

Il romanzo delle passioni in Italia nel «Tournant des Lumières»

Silvia Contarini

Pubblicato: 28 dicembre 2019

Abstract

The essay gives an account of the reception of *La Nouvelle Héloïse* and more generally of the Romance line of Rousseuian origin during the Italian Tournant des Lumières, with particular regard to the Cartesian and Enlightenment metaphor of the cultivation of affections. Analysing the novels of Giovan Battista Giovio (*Il sepolcro su la montagna*, or *Luigia e Alfonso*) and Carlo Botta (*Per questi dilettoni monti*), we try to show the persistence and metamorphosis of a narrative model that will reach Foscolo and Manzoni, through the progressive destruction of the idyllic chronotope.

Il saggio intende proporre un'analisi del romanzo epistolare italiano di fine Settecento attraverso l'esempio emblematico del libro incompiuto di Carlo Botta, *Per questi dilettoni monti* (1796), ritrovato e pubblicato per la prima volta da Luca Badini Confalonieri nel 1986. Specie se messo a confronto con altri esperimenti letterari coevi (come *Il sepolcro su la montagna* di Giambattista Giovio, 1796) che fanno riferimento a una medesima cornice ideologica di matrice rousseuiana, il romanzo di Botta si presenta come un originale tentativo di riprendere il discorso contraddittorio de *La Nouvelle Héloïse* riguardo al contrasto insanabile fra natura e civiltà, passione e ragione, anche se la sua forma incompiuta permette di formulare solo delle ipotesi sugli esiti di un intreccio narrativo costruito su una serie di prolessi e allusioni intertestuali. Da un punto di vista strutturale, tuttavia, sembra di poter affermare che il libro di Botta rappresenta una ulteriore conferma dell'evoluzione della forma epistolare in scrittura dell'io che contraddistingue il romanzo del *Tournant des Lumières*, anche in virtù della grande influenza del *Werther* di Goethe.

Keywords: Tournant des Lumières; romanzo; Rousseau; passioni; idillio.

Silvia Contarini: Università di Udine

✉ silvia.contarini@uniud.it

Silvia Contarini insegna Letteratura italiana nell'Università di Udine. Ha curato edizioni commentate di Pietro Verri e di Ippolito Nievo, ed è autrice di tre monografie: *Il «mistero della macchina sensibile». Teorie delle passioni da Descartes a Alfieri* (1997); *Una retorica degli affetti. Dall'epos al romanzo* (2006) e *La coscienza prima di Zenon. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo* (2018). Ha curato inoltre l'edizione italiana degli scritti sulla letteratura di André Jolles (2003).

Copyright © 2019 Silvia Contarini

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

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

È stato Hans Robert Jauss a mettere in rilievo, fra i primi, l'influsso esercitato dal romanzo di Rousseau sul sistema letterario del *Tournant des Lumières*, ipotizzando fra l'altro che l'opera narrativa di Goethe, dal *Werther* al *Meister*, passando per la grande metafora di *Die Wahlverwandtschaften*, possa essere interpretata come un tentativo articolato di dare risposta alle questioni aperte da quel libro emblematico, con cui si confrontano generazioni di lettori tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento.¹ Se dal punto di vista del genere *La Nouvelle Héloïse* si può considerare uno degli ultimi travestimenti del romanzo pastorale,² rinnovato dalle implicazioni filosofiche e letterarie dell'idillio di cui lo stesso Rousseau, come notava già Bachtin,³ aveva contribuito a delineare i caratteri moderni, sul piano ideologico il romanzo non sarebbe che la proiezione narrativa delle tesi già sostenute dal suo autore nel *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750) e nel *Discours sur l'inégalité parmi les hommes* (1755).

Attraverso il vangelo della natura de *La Nouvelle Héloïse*, «sentimentale ma non nostalgico»,⁴ Rousseau avrebbe inteso dunque riproporre l'interrogativo declinato altrove in forma filosofica, vale a dire se e in che modo, per ripetere le parole di Jauss, l'esistenza naturale che l'uomo del XVIII secolo ha dietro di sé potesse essere ancora possibile.⁵ Non seguiremo fino in fondo l'argomentazione del critico sulla contraddittorietà latente in cui è immerso il romanzo dell'*homme sensible* inventato da Rousseau, ma come si può intuire da questa premessa le pagine lucidissime di Jauss sono ancora oggi il punto di partenza per analizzare la persistenza e le metamorfosi di un paradigma romanzesco dove l'archetipo de *La Nouvelle Héloïse* assume fin da subito una funzione esemplare riguardo al discorso degli affetti, anche dal punto di vista allegorico-metaforico.

