proprio che forma in sé il desiderio di provocare gli stessi effetti di quelli che vede così ben rappresentati. Ed allora quando Manzoni respinge le critiche di idee meschine, claustrali, rivolte dal suo preteso antagonista, dopo aver detto « Pensate a ciò che succederebbe se questo libro venisse letto da una vergine, da un giovane prete », proprio allora egli comincia a imbarcarsi nella storia d'amore più torbida che abbia mai raccontato.

È assai preferibile rappresentare anime scatenate che destano in chi le guardi non la concupiscenza ma la paura e addirittura l'orrore. E condanna Racine poeta d'amore, ed esalta invece il Racine sanguinario, quello di *Athalie*. Nella sto-

ria della Signora c'è tutto quello di cui si dovrebbe tacere. E non era Scott a guidarlo per questa via, ma Sterne (del *Tristram Shandy* possedeva una traduzione in sei volumi nell'edizione Bastien del 1803). Non è difficile notarne le differenze. La digressione era in Sterne un vero e proprio sistema di composizione. Gli studiosi lo hanno ben chiarito. Il suo genio agile e mobilissimo gli assegnava funzioni multiple, nuove e complesse. Senza perdere la qualità d'artificio letterario che dava a *Tristram Shandy* la sua unità organica e il suo movimento, la macchina avanzava. Le « opinioni » prendevano il posto delle azioni.

Ma la molla che in Sterne spinge il libro in avanti, in Manzoni produce una sorta di ristagno nell'azione che improvvisamente si ferma. La divagazione dà a Sterne una forma d'allegria. Gli permette artifici, capricci, ghirigori stilistici. In Manzoni tutto è investito da un senso morale che riposa sulla storia (anche nel lavoro di documentazione, che siano le gride, i bravi, l'apparizione della peste o il processo degli untori). L'investigazione dello storico e del moralista deve svelare al di là delle incidenze dei fatti tutto ciò che l'ignoranza o l'orrore per lo scandalo tiene celato. E fu questo il coraggio

del Manzoni: la necessità dello scandalo per la vita morale. Ma questa missione esplorativa dei *détours* e delle svolte dell'anima umana rivela un progresso nella sua natura di « storico delle anime » per penetrare – come faceva Sterne – le molle del piacere e dei dolori umani.

La realtà è il disordine, il divino disordine. Le interpolazioni, le intersezioni, le interruzioni, i frammenti nell'universo della narrazione ne sono i sintomi e gli effetti. Si può salvare il romanzo, renderlo moderno, distruggendolo. Ma mentre, affisando l'occhio in quel disordine, Manzoni scopriva l'intenzione segreta della Provvidenza, Sterne pensava a Plinio e ripeteva con lui: « Non enim excursus hic ejus, sed opus istud est ». E quell'excursus, come ha notato un acuto studioso, diveniva un docile strumento di cattura di un reale sfuggente, che, esplorando i domini dello spazio e del tempo, della conoscenza e del mistero, ne riportava sempre qualche preda. E sottolineava così l'interdipendenza universale che autorizzava a credere nell'armonia generale di un mondo la cui essenza profonda sembrava dover essere l'incoerenza apparente.

Nel mondo dei *Promessi Sposi* sono scatenate – scrisse Mary McCarthy – forze

che si comportano come inondazioni e uragani. E la natura contiene in sé un'oscura epopea e un idillio. Questo sanno bene Manzoni e Tolstoj. « L'insensata apparizione di Napoleone in Russia in *Guerre e pace* è molto simile all'apparizione dell'esercito imperiale nei *Promessi Sposi*: « Passano i cavalli di Wallenstein, passano i fanti di Merode, passano i cavalli di Anhalt ... » ». Sembrano automi o fantasmi, che entrano nella pacifica provincia milanese, con i suoi tessitori intenti nelle loro rustiche dimore al loro utile lavoro. Gli invasori saccheggiano e se ne vanno. « Tutto è privo di senso. Con loro viene la peste, che infuria e poi si placa. La peste è un simbolo degli invasori, ed essi sono un simbolo della peste. Nessuno può prevedere quando si esaurirà ». Ma i « grandi uomini » hanno scarsa importanza negli eventi storici le cui cause sono inaccessibili al nostro intelletto. Così pensavano Joseph de Maistre e Tolstoj. Ma per Manzoni quell'incoerenza apparente era da ricondurre a un ordine irrazionale e divino.

L'ADDIO AL LAGO

È, tra le lettere che Rousseau scrisse negli ultimi anni della sua vita, una delle più patetiche, datata 27 maggio 1775. Al principe Belozelskij, che sarà poi ambasciatore di Caterina II alla corte di Torino.

