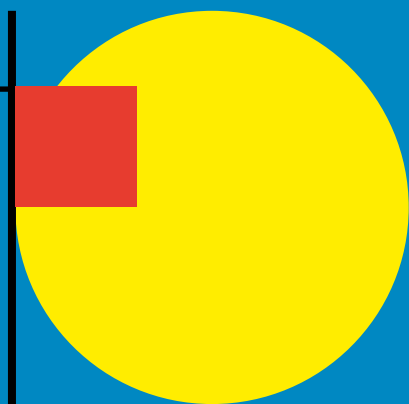


Poetica e retorica  
del discorso scientifico  
nelle letterature europee  
dell'età moderna



A cura di Elisabetta Mengaldo

PADOVA  
**UP**

P A D O V A   U N I V E R S I T Y   P R E S S



Volume stampato con il contributo del Dipartimento  
di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova

Prima edizione: 2023 Padova University Press

Titolo originale: Poetica e retorica del discorso scientifico nelle letterature  
europee dell'età moderna

© 2023 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico di copertina: Sofia Bramati

Impaginazione: Padova University Press

ISBN 978-88-6938-354-0



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License  
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

**Poetica e retorica del discorso scientifico  
nelle letterature europee  
dell'età moderna**

a cura di  
Elisabetta Mengaldo

PADOVA  
**UP**



## Indice

Prefazione <i>Elisabetta Mengaldo</i>	7
<i>Progress</i> e rapsodia in Bacone e Browne <i>Rocco Coronato</i>	15
Retorica e autopsia negli scritti di Ulisse Aldrovandi: il draco bolognese tra <i>historia</i> e rappresentazione <i>ad vivum</i> <i>Monica Azzolini</i>	33
Caleidoscopio onirico: il formato e la narrazione del sogno nei <i>Träume</i> di Johann Gottlob Krüger. <i>Elena Agazzi</i>	63
L'osservazione del piccolo. Sguardo microscopico e forma breve nei <i>Sudelbücher</i> di Lichtenberg <i>Elisabetta Mengaldo</i>	89
La semantica della vita tra filosofia e scienze della natura nel dibattito postkantiano <i>Luca Illetterati</i>	113
Il discorso scientifico leopardiano: qualche appunto (e un esempio) fra <i>Dissertazioni</i> e <i>Zibaldone</i> <i>Massimo Natale</i>	143
<i>Physique</i> e <i>moral</i> nel romanzo manzoniano: il notturno di Lucia <i>Silvia Contarini</i>	161
La scienza, la libertà, il destino: Georg Büchner <i>Stefano Poggi</i>	177

Darwin, la retorica dell'immagine e la fotografia <i>Luigi Marfè</i>	191
Sulla retorica della scienza in Darwin e Kropotkin <i>Riccardo Nicolosi</i>	209
Le autrici e gli autori	225

## **Physique e moral nel romanzo manzoniano: il notturno di Lucia**

Silvia Contarini

Come conferma l'apparato iconografico del testo, costituito dalle illustrazioni puntuali di Gonin e dei suoi collaboratori, *I Promessi sposi* è un romanzo che racconta la realtà del corpo nella sua apparenza sensibile, tanto fragile quanto necessaria per la comprensione dell'orizzonte ideologico manzoniano. Rispetto a una parola spesso opaca e ingannevole, che si presta agli abusi del potere, il linguaggio immediato del corpo mantiene un suo inconfutabile alone di verità. È prima di tutto la verità precaria ma eloquente dell'esistenza singola dinanzi al mondo violento delle istituzioni sociali, segnato da conflitti e da tensioni di ordine storico e morale. Se n'è accorto per primo uno dei più acuti interpreti di Manzoni, Ezio Raimondi, che ha parlato di «registro retrospettivamente biologico» del romanzo, all'interno del quale «la grande storia istituzionale del Seicento spagnolo in versione lombarda s'interseca e si compenetra con quella che oggi si suole definire la microstoria, l'esperienza collettiva degli individui che vivono e raccontano ogni giorno il proprio gramo e alterno destino»<sup>1</sup>. Espressione diretta dei bisogni materiali dei personaggi, il corpo ne rivela al contempo l'interiorità segreta, portando allo sguardo del lettore, senza mediazioni, i sentimenti e le passioni, secondo una prospettiva dialogica che evita di sovrapporre la voce del narratore a quella delle figure fittizie. Bisogna sempre ricordare che tra la parola dei personaggi e quella del narratore in funzione autoriale (per dirla con Stanzel) non c'è simmetria, ma dialettica, e che alla fine è la storia con il suo carico di sofferenze documentate ad avere la meglio sulla morale ingenua dei personaggi, come

<sup>1</sup> E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 39.



mostra senza dubbio la collocazione della *Colonna infame* a suggello del romanzo, dove il corpo inerme delle vittime della tortura assume una dimensione quasi cristologica<sup>2</sup>.