A fine Settecento, l'insegnamento cartesiano del *dressage* delle passioni che percorre tutto il secolo si traduce spontaneamente nell'immagine simbolica dell'Elysée, il giardino artificiale al centro de *La Nouvelle Héloïse* di cui si contano numerose imitazioni e riscritture almeno fino a Nievo, che nelle *Confessioni* si incaricherà di fornirne una convinta smentita attraverso la

¹ H.R. Jauss, *La «Nouvelle Héloïse» e il «Werther» nel mutamento di orizzonte tra illuminismo francese e idealismo tedesco*, in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. II, trad. it. di B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 289-366.

² Si veda al riguardo soprattutto J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, trad. it. di R. Albertini, Bologna, il Mulino, 1982. Lo studio più completo dei rapporti fra la pastorale e il romanzo rimane quello di F. Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1997.

³ Cfr. M. Bachtin, *Il cronotopo idillico nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 376-378.

⁴ H.R. Jauss, *La «Nouvelle Héloïse» e il «Werther»*, cit., p. 314.

⁵ Ivi.

metafora rovesciata dei labirinti vegetali di Fratta.⁶ Rispetto alla natura vergine, rappresentata dal *bosquet* dove Julie e Saint-Preux sperimentano per la prima volta la violenza delle passioni, in un passo così noto da trovare un corrispettivo quasi identico in una pagina famosa dell'*Ortis*, il microcosmo ordinato di Clarens è una delle figurazioni esemplari dell'utopia dei Lumi, nel tentativo di conciliare il mondo della ragione e quello degli affetti. Come ha spiegato Starobinski,⁷ nel romanzo di Rousseau il contrasto iniziale fra passione e virtù, fra gli impulsi individuali e le regole sociali che costituisce il motore narrativo del libro, implica a un certo punto la creazione di uno spazio a imitazione perfetta della natura dove però tutto è regolato dalla mano invisibile del giardiniere, secondo un'intenzione pedagogica (la stessa dell'*Émile*) che traduce nel *verger* di Julie un progetto di educazione degli affetti. Fuori di metafora, nella prospettiva ideale de *La Nouvelle Héloïse* la passione amorosa non deve soccombere alla potenza naturale degli affetti, ma divenire essa stessa un incitamento a purificare volontariamente l'esperienza dei sensi, secondo il nuovo modello di convivenza sociale elaborato da Wolmar.⁸ L'apologo della voliera naturale, dove gli uccelli sono «des hôtes et non pas des prisonniers», è da questo punto di vista una trasposizione figurale del progetto educativo di Clarens, che si dispiega nelle sue intenzioni pedagogiche sotto lo sguardo coinvolto di Saint-Preux:

[Les oiseaux] s'enfuirent si peu à notre approche que selon l'idée dont j'étais prévenu, je les crus d'abord enfermés par un grillage: mais comme nous fûmes arrivés au bord du bassin, j'en vis plusieurs descendre et s'approcher de nous sur une courte allée qui séparait en deux le terre-plein et communiquait du bassin à la volière. Alors M. de Wolmar faisant le tour du bassin sema sur l'allée deux ou trois poignées de grains mélangés qu'il avait dans sa poche, et quand il se fut retiré, les oiseaux accoururent et se mirent à manger comme des poules, d'un air si familier que je vis bien qu'ils étaient faits à ce manège. Cela est charmant! M'écriai-je: Ce mot de volière m'avait surpris de votre part; mais je l'entends maintenant: je vois que vous voulez des hôtes et non pas des prisonniers. Qu'appellez-vous des hôtes, répondit Julie? Ce sont nous qui sommes les leurs. Ils sont ici les maîtres [...]. Fort bien, repris-je; mais comment ces maîtres-là se sont-ils emparés de ce lieu? Le moyen d'y rassembler tant d'habitants volontaires? [...]. La patience et le temps, dit M. de Wolmar, ont fait ce miracle.⁹

Come ha spiegato Starobinski, il principio illuministico del rimedio nel male su cui si fonda l'utopia di Clarens è destinato a essere sconfitto dal risorgere, nei due protagonisti del romanzo, di quell'*amour-passion* che rendendo inutile ogni tentativo di cura non può che indurre alla fine la morte dell'eroina, trasferendo sul piano ultraterreno la speranza di un ricongiungimento degli amanti. Tutt'altro che definitiva, come del resto percepirono subito i lettori del romanzo, la conclusione del libro di Rousseau apre dunque una serie di interrogativi ai quali il *Tournant des Lumières* non riuscirà a dare risposta, consegnando al secolo successivo, segnato

⁶ Cfr. S. Contarini, *La pianta uomo. Nieve e le passioni del moderno*, in *Una retorica degli affetti. Dall'epos al romanzo*, Pisa, Pacini, 2006, pp. 187-210; e, a complemento, *Fisiologia delle passioni. Rousseau e Balzac nel romanzo di Nieve*, in E. Del Tedesco (a cura di), *Ippolito Nieve centocinquanta anni dopo*, Pisa-Roma, Serra, 2013, pp. 61-78.