Ritornato a Parigi, Rousseau viveva insieme con sua moglie, che gli faceva anche da domestica, in un appartamento della rue Plâtrière. Viveva quasi in ritiro. La lettura delle *Confessions*, in alcuni salotti, si era risolta in un mezzo disastro: sembrava deciso a non scrivere più. Fu in quel tempo e in quella casa, che andò a trovarlo il nostro Goldoni. E a Goldoni, che non trattenne un movimento di sdegno, vedendo con i propri occhi ciò che già sapeva (che l'autore dell'*Émile* viveva copiando musica), Rousseau rispose semplicemente: « Vous croyez que je ferois mieux de composer des livres pour des gens qui ne savent pas lire...? j'aime la musique de passion; je copie des origi-

noux excellens; cela me donne de quoi vivre, cela m'amuse, et en voilà assez pour moi! ». In quello stesso periodo, nella sua reggia di Ferney, protetto da segretari e da medici, il « vecchio malato » Voltaire (come amava firmarsi) non stava meglio di lui.

La musica, la botanica: su queste due occupazioni, tra le più lontane dagli uomini, scorre la vita di Rousseau ai suoi ultimi anni, non senza dolcezze. Il duca d'Alba gli spedisce da Madrid dei semi da giardino; altri pacchi di semi gli vengono inviati dall'Inghilterra. Egli raccoglie esemplari di piante pregiate, compra scatole, cartoni per proteggerle e classificarle, con il piacere e anche con gl'intimi crucci di ogni collezionista, che pensa più a quel che gli manca che a quel che possiede. La immensa natura, ch'egli ha amato e ha insegnato agli altri ad amare, ridotta a un erbario; è chiusa in un gabinetto di storia naturale. Ma, per un buon settecentista, anche ciò che nasce come svago e passione deve divenire scienza. E le sue lettere, sempre più rare, a Malesherbes, a M. de La Tourrette, a Madame Delessert (la destinataria delle *Lettres sur la botanique*), non trattano che di muschi e di licheni, del *Carduus crispus* o della *Saxifraga granulata*. A chi

accenna all'*Émile*, Rousseau risponde di ricordarne appena il contenuto. L'unica sua opera che avrebbe voglia di rileggere è l'*Héloïse*. E intanto comincia a comporre in musica una pastorale in quattro atti: *Daphnis et Chloé*, di cui ci restano alcuni frammenti.

Ma è una vita tranquilla solo in apparenza: ché lampi improvvisi sconvolgono quella quiete quasi borghese e illuminano abissi di disperazione. « Les ouvriers de ténèbres sont arrivés jusqu'à vous » annuncia quasi fuori di sé alla marchesa di Créquy, alludendo ai suoi persecutori. Ed allora è tutt'altro che strano che da un tempo così riservato e silenzioso sia nato uno dei suoi libri più accesi: i *Dialogues*, documento di una straziante meschinità, che potrebbe portare come epigrafe – è stato ben detto – l'appello di Nietzsche: « Accordatemi la follia, potenze divine! la follia perch'io finisca col credere in me stesso ».

La lettera a Belozelskij è di altro tenore. Belozelskij gli scriveva dalla città ch'era la sua patria. Gli parlava della cara Ginevra e, insieme, dei compatrioti responsabili di non averlo difeso quando i loro ministri « assassinavano, per così dire, la

sua anima ». E sarà stato leggendo quella lettera che egli, « povero, infermo, prosritto », come disse Manzoni, fu ripreso da sentimenti confusi di rimpianto, di amarezza, di solitudine e di orgoglio, di amore e di odio. Nessuno può chiedere al cittadino di Ginevra di dimenticare le ragioni, ad esempio, per cui scrisse le *Lettres écrites de la montagne*; ma nessuno pensi che le persecuzioni e i patimenti avrebbero cancellato dal cuore la sua città, dall'aspetto tranquillo, dove la vita domestica scorreva « agréable et douce », con le antiche consuetudini di libertà e saggezza, che aveva descritto nella *Nouvelle Héloïse*. Nel ricordo di un lontano tempo trascorso, nella solitudine presente, sa di essere lui lo sconfitto. E così ne scrive al principe Belozelskij: « ils [mes anciens compatriotes] ont perdu, dites-vous, un citoyen qui faisoit leur gloire; mais qu'est-ce que la perte de ce brillant fantôme, en comparaison de celle qu'ils m'ont forcé de faire? Je pleure quand je pense que je n'ai plus ni parens ni amis, ni patrie libre et florissante ». E, non badando più alla persona cui scrive, ma al luogo ove giungerà la sua lettera, non agli uomini, ma a sé e alla propria infanzia, alla natura e alle cose fedeli, invia a quel lembo di terra l'estremo saluto: « Ô