Prima di Manzoni, il precedente più significativo di una narrazione incentrata sul corpo è rappresentato probabilmente dal *Tristram Shandy* di Sterne, ovvero da una scrittura che, assai più di quanto non avvenga in Fielding, registra gli umori e le impressioni di un soggetto fluido, e nella quale il personaggio non è una funzione astratta, definita e stabile, ma un individuo mutevole, al centro di una fitta rete di percezioni sensoriali. Il corpo fa il suo ingresso nella prima pagina del romanzo e vi rimane per tutto il tempo della narrazione: è un corpo auscultato nella sua sofferta dimensione fisica, che trema, suda, patisce, segnato dalla provvisorietà dell'esistenza e marchiato dalle ferite e dalle stigmate della tortura. Lo stesso punto di vista narrativo non può prescindere dall'oggetto materiale della rappresentazione. Mentre il personaggio osserva il mondo nel quale è inserito in senso organico, ha scritto Paola Carbone in un bel libro dedicato ai rapporti tra la scrittura di Sterne e la scienza del Settecento, «allo stesso tempo lo categorizza (ovvero lo ordina) in base al suo sguardo e alla sua prospettiva»<sup>3</sup>, con il risultato che anche la scrittura diviene una forma di esplorazione intima della realtà. I frammenti narrativi di cui è composto il romanzo divengono l'equivalente di «nuclei informativi o spazi di conoscenza»<sup>4</sup> mediati dall'occhio e dai sensi del personaggio prima ancora di tradurli in parole e pensiero logico. Non per nulla, i personaggi di Sterne sono caratterizzati da una gestualità minuziosa e quasi ossessiva, della quale probabilmente si ricorderà Manzoni alla ricerca di una scrittura realistica e insieme intimamente partecipe, umoristica e creaturale (nel senso proprio di Auerbach), dove alla fine la lezione di Sterne viene a collocarsi naturalmente accanto a quella, non meno rilevante, del milanese Carlo Porta. Due scrittori che condividono l'interesse per la rappresentazione del quotidiano nelle sue forme minute e rivelatrici: già uno dei primi e più sensibili lettori di Sterne, Pietro Verri, nelle lettere al

<sup>2</sup> Su questo punto mi limito a rimandare a C. DIONISOTTI, *Appendice storica alla «Colonna infame»*, in ID., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 247-298 e E. RAIMONDI, *La storia e l'olocausto*, in A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Carocci, Roma 2021 (ristampa della prima edizione Principato, Milano 1987), pp. 841-847.

<sup>3</sup> P. CARBONE, *La lanterna magica di Tristram Shandy. Visibilità e informazione, ordine ed entropia, paradossi e trompe-l'oeil nel romanzo di Laurence Sterne*, Ombre corte, Verona 2008, p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.*

fratello Alessandro aveva lodato i suoi romanzi per il «risalto» conferito agli «oggetti triviali» dell'esistenza e l'umanissima mescolanza di riso e di pianto<sup>5</sup>. E Alessandro, che poteva leggere Sterne nell'originale inglese, ne aveva rilevato dal canto suo «l'attaccamento leggero»<sup>6</sup> a tutte le manifestazioni della vita umana, confermando che agli occhi dei contemporanei l'operazione di Sterne si presentava nella veste di una moderna forma di realismo empatico.

L'attenzione per la realtà sensibile del corpo, nella sua componente integrata di *physique* e di *moral*, non giunge però a Manzoni solo per la via del romanzo. L'indagine sulle dinamiche incerte della sensibilità costituisce infatti uno dei nuclei più produttivi del pensiero illuministico, che la riflessione critica degli *Idéologues* si incarica di trasmettere al secolo successivo, non senza correttivi e integrazioni. La genealogia ricostruita da Cabanis all'inizio dei *Rapports du physique et du moral de l'homme* è da questo punto di vista eloquente: nel «tableau rapide des progrès de l'analyse rationnelle» le scoperte di Bacone e di Locke costituiscono le fondamenta del metodo analitico di Helvétius e di Condillac, alla cui «raison lumineuse» mancano però quelle «connoissances psychologiques» che costituiscono l'obiettivo dell'indagine degli *Idéologues*, per i quali «le moral n'est que le physique considéré sous certains points de vue plus particuliers»<sup>7</sup>. Si capisce dunque l'importanza attribuita al corpo e alle sue manifestazioni organiche, primo fra tutti il linguaggio dei gesti: una forma di comunicazione universale che unisce gli individui grazie a quella che Cabanis definisce la «sympathie morale». Attraverso la «seule puissance» dei segni esteriori non verbali, le passioni si comunicano da un essere sensibile all'altro, in una sorta di «langage secret» istintivo e immediato che consente il confronto empatico con le sofferenze altrui<sup>8</sup>. Non a caso nella compassione, o simpatia, il pensiero dei Lumi, aveva riconosciuto la prova manifesta di un'etica naturale che si contrappone alla legislazione disumana dell'Ancien régime, derivata, come scrive sprezzantemente Beccaria all'inizio del *Dei delitti e delle pene*, dagli «avanzi di un antico popolo conquistatore»<sup>9</sup>. Così Pietro Verri aveva dedicato un

<sup>5</sup> *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di F. Novati, E. Greppi, Cogliati, Milano 1911, III (agosto 1769-settembre 1770), p. 446.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> P.-J.-G. CABANIS, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, in ID., *Oeuvres philosophiques*, a cura di C. Lehec e J. Cazeneuve, Presses Universitaires de France, Paris 1956, I, p. 111.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>9</sup> C. BECCARIA, *A chi legge*, in ID., *Dei delitti e delle pene*, a cura di F. Venturi, Einaudi,

intero capitolo del *Discorso sulla Felicità*, ai «movimenti del cuore» nei quali, «indipendentemente dalla ragione, sembra quasi per istinto che l'uomo alla vista d'un altro uomo che sia addolorato patisca»<sup>10</sup>. Proprio la «macchinale irritabilità» dimostra l'esistenza di un alfabeto etico infallibile da cui il diritto illuminato non può prescindere nella sua opera di riforma civile e morale.