⁷ Cfr. J. Starobinski, *Il rimedio nel male. Il pensiero di Rousseau*, in *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell'artificio nel secolo dei Lumi*, trad. it. di A. Martinelli, Torino, Einaudi, 1997, pp. 183-186.

⁸ Cfr. H.R. Jauss, *La «Nouvelle Héloïse» e il «Werther»...*, cit., p. 317.

⁹ J.J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, éd. présentée, établie et annotée par H. Coulet, vol. II, Paris, Gallimard, 1993, p. 93.

in profondità dal trauma della Rivoluzione, il problema irrisolto del conflitto fra gli affetti e la ragione, le leggi naturali e quelle della convivenza sociale.

Per provare a sondare la ricezione di queste istanze ideologiche nel *Tournant des Lumières* italiano, anche per il tramite di uno dei più ferventi discepoli di Rousseau, vale a dire Bernardin de Saint-Pierre, autore di un idillio moderno la cui immensa fortuna è testimoniata non solo dalle tre edizioni principali del 1788, del 1789 e del 1806, ma anche dai numerosi adattamenti e riscritture,¹⁰ è utile fare appello a due romanzi redatti fra il 1795 e il 1796, ossia qualche anno prima dell'esperimento dell'*Ortis*, che per certi versi appartiene anch'esso alla medesima tradizione narrativa. Mi riferisco a *Il sepolcro su la montagna, o Luigia e Alfonso* del conte Giambattista Giovio,¹¹ rimasto pressoché sconosciuto alla critica nonostante lo statuto di romanzo subito riconosciuto dai contemporanei, e al libretto incompiuto ma assai più promettente del medico giacobino Carlo Botta, rimasto inedito fino al 1986, quando è stato rinvenuto nell'Archivio di Stato di Torino da Luca Badini Confalonieri, il quale lo ha pubblicato con il titolo redazionale di *Per questi dilettoni monti*. Si tratta con tutta evidenza di due recuperi letterari di qualche significato per comprendere l'incidenza del paradigma rousseuiano prima dell'*Ortis*, con cui i due esperimenti romanzeschi, assai meno noti, condividono molti elementi proprio in virtù della discendenza dall'archetipo comune. Il romanzo di Giovio, pubblicato all'interno delle *Operette ed epiloghi interessanti la religione e il cuore*, si presenta subito come una riscrittura palese di *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre (la cui versione italiana era uscita a Venezia del 1791) calata però nello scenario montuoso del lago di Como, in omaggio al sottotitolo del libro di Rousseau e forse anche al poema di Haller, *Die Alpen*, che insieme a *La Nouvelle Héloïse* aveva contribuito all'affermazione di una nuova estetica del paesaggio letterario tra Sette e Ottocento.

All'ingenua Arcadia amorosa descritta nelle prime pagine del romanzo dalla voce narrante, che seguendo fedelmente l'*incipit* di Bernardin de Saint-Pierre ripercorre a ritroso la vicenda dei due amanti infelici, si contrappone il mondo corrotto della città, descritta in termini pariniani attraverso una serie di antitesi codificate di lunga tradizione. Come già in *Paul et Virginie*, la seduzione del denaro e l'aspettativa di un matrimonio facoltoso, vagheggiato dal padre di Luigia, ha come conseguenza la separazione degli amanti e il repentino mutamento dell'idillio in tragedia, con la morte dei due protagonisti e la sepoltura in una tomba comune, nello schema classico della pastorale. Anche da un riassunto così succinto risulta evidente quanto la narrazione di Giovio sia lontana dalla problematicità intrinseca di Rousseau, nel tentativo ostinato di ribadire la fiducia nella fusione benefica fra l'uomo e la natura attraverso uno scambio reciproco di influenze che contempla una forma volontaria di artificio, depurata però

¹⁰ Rimando al libro di M. Guglielmi, *Virginia, ti rammenti... Le riscritture di «Paul et Virginie»*, Roma, Armando, 2002. Sul rapporto di *Paul et Virginie* con la pastorale, cfr. le considerazioni di M. Rueff, *Plinio romanziere. «Paul et Virginie» come studio sulla natura*, in B. de Saint-Pierre, *Paul e Virginie*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. I-XLVIII.