lac sur les bords duquel j'ai passé les douces heures de mon enfance; charmans paysages où j'ai vu pour la première fois le majestueux et touchant lever du soleil, où j'ai senti les premières émotions du cœur, les premiers élans d'un génie devenu depuis trop impétueux et trop célèbre; hélas! je ne vous verrai plus. Ces clochers qui s'élèvent au milieu des chênes et des sapins, ces troupeaux bêlants, ces ateliers, ces fabriques, bizarrement épars sur des torrents, dans des précipices, au haut des rochers; ces arbres vénérables, ces sources, ces prairies, ces montagnes qui m'ont vu naître, elles ne me verront plus». Qui l'addio bruscamente s'interrompe. E, come destatosi di soprassalto e trascinato nei suoi incubi, Rousseau scongiura il corrispondente di bruciare la lettera: «on pourroit encore mal interpréter mes sentiments». E un «bravo» da parte nostra al gentile principe che non accolse l'invito. Passati alcuni anni dalla morte di Rousseau, la lettera fu pubblicata.

«Addio, monti sorgenti dall'acque ...». Quanti poeti e musicisti romantici si sono cimentati nel grande e pericoloso tema dell'addio? Ma un addio, ai tempi del

Manzoni, fu più famoso degli altri; quello di Giovanna d'Arco ai campi paterni e al suo gregge, chiamata dallo Spirito a guidare altro gregge, nella tragedia omonima di Schiller. Un riferimento a quella pagina per l'Addio manzoniano fu già avanzato da alcuni studiosi (Percopo, Zingarelli); un miglior riferimento propose il De Cesare, cioè alla traduzione che in De l'Allemagne di Madame de Staël s'incontra di quel passo. Ma nessuno pensò di aggiungere a quei testi l'addio al lago di Ginevra di Rousseau. Un po' della vibrazione casta di quella musica dai rintocchi dolorosi («ces clochers ... ces troupeaux ... ces ateliers ... ces arbres ...»), generando tutt'altra serie d'immagini, forse passò nella pagina famosa del Manzoni. Se nella prosa manzoniana c'è da una parte Voltaire, dall'altra c'è Rousseau, di cui don Lisander nei colloqui col Tommaseo diceva di ammirare lo «stile elaborato». E il lago di Ginevra, immobile alle prime luci dell'alba, è divenuto il silenzio lunare, di una struggente malinconia, del lago di Como, mentre la barca di Lucia s'allontana dalla riva.

In Fermo e Lucia quell'addio prendeva più spazio. Rivelava un fondo autobiografico diretto, come fu notato («cime

inequali, conosciute a colui che fissò sopra di voi i primi suoi sguardi, e che visse fra voi»). Le espressioni erano più dense, i colori più romantici, nordici (« monti posati sugli abissi dell'acque ... »). Preso l'avvio dal pianto segreto di Lucia, l'autore vi si sostituiva a poco a poco, dimenticando il personaggio e abbandonandosi a una di quelle digressioni liricheggianti e morali tipiche dei romanzi epistolari o autobiografici francesi, dalla *Nouvelle Héloïse* all'*Adolphe*. Non risparmiava un'esaltazione della vita semplice nella natura, sui monti familiari, di contro alla città, con gli « edifici che il cittadino chiama elevati perché gli ha fatti egli ponendo a fatica pietra sopra pietra ... », e « l'afa immobile ... », con il montanaro « divenuto timido e delicato » quanto il cittadino e che « passa le ore intere nell'ozio malinconico ». Qui ancora si pensa a Rousseau, al suo contrasto civiltà-natura, alle sue diatribe contro la corrotta vita cittadina, alla sua definizione di Parigi, città di rumori, di fumo e di fango.

Nella redazione definitiva del romanzo quanto v'era di sovrabbondante e di polemico e romantico sfogo – con l'orecchio del Manzoni educato alla grande tradizione oratoria francese, al Bossuet

sopra tutti – venne attenuato. Tra autore e personaggio, tra Manzoni che parla e Lucia che pensa, vi è come sospesa una voluta indecisione, un'incertezza, che non è tra le minori suggestioni di quella pagina tanto celebrata. Il senso intimo del paesaggio che s'allontana lentamente nel buio e diventa più cocente agli occhi del ricordo, un paesaggio non più visto ma « pensato » e sofferto, aveva avuto nel Rousseau, dalla *Nouvelle Héloïse* alle *Rêveries*, il suo grande interprete. Ma Manzoni graduò in quella scena gli sviluppi, preparò sapientemente il passaggio dal pianto (« je pleure », « pianse segretamente ») alla serena invocazione (« Ô lac ... », « Addio ... »), segnato nei due testi dalla lunga pausa dell'a capo, e l'« Addio, monti sorgenti ... » sembra l'attacco di una grande aria mozartiana, che s'inizi sommessamente dopo un recitativo a mezza voce.

[1961]