Il lessico filosofico-giuridico dell'illuminismo, che pervade la requisitoria appassionata dei due testi più rappresentativi di questa stagione, il *Dei Delitti e delle pene* di Beccaria e le *Osservazioni sulla tortura* dello stesso Verri, riaffiora a tratti nella trama narrativa del *Fermo e Lucia*, più scopertamente settecentesca rispetto a quello che diventerà, tra censura e dissimulazione, il paradigma narrativo dei *Promessi sposi*. Il rapporto di filiazione naturale che lega la prima redazione del romanzo manzoniano ai libri di Verri, e di Beccaria non si affaccia però solamente, come ci si aspetterebbe, dalla ricostruzione indiziaria dell'*Appendice storica* sulla Colonna infame, dove l'autore riprende e commenta la terribile vicenda dell'abuso giudiziario perpetrato ai danni dei presunti untori (di cui era venuto a conoscenza proprio grazie alle *Osservazioni sulla tortura*), ma permea anche il romanzo, come mostra il dialogo impari tra Padre Cristoforo e Don Rodrigo, e poi tra Lucia e il Conte del Sagrato. Qui l'invocazione della pietà e l'intero circuito semantico della parola rappresentano la sola difesa della vittima: prima ancora che al tribunale celeste («Oh non mi faccia più patire così: Dio glielo potrebbe rendere un giorno...»), Lucia si appella a quello terreno della compassione («oh s'ella sentisse quel ch'io patisco!»<sup>11</sup>), in nome di una sensibilità sfigurata dall'abitudine al male e tuttavia non cancellata per sempre, come avveniva per gli animi dei giudici incalliti dalla pratica della tortura, evocati da Beccaria nel capitolo dei *Delitti* intitolato per contrasto *Dolcezza delle pene*. Né la tecnica degli innesti settecenteschi nel romanzo si esaurisce tutta nel solco della tradizione illuministica, perché Manzoni sembra tener conto qui anche di un altro testo di ampia circolazione fra gli Idéologues, vale a dire le *Lettres sur la sympathie* di Sophie de Condorcet, che si era soffermata sul sentimento complesso del rimorso, riportando per così dire l'attenzione dal contesto esterno del diritto a quello interno della psicologia e della

Torino 1963, p. 3.

<sup>10</sup> P. VERRI, *Discorso sulla Felicità*, in Id., *I Discorsi e altri scritti degli anni Settanta*, a cura di G. Panizza con la collaborazione di S. Contarini, G. Francioni e S. Rosini (vol. III Edizione Nazionale delle Opere di P. Verri), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003, p. 256.

<sup>11</sup> A. MANZONI, *Fermo e Lucia*. Prima minuta (1821-1823), a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2006, p. 262.

morale. Ampliando e in parte correggendo le osservazioni dei suoi predecessori a proposito della compassione, ritenuta un sentimento troppo effimero se non sostanziata dalla riflessione che induce al riconoscimento del male, e dunque al suo rifiuto definitivo, Sophie de Condorcet prospettava l'ipotesi di un percorso morale che potesse contrastare la disposizione al crimine indotta dall'abitudine e dalle «institutions vicieuses»<sup>12</sup> della società. A guardare bene, c'è in queste pagine un'indicazione preziosa per quella che diventerà la biografia romanzesca del Conte del Sagrato dentro la storia politica e sociale del Seicento milanese. Proprio i «sogni rammentatori» del rimorso e la riflessione tormentata che ne conseguono creano le premesse per la conversione del personaggio e il suo distacco definitivo dall'archetipo romanzesco del libertino che aveva nella Radcliffe e in Sade i suoi termini di paragone più espliciti. In sintonia con quanto aveva osservato la Condorcet, nel suo percorso di pentimento il Conte si serve della riflessione a supporto della sensibilità per evitare che la compassione si risolva in un'impressione momentanea, come avviene invece, in un altro luogo del libro, per il personaggio di Don Abbondio, impermeabile a ogni sorta di conversione.

Se si guarda agli immediati dintorni del romanzo, ci si accorge del resto che il linguaggio del corpo mantiene un suo potenziale espressivo anche dentro il laboratorio romantico del «Conciliatore», a cui è riconducibile per molti versi l'esperimento manzoniano. Per limitarci a due esempi di particolare rilievo, il *Dialogo sulle unità drammatiche* di Ermes Visconti e la traduzione delle *Ideen zu einer Mimik* di Engel per opera di Giovanni Rasori (uscite nel 1818 con il titolo di *Lettere sulla mimica*), dipendenti a loro volta dalla riflessione di Lessing, esibiscono riguardo al gesto considerazioni non molto diverse da quelle elaborate da Cabanis. Le pagine sul teatro di Lessing avevano del resto contribuito a divulgare la distinzione, in seguito divenuta comune, tra il gesto rappresentativo, o pantomimico, che si sostituisce totalmente al linguaggio e comunica convenzionalmente la sensazione, e il gesto espressivo, mimico o naturale, che accompagna il linguaggio e la sensazione. Nel dibattito romantico, interessato in primo luogo alla ridefinizione dei generi letterari, le categorie settecentesche vengono rilette alla luce delle coreotragedie di Salvatore Viganò, il nuovo dramma «d'istorica verità»<sup>13</sup> fondato sulla lingua patetica dei gesti che presenta quella mescolanza shakespeariana «di comico,

<sup>12</sup> S. DE CONDORCET, *Lettres sur la sympathie*, Buisson, Paris 1798, pp. 487 sg.