¹¹ Sulla figura di Giovio, fra i rappresentanti minimi del cosiddetto Settecento riformatore (Venturi), di recente oggetto di nuova attenzione, cfr. in particolare la biografia di A. Mita Ferraro, *Il diritto e il rovescio. Giambattista Giovio (1748-1814)*, Bologna, il Mulino, 2018. Sull'inquadramento letterario, cfr. G. Gaspari, *Tra Klopstock e Foscolo. La mediazione culturale di Giovanni Battista Giovio*, in G. La Rosa (a cura di), *La vita culturale e politica a Como tra Rivoluzione, Restaurazione e Risorgimento*, Varese, Insubria University Press, 2008, pp. 157-192.

dell'ambivalenza de *La Nouvelle Héloïse*. Lo testimonia la descrizione del *locus amoenus* nel quale Giovio riscrive la metafora dell'educazione degli affetti:

Alfonso avria voluto che le vicinanze e l'accesso del pascolo fossero dell'amenità maggiore, del passeggio più facile, là troncava rami, qui toglieva od accresceva la terra; giunse fino a romper macigni, e formarne ponticelli. Il viaggiatore s'arisi meravigliato in veder fra i più remoti deserti di nostre rupi or leggiadre vòlte di carpini, or bei sedili di fresche erbe, or ben regolato ruscello, sulle cui sponde smaltavasi il verde da più bei colori de' fioretti che soglionsi educare ne' nostri giardini.¹²

Nonostante le intenzioni dell'autore, che sull'esempio di Rousseau rivendica per sé il diritto a quel commento morale che Goethe aveva viceversa già escluso dal *Werther*, il largo impiego di formule retoriche di maniera ha l'effetto di occultare quasi ovunque la simbologia trasparente de *La Nouvelle Héloïse*, riducendone lo spessore ideologico. È il caso per esempio dell'allegoria degli uccelli che si è già avuto occasione di citare, ridotta a una sorta di descrittivismo creaturale entro un paesaggio di convenzione, privo per di più dell'esotismo edenico che animava le pagine di *Paul et Virginie*:

Alfonso vi coltivò la terra, vi trapiantò rose e gelsomini, vi seminò il convolvolo, vi trasportò nelle piante vicine parecchi nidi di cardelli, di verzellini, e d'altri gentili augelletti. Trasportava egli la picciola colonia con la cura maggiore, soffermandosi di quando in quando, e tenendola coperta fra le sue mani. I genitori con brevi voli e rivoli seguiano i lor parti mezzo impiumi, empiendo l'aria di querule strida, e finalmente d'albero volando in albero s'incoraggiavano di tornar sul covo e di alimentarli di bel nuovo, e le piume loro tremolavano d'amore e di paura. Ma le povere bestie non fuggon l'uomo quando è benefico, e così piano s'avvezzarono tanto, che nell'anno seguente tutto fu pien di nidi il contorno.¹³

Assai più consapevole del paradosso rousseuiano, di cui Giovio sembra ricordarsi solo nella formula di congedo che chiude il libro («Son pur terribili anche le oneste passioni!»),¹⁴ si presenta il romanzo inedito di Botta, che mantiene viceversa tutta l'ambiguità de *La Nouvelle Héloïse* riguardo al tentativo di conciliare ragione e passione. A dare ascolto all'editore moderno, l'esperimento narrativo di Botta è dovuto a circostanze di natura autobiografica che influenzano il piano finzionale del racconto.¹⁵ All'origine del libro, messo su carta fra il gennaio e il marzo del 1796, si collocano infatti l'amore non dichiarato per Teresa Paroletti, andata sposa all'amico Ruggeri nel periodo in cui Botta si trovava in carcere con l'accusa di congiura antisabauda, e il soggiorno forzato dell'autore a Knutwiel, nel cantone di Lucerna, in attesa di passare in Francia. È dunque nello scenario della piccola comunità montana delle alpi svizzere,

¹² G.B. Giovio, *Il sepolcro su la montagna, o Luigia e Alfonso*, in A. Battistini, B. Capaci, S. Contarini (a cura di), *Prosa-tori e narratori del Settecento*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2006, p. 1101.

¹³ Ivi, p. 1105.

¹⁴ Ivi, p. 1124.

¹⁵ Cfr. L. Badini Confalonieri, *Introduzione*, in C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, premessa di A. Battistini, Bologna, Clueb, 1986, pp. 31-74 (ristampato nel 2011 con la premessa di A. Battistini rivista e ampliata).

dominato dall'immaginario letterario de *La Nouvelle Héloïse* assai caro all'autore,¹⁶ che Botta inizia a stendere i primi capitoli di quello che egli stesso definisce un «romanzo amoroso, mezzo istoria e mezzo romanzo»,¹⁷ lasciato interrotto dopo il ritorno dell'autore alla sua attività di medico nell'armata d'Italia.