<sup>13</sup> C. RITORNI, *Commentarii della Vita e delle Opere Coreodrammatiche di Salvatore Viganò*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1838, p. 107.

di sublime e di triviale, di poetico e di prosaico», alla quale l'ottica critica di Schlegel aveva riservato nuova attenzione. Come ha scritto Raimondi, rispetto al dramma alfieriano, «dove la parola si blocca quando la invade il fantasma 'terribile' di una 'forza più possente', il gesto romantico rilancia nello spazio come un contagio il fascino di ciò che non può essere detto, scandaglia nel movimento di una plasticità potenziata il piacere che affonda nell'orrore, celebra, evocandolo dalla propria ombra dolce e sinistra, il ritorno del rimosso»<sup>14</sup>. Il testo di riferimento dei romantici è in questo caso il *Macbeth* shakespeariano analizzato da Ermes Visconti, al quale la tragedia appare costruita su due grandi momenti che rappresentano altrettanti momenti psicologici del personaggio, a garanzia di quello sviluppo naturale delle passioni che è il tratto caratteristico del dramma-turgo inglese rispetto all'inverosimiglianza del teatro classico, condizionata dall'ossequio alle unità aristoteliche. Dopo aver portato sulla scena «il primo guazzabuglio di speranze e timori che tiene l'anima tutta rivolta all'oggetto da conseguirsi», Shakespeare condensa in una scena memorabile quello che Visconti chiama «il tempo de' rimorsi», quando «il continuo combattimento interno, l'incessante sforzo di simulazione alla fine vogliono uno sfogo; il morale agisce sul fisico»<sup>15</sup>. E qui l'articolo si sofferma a lungo sull'episodio sublime della regina sonnambula che compare in scena mimando inconsciamente il gesto che l'accusa del delitto commesso: «la vedi venire in sulla scena, addormentata, a rifare in sogno l'assassinio, a ripetere le parole dette al marito per deridere i rimorsi, nel mentre che il suo stato mostra il più profondo rimorso; la più terribile vendetta de' rimorsi»<sup>16</sup>.

Le considerazioni sulla grammatica universale del gesto non valgono però solo per i personaggi della tragedia moderna, che nelle intenzioni di Visconti dovevano prendere il posto di quelle che Schlegel aveva definito le «astrazioni» alfieriane<sup>17</sup>, ma tanto più per il genere romantico per eccellenza, il romanzo. Mettendo a frutto la lezione di un coreografo come Viganò, «la storia si fa gesto», e la «rappresentazione si dilata, si pluralizza, si accosta al quotidiano e alla sua polifonia di fenomeni e accidenti

<sup>14</sup> E. RAIMONDI, *Il coreografo perduto*, in Id., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 147. Riguardo a Viganò cfr. L. BOTTONI, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, Olschki, Firenze 1990.

<sup>15</sup> E. VISCONTI, *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* (1819), «Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario», a cura di V. Branca, Le Monnier, Firenze 1953, I, p. 110.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> W. A. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* (traduzione di G. Gherardini, 1817), Melangolo, Genova 1977, p. 200.

con un naturalismo minuzioso»<sup>18</sup> che invade la pagina manzoniana. Di più: attraverso la patognomica il narratore dialoga senza fraintendimenti con il lettore. Dinanzi alla manifesta «pauvreté» della lingua italiana a cui accenna lo stesso Manzoni nella lettera a Fauriel<sup>19</sup>, e all'assenza di un sistema linguistico condiviso al di fuori della tradizione letteraria, il gesto, riconosciuto da Cabanis e da Rasori come «il perfetto linguaggio universale, intelligibile a tutti, idoneo a spiegar tutto»<sup>20</sup>, si rivela uno strumento indispensabile per risalire alla verità del personaggio e del suo mondo interiore. Se dunque a uno sguardo superficiale la digressione iniziale del capitolo VI del primo tomo del *Fermo* a proposito dei «gesti famigliari», ossia di «certi moti insignificanti» può sembrare funzionale alla descrizione realistica, proseguendo nella lettura appare chiaro come gli «atti più usuali dei cappuccini» portati a esempio nel passo, come l'«accarezzarsi la barba», o il «palpare uno ad uno i grossi paternostri del rosario»<sup>21</sup>, non mirino tanto alla ricostruzione storica dell'ambiente, quanto ad approfondire la conoscenza del personaggio attraverso l'espressione dell'anima nel corpo. Come aveva chiarito Engel dal suo punto di vista pragmatico ma in fin dei conti non troppo distante dall'epistemologia dello sguardo prospettata dagli Idéologues,

della natura dell'anima non sappiamo nulla noi, tranne il poco che ci raccogliamo spiandone gli effetti; or non è dubbio, che, se ci mettessimo a spiare più sagacemente che non si è fatto finora questi fenomeni, quali sono le multiformi espressioni delle idee e delle passioni per mezzo di movimenti corporei, alcuna cosa perverremmo a saper di più che non sappiamo. E, da che quest'anima non ci è dato vederla nuda cogli occhi nostri, è prezzo dell'opera scrutinare i moti e gli atteggiamenti da essa prodotti, come quelli che sono quasi uno specchio e quasi finissimo velo da' cui ondeggiamenti, sottovi riposta, trapela lievemente e di sé fa copia all'osservatore.<sup>22</sup>

Tutto questo vale soprattutto nel caso dei «gesti analoghi», che nella traduzione funzionale di Rasori sono «quelli che producono bensì movimenti volontarj, non però verso un obbietto esterno percettibile, ma verso

<sup>18</sup> E. RAIMONDI, *Il coreografo perduto*, cit., p. 133.

<sup>19</sup> Cfr. *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, a cura di I. BOTTA, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, Milano 2000, p. 311.

<sup>20</sup> G. RASORI, Introduzione a *Lettere intorno alla mimica di G.G. Engel*, versione dal tedesco di G. Rasori con aggiuntovi i capitoli sei sull'Arte rappresentativa di L. Riccoboni, Batelli e Fanfani, Milano 1820, I, p. XIV.

<sup>21</sup> A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. 77.

<sup>22</sup> *Lettere intorno alla mimica di G.G. Engel*, cit., I, p. 16.

uno impercettibile, che non esiste se non nella nostra immaginativa»<sup>23</sup>. Il modello di riferimento è ancora una volta quello shakespeariano di Amleto, che «nel gravissimo soliloquio del suicidio» esclama “to be or not to be: «esistere o non esistere” e in così dire si atteggia accennando colla mano, coll’indice e coll’occhio, come dinanzi a sé palesemente avesse ciò che ha soltanto racchiuso dentro di sé», o di re Lear, che «rammentando la orribil notte, che la snaturata figlia il commise alla furia della procella, esclama: “oh per questa via vado ad impazzare, lasciamla, non andiam più oltre” e così dicendo volge effettivamente la faccia al lato opposto, e colle mani fa come di respinger da sé, quasi fosse presente, l’obbietto della dolorosa rimembranza, che soltanto porta chiuso nel pensiero»<sup>24</sup>. Il pensiero del lettore del *Fermo* va a questo punto, per analogia, alla posizione di difesa di Geltrude, «rannicchiata e ristretta», dinanzi all’«occhio temerario» di Egidio, e soprattutto al gesto istintivo con cui fa l’atto di allontanare da sé la prospettiva dell’«orribile sacrificio»<sup>25</sup> di Lucia, vittima dell’inganno che la consegnerà a Don Rodrigo. Si tratta, come nel caso del Conte del Sagrato, dell’ultimo episodio di una lunga storia di delitti e di rimorsi, nel quale Manzoni amplia dal punto di vista psicologico il potente archetipo shakespeariano: «a questa proposta, Geltrude incrocicchiò le mani con forza, le presse al petto, si strinse tutta, levò al cielo uno sguardo nel quale brillava momentaneamente un raggio dell’antica innocenza, e con voce supplichevole e commossa disse: “Ah no, non ne facciamo più, non ne facciamo più per pietà”»<sup>26</sup>.

Con queste premesse, che riassumono il dibattito a più voci sul linguaggio del corpo e le sue istanze, si può tornare alla scena notturna di Lucia al castello del suo rapitore, così come figura nella prima redazione del *Fermo* e nella riscrittura della cosiddetta seconda minuta, fra il '23 e il '27, per tentare di aggiungere una nuova tessera al mosaico delineato fin qui. Per più versi, a guardar bene, l’approfondimento psicologico del romanzo sembra dovere qualcosa a un’altra figura collegata con l’ambiente degli *Idéologues*, vale a dire Maine de Biran, che si incarica fin da subito di approfondire le indagini sul *moral* auspiccate da Cabanis. A differenza di altri autori, non è semplice ricostruire la conoscenza precisa di Biran da parte di Manzoni fra il '20 e il '27, ovvero fra il *Fermo e Lucia* e la ventiset-

<sup>23</sup> G. Rasori, *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel*, vol. I, Milano, «Il Conciliatore», cit., I, p. 258.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. 246.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 241.

tana a cui approda la revisione del romanzo, perché prima dell'edizione postuma degli scritti messa a punto da Cousin nel '34 erano state pubblicate solo il *mémoire* sull'*Influence de l'habitude* e l'*Examen des leçons de Laromiguière* (1817)<sup>27</sup>, anche se non si può escludere una circolazione manoscritta dei testi biraniani nella cerchia degli *Idéologues*.

Come rivela il fitto carteggio con Fauriel, la frequentazione degli *Idéologues* durante il primo soggiorno parigino fra il 1805 e il 1810, e poi nel secondo più breve fra il 1819 e il 1820, si riverbera non solo sull'apprendistato romanzesco di Manzoni, ma anche sul laboratorio teorico del «Conciliatore» attraverso la voce di Ermes Visconti, che del *Fermo e Lucia* è il primo e più appassionato lettore. Non solo gli articoli del «Conciliatore» di cui si è già parlato, ma anche i *Saggi sul Bello, sulla poesia e sullo stile* di Visconti recano le tracce di una riflessione condivisa sui «fenomeni personalmente psicologici»<sup>28</sup> che interessano il romanziere. Obiettivo di quest'ultimo – e qui si vede la presenza di una linea sotterranea che va da Sophie de Condorcet a Biran – è infatti la «simpatia speculativa», che non consiste nel risvegliare la sensibilità del lettore, ma nel suscitare in lui un sentimento più complesso che prende il nome rivelatore (in ottica biraniana) di «attenzione»<sup>29</sup>.

La compagine romanzesca del *Fermo*, che risente ancora dell'impianto narrativo del romanzo settecentesco rispetto alle redazioni successive, in cui la voce narrante tende a ridimensionare la sua presenza a favore dei personaggi, comunica al lettore un'immagine intensamente fisica di Lucia, nella sequenza che precede il confronto impari con il Conte a cui si è già accennato:

Lucia si stava seduta sul pavimento, acquattata, accosciata nell'angolo della stanza il più lontano dalla porta, nel luogo che entrando le era sembrato il più nascosto, si stava quivi aggomitolata, con la faccia occultata, e compressa nelle palme, tutta tremante di spavento, e quasi fuor di se= al romore che fece la porta, alla pedata del Conte che entrava trasalì, ma non levò la faccia, non mosse membro, anzi fece uno sforzo per ristringersi ancor più tutta insieme; e stette con un battito sempre crescente aspettando e paventando quello che avvenisse.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Quest'ultimo figura nella biblioteca manzoniana nella ristampa del 1829 approntata da Cousin del 1829, con dedica autografa del curatore.

<sup>28</sup> E. VISCONTI, *Saggi sul Bello, sulla poesia e sullo stile. Redazioni inedite 1819-1822, edizione a stampa 1933-1938*, a cura di A.M. Mutterle, Laterza, Bari 1979, p. 183.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>30</sup> A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. 261.



La grammatica del corpo rappresenta per intero, amplificandola, la condizione psicologica del personaggio. «Acquattata», «accosciata», «aggomitolata» su stessa, «la faccia occultata e compressa nelle palme», Lucia è un'immagine vivente dell'effetto fisiologico delle *passions déprimantes* secondo la fenomenologia cartesiana<sup>31</sup>. Mentre ne definisce la postura nello spazio, il narratore onnisciente si incarica di trasmetterne l'angoscia interiore ricorrendo a una serie di subordinate in cui domina l'iperbole. Lo stato d'animo di Lucia appare sospeso al modo di Shakespeare fra il terrore e la speranza, finché ancora una volta la reazione meccanica del corpo ha la meglio sui pensieri che la opprimono:

Lucia rimase nel suo angolo. Era questo per lei in quella orrenda giornata il primo momento di riposo; ma quale riposo. I pensieri che l'avevano assalita tumultuosamente, ad intervalli nel giorno, tornarono tutti in una volta ad assediare la povera sua mente. Le memorie così recenti, così vive, così atroci di quelle ore, di quel viaggio, di quell'arrivo, | si affollavano alla sua fantasia; l'avrebbero oppressa se fossero state memorie d'un pericolo trascorso: e che dovevano fare, nel mezzo del pericolo stesso, nella durata, nella orribile incertezza dell'avvenimento! Qual passato! e qual presente! quel silenzio, quella compagnia, quel luogo. Qual notte! e per giungere a qual domani! L'infelice intravedeva ben qualche cosa della orditura spaventosa del laccio dov'era stata tirata, ma rifuggiva dal pensiero di scoprirne più in là. Di quando in quando le parole di speranza del Conte la rincoravano: le andava ripetendo fra se, s'immaginava di essere l'indomani fuori di quell'antro con sua madre, ma un altro avvenire possibile rispingeva questa immaginazione, e a tutta forza veniva a collocarsi nella sua mente. | Tremava, si faceva animo, sperava, disperava, pregava= le forze del corpo finalmente cedettero ad un tale combattimento dell'animo, e Lucia fu presa da una febbre violenta.<sup>32</sup>

L'alterazione indotta dalla «febbre violenta» provoca una sorta di delirio, e nello stato di agitazione convulsa della mente prende forma la risoluzione disperata del voto che consente a Lucia di riprendere il controllo del corpo e dell'ambiente circostante («aperse gli occhi. Li girò con sospetto e con ansietà nel barlume di quella stanza»<sup>33</sup>):

Le sue idee divennero più vive, più forti, ma più interrotte, più mescolate, più varie si urtarono più rapidamente, e la confusione togliendole una parte della coscienza rese sofferibile una angoscia che altrimenti

<sup>31</sup> Cfr. S. CONTARINI, «*Il mistero della macchina sensibile*». *Teorie delle passioni da Descartes a Alfieri*, Pacini, Pisa 1997.

<sup>32</sup> A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. 264.

<sup>33</sup> *Ibid.*

ella non avrebbe potuto sofferire e vivere. Nel calore della <febbre>, le parve ad un tratto che la preghiera sarebbe stata più accetta, certamente esaudita, se con la preghiera ella avesse offerte in sacrificio quelle che altre volte erano state le sue più liete speranze. L'unica speranza di quel momento quella di uscire da quel pericolo, le parve con questo | divenire più fondata, più ferma= aperse gli occhj, li girò con sospetto e con ansietà nel barlume di quella stanza; tese l'orecchio, e non udì altro che il russare della vecchia; si levò chetamente, stette ginocchioni; e votò alla Vergine di viver casta, senza nozze terrene, s'ella poteva uscire intatta da quel pericolo. Proferito il voto, o quello che a Lucia parve tale, ella si senti come racconsolata; si racciò nel suo angolo, e passò il resto della notte in un letargo febbrile, interrotto da sussulti, e da vaneggiamenti.<sup>34</sup>

Alla narrazione mediata del *Fermo*, in cui il narratore prova a calarsi empaticamente nell'interiorità del personaggio per restituirne la violenza delle passioni attraverso il linguaggio primario del corpo, succede nella riscrittura del '23-'27 un'analisi più ampia e dettagliata, che mira al resoconto dei fatti interiori ricorrendo a una sorta di «realismo atmosferico» (secondo la definizione impiegata da Auerbach per Balzac<sup>35</sup>), che vede il soggetto immerso nell'ambiente. Al centro della scena non c'è più solo il corpo nella sua dimensione passiva, ma il ridestarsi della percezione nel senso proprio di Maine de Biran, cioè lo sforzo che il soggetto oppone alle modificazioni dell'esterno, nel tentativo di affermare la sua soggettività. Anche per questo il narratore sente il bisogno di precisare che il «lungo tempo» interiore vissuto dal personaggio impegnato in tale sforzo di riconoscimento di sé non è sovrapponibile a quello artificiale della scrittura, costretta a misurarne i movimenti, le attese, le proiezioni fantastiche in modo imperfetto:

Lucia rimase immobile, raggruzzata nel suo angolo, colle ginocchia ristrette alla vita, e le mani sulle ginocchia, e il volto nelle mani. Non era il suo, né sonno né vegliare; ma una rapida sequenza, una vicenda torbida d'immaginazioni, di pensieri, di batticuori. Ora, più consapevole di se stessa, e più distintamente ricordevole degli errori veduti e sofferti in quel giorno, si applicava dolorosamente alle circostanze di quella oscura e formidabile realtà in cui si trovava avviluppata: ora la mente portata in una regione ancora più oscura si dibatteva contra i fantasmi creati dall'incertezza e dal terrore. In questa ambascia stette ella un lungo tempo, che noi qui pure amiamo meglio di trascorrere rapidamente, al-

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 264 sg.

<sup>35</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella tradizione occidentale*, traduzione di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1956, II, pp. 243 sg.

fine affranta abbattuta rilassò le membra intormentite, si sdraiò, o cadde sdraiata, e rimase per qualche pezza in uno stato più somigliante ad un sonno vero. *Ma tutt'ad un tratto si risentì come ad una chiamata interna, e provò il bisogno di risentirsi interamente, di riaver tutto il suo pensiero, di conoscere dove fosse, come, perché.* Tese l'orecchio ad un suono: era il russare lento, rantolato della vecchia, spalancò gli occhi e vide un chiarore fioco apparire e sparire a vicenda: era il lucignolo della lucerna, che presso a spegnersi scoccava una luce tremula, e tosto la ritraeva per così dire indietro, come è il venire e l'andar dell'onda in sulla riva: e quella luce, fuggendo dagli oggetti prima che prendessero da lei rilievo e colore distinto, dava allo sguardo una successione d'immagini strane e diverse.<sup>36</sup>

Nella revisione linguistica della *Quarantana*, che ci restituisce una fotografia più nitida anche di quanto accade nella psicologia del personaggio, la «successione d'immagini strane e diverse» diviene «una successione di guazzabugli», a definire con maggiore esattezza la confusione indistinta di un mondo interiore privo di ordine, che per essere compreso ha bisogno dell'intervento della coscienza sotto forma di «chiamata interna», ovvero di quella forza nella quale si manifesta la presenza attiva del *Moi* rispetto allo stato passivo della sensazione. Già nell'*Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, il mémoire del 1799 presentato al concorso della *Classe des Sciences morales et politiques de l'Institut*, e pubblicato nel 1802 su consiglio dei giurati che l'avevano ritenuto degno del primo

<sup>36</sup> A. MANZONI, *Gli sposi promessi*. Seconda minuta (1823-1827) a cura di B. Colli e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2012, p. 306 (corsivo mio, S.C.). Nella redazione definitiva del romanzo il passo suona così: «Lucia stava immobile in quel cantuccio, tutta in un gomito, con le ginocchia alzate, con le mani appoggiate sulle ginocchia, e col viso nascosto nelle mani. Non era il suo né sonno né veglia, ma una rapida successione, una torbida vicenda di pensieri, d'immaginazioni, di spaventi. Ora, più presente a se stessa, e rammentandosi più distintamente gli orrori veduti e sofferti in quella giornata, s'applicava dolorosamente alle circostanze dell'oscura e formidabile realtà in cui si trovava avviluppata; ora la mente, trasportata in una regione ancor più oscura, si dibatteva contro i fantasmi nati dall'incertezza e dal terrore. Stette un pezzo in quest'angoscia; alfine, più che mai stanca e abbattuta, stese le membra intormentite, si sdraiò, o cadde sdraiata, e rimase alquanto in uno stato più somigliante a un sonno vero. Ma tutt'a un tratto si risentì, come a una chiamata interna, e provò il bisogno di risentirsi interamente, di riaver tutto il suo pensiero, di conoscere dove fosse, come, perché. Tese l'orecchio a un suono: era il russare lento, arrantolato della vecchia; spalancò gli occhi, e vide un chiarore fioco apparire e sparire a vicenda: era il lucignolo della lucerna, che, vicino a spegnersi, scoccava una luce tremola, e subito la ritirava, per dir così, indietro, come è il venire e l'andare dell'onda sulla riva: e quella luce, fuggendo dagli oggetti, prima che prendessero da essa rilievo e colore distinto, non rappresentava allo sguardo che una successione di guazzabugli». A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., pp. 434 sg.

premio (fra i quali Cabanis e Destutt De Tracy), Biran aveva distinto fra la facoltà di sentire, ovvero di ricevere le impressioni esterne, e l'attività della coscienza, «cette sorte de vue intérieure par laquelle l'individu aperçoit ce qui se passe en lui-même»<sup>37</sup>. Quando il soggetto è preda di sensazioni puramente affettive, aveva sostenuto Biran, la sua esistenza risulta inseparabile da tali modificazioni esterne, che lo assorbono totalmente. Viceversa, attraverso la resistenza alla realtà esterna – il movimento – il soggetto giunge a ritrovarsi e riconoscersi in quanto tale:

Lorsque je me meus, mon être s'étend au dehors, mais toujours présent à lui-même, il se retrouve, se saisit successivement ou à la fois dans plusieurs points: chaque mouvement, chaque pas fait est une modification très distincte qui m'affecte doublement, et par elle-même, et par l'acte qui la détermine, c'est moi qui meus, ou qui veux mouvoir et c'est encore moi qui suis mu. Voilà bien les deux termes du rapport nécessaire pour fonder ce premier jugement simple de personnalité: *je suis*.<sup>38</sup>

Anche dal punto di vista del lessico, mi pare che il «risentirsi» di Lucia dopo il primo lungo momento di angoscia nella prigionia, quando, occupata per intero da ciò che provava «non poteva sentire altra affezione che di spavento»<sup>39</sup>, possa essere accostato al «se retrouver» descritto da Biran. E anzi l'intero passo di Manzoni può essere interpretato come una traduzione in termini romanzeschi del processo interiore descritto da Biran nel saggio sull'abitudine, a proposito della sensazione passiva che si trasforma in «opération de l'entendement»<sup>40</sup>. Richiamando le riflessioni di De Tracy sul movimento volontario come origine della conoscenza<sup>41</sup>, Biran aveva osservato:

Lorsque le sentiment prédomine jusqu'à un certain point, le mouvement qui concourt avec lui est comme nul, puisque l'individu n'en a point conscience, et l'impression demeure passive. Je conserverai à toutes

<sup>37</sup> M. DE BIRAN, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, introduction, notes et appendices par P. Tisserand, Presses Universitaires de France, Paris 1954, p. 67.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>39</sup> A. MANZONI, *Gli sposi promessi*, cit., p. 307.

<sup>40</sup> M. DE BIRAN, *De l'influence de l'habitude*, cit., p. 83.

<sup>41</sup> «Le citoyen DESTUTT-DE TRACY est le premier qui ait rattaché l'origine de la connaissance, de la distinction de nos manières d'être entre elles, et du moi qui les éprouve, du jugement enfin *d'existence réelle* et de tous les autres jugements qui en dérivent, à la faculté de mouvoir, ou à la *motilité* volontaire (voyez les Mémoires de la classe des sciences morales et politiques, 1er vol., an IV, et surtout les *Éléments d'idéologie* que je regrette d'avoir connu trop tard et lorsque mon mémoire était presque entièrement terminé». M. DE BIRAN, *De l'influence de l'habitude*, cit., p. 70, n. 1.

celles de ce genre le nom de *sensations*. Si le mouvement prend le dessus et en quelque sorte l'initiative, ou même s'il est avec la sensibilité dans un degré d'équilibre tel qu'il n'en est point éclipsé, l'individu est actif dans son impression, il aperçoit la part qu'il prend, la distingue de lui-même, peut la comparer avec d'autres etc. J'appellerai *perception* toute impression qui aura ces caractères.<sup>42</sup>

Solamente il passaggio dalla sensazione alla percezione consente a Lucia di «risentirsi interamente» recuperando i ricordi della giornata, e di formulare così la risoluzione del voto, che dal punto di vista del personaggio equivale al ritorno della volontà (e dunque del sé) dopo quella che Biran aveva definito – con una formula poi cara alla psicologia sperimentale di fine Ottocento – l'eclissi dell'io. Ma a rileggerlo accanto alle pagine del romanzo, il saggio sull'abitudine fornisce anche altri particolari utili per ricostruire le coordinate di una narrazione ibrida, che per il suo grado di complessità psicologica non ha precedenti nella tradizione letteraria – da Shakespeare alle declinazioni settecentesche del gotico – a cui il passo può essere ricondotto nella sua fisionomia esteriore. Riflettendo sulla natura delle sensazioni passive, sempre confuse, delle quali è difficile tanto «démêler les degrés, les nuances fugitives» che «distinguer le moi de ses modifications»<sup>43</sup>, Biran aveva osservato per esempio che quando la sensibilità prevale è impossibile l'azione volontaria dello sforzo, necessaria perché vi sia coscienza.

Si la sensibilité devient prédominante, si les qualités tactiles chatouillent, irritant ou repoussent trop vivement les extrémités nerveuses, l'action volontaire, l'effort s'obscurcit, la modification affective reste seule et la perception des formes, confuse dans les sens, est irrévocable ensuite dans le souvenir.<sup>44</sup>

Di qui nasce la paralisi emotiva che connota il primo stato mentale di Lucia, incapace di mettere ordine nei pensieri e nei ricordi, simili ad allucinazioni. L'oscurità che avvolge il personaggio e il lume della candela «vicino a spegnersi», che «scozza una luce tremula e subito la ritira», come «il venire e l'andare dell'onda sulla riva»<sup>45</sup>, non sono dunque solo elementi di una cornice realistica, ma vere e proprie figure dell'interiorità. Nella prima parte del racconto l'immaginazione (intesa come produzione spontanea di immagini che esalta le forze sensitive) prevale sul «rappel

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>45</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 435.

des idées»<sup>46</sup>, ovvero sullo stato di calma distesa che consente al soggetto di «visiter les détails et y appliquer en quelque sorte son tact intérieur»<sup>47</sup>, come avviene più tardi nel caso di Lucia quando dalla sensazione passa alla percezione che rende possibile l'«opération de l'entendement»<sup>48</sup>. Prendendo in considerazione il processo variantistico si può dunque ipotizzare che nella riscrittura del *Fermo* abbia influito in qualche misura anche la riflessione sull'«impression visuelle»<sup>49</sup>. Rifacendosi alla distinzione di Condillac fra la «vue passive» e «le regard», Biran aveva concluso che «l'attention est la seule différence qui sépare ce deux modes visuels»<sup>50</sup>. Ma l'attenzione – come conferma da parte sua l'esperimento letterario di Manzoni – non è altro che «la volonté présente dans la vision»<sup>51</sup>.

La dialettica di «sguardo» e «pensiero» che intride il realismo manzoniano non è sfuggita a Ezio Raimondi, che nel *Romanzo senza idillio* ha definito la «scena notturna di Lucia» un «esperimento di ottica esistenziale» mutuato da Galileo, nel senso di «un cauto e inquieto esercizio di orientamento in un mondo di forme ancora ignote»<sup>52</sup>. L'aggiunta di Biran non diminuisce il valore di quell'intuizione, ma vi aggiunge se possibile nuova sostanza, perché rivela come attraverso la lezione viva degli *Idéologues* la geometria della visione si sia convertita in sguardo interiore, divenendo fenomenologia della coscienza.

<sup>46</sup> M. DE BIRAN, *De l'influence de l'habitude*, cit., p. 89.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 77 n. 1.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974, p. 56.