Pur mantenendo solidi vincoli con i modelli settecenteschi di partenza, il racconto della vicenda amorosa fra Carlo e Teresa di cui le carte di *Per questi dilettoni monti* restituiscono solo la fase embrionale, lascia intravedere una tendenza insistita all'autoanalisi nei termini quasi della confessione autobiografica, che non esclude però a tratti una certa inclinazione al realismo descrittivo.¹⁸ Trasposta sul piano romanzesco, la suggestione dell'idillio influisce sulla restituzione di un paesaggio – quello reale ma al contempo idealmente trasfigurato della collina torinese – dove la comunione fra le generazioni è modellata sulla ripetizione delle stagioni e degli eventi dentro un medesimo luogo riconoscibile e condiviso. Fin dal principio, nelle lettere del protagonista, la topografia del romanzo sembra coincidere con il «concreto cantuccio spaziale»¹⁹ descritto da Bachtin, dove si celebra l'unione della vita umana e della vita della natura. Così argomenta non a caso uno dei personaggi del romanzo, lo zio 'filosofo' di Teresa, predicando l'esistenza di rapporti familiari improntati alle leggi naturali della sensibilità:

Osserva bene che la natura, avendo fatto i vecchi deboli e infermi, fece anche i giovani pietosi e compassionevoli; onde essendo una legge inevitabile della stessa natura, non si può essere giovane indifferente e trascurato, senza rompere l'altra legge che la corrisponde; imperocché nel regno della natura osservansi bisogni che chiamano, e forze adatte che soddisfano; mancanza da una parte e sovrabbondanza dall'altra. La quale cosa fa che tutti gli esseri siano uniti insieme per ammirabil legge.²⁰

E tuttavia, fin dalle prime pagine il profilo del protagonista del romanzo, il giovane Carlo Pamfili, affiora da una confessione per lettera dove la metafora della pianta si regge su di una equivalenza sofferta che colpisce soprattutto l'immaginazione del lettore. Al pari di quello di Foscolo, l'eroe di Botta è portatore di una «troppa interna inquietudine»²¹ che gli preclude la via del risanamento attraverso la natura, tipica del romanzo di marca rousseuiana.²² Anzi, per una sorta di paradosso originario, il rispecchiamento dell'io nelle forme del paesaggio restituisce l'immagine di un carattere esemplato sulle «pagine di nero tinte» del *Tristram Shandy*, qui alla prova della sua prima ricezione europea in chiave malinconica:

¹⁶ Cfr. la lettera di Botta ad Antoinette Chambéry (23 maggio 1800), in appendice a C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., p. 195: «si elles te demandent qui je suis, dis leur que j'ai lu J.J. Rousseau, que j'aime les romans, que j'en fais quelquefois».

¹⁷ Cfr. la lettera di Botta a Teresa Paroletti, in C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., p. 188.

¹⁸ Non mi soffermo su questo secondo punto, già oggetto della riflessione di Badini Confalonieri nell'introduzione a C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., pp. 60-63.

¹⁹ M. Bachtin, *Il cronotopo idillico nel romanzo*, cit., p. 373.

²⁰ C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., p. 158.

²¹ U. Foscolo, *Notizia bibliografica intorno alle «Ultime lettere di Jacopo Ortis» per l'edizione di Londra 1814*, in *Opere*, vol. II, *Prose e saggi*, ed. dir. da F. Gavazzoni, con la collaborazione di F. Lavezzi, E. Lombardi, M.A. Terzoli, Torino, Einaudi Gallimard, 1995, p. 169.

²² Cfr. M. Bachtin, *Il cronotopo idillico nel romanzo*, cit., p. 378.

Io mi ritrovo in una popolosa città, in cui molti amici mi amano e confortar mi dovrebbero. Ciò non pertanto mi pare di trovarmi in una muta solitudine e in un inospito deserto. La vita è soventi volte a me di un insopportabile peso. Amo meglio di vedere le vecchie quercie perdere il loro frondoso ornamento ed in legname morticino disfarsi e perire, che i rigogliosi e lussureggianti arboscelli. Gli oggetti ridenti della natura mi rattristano, perchè veggo in loro una ilarità che non ho; e i tristi mi rattristano tuttavia, perchè col mio stato interno consuonano. All'aurora fra il sonno e la vigilia mi par di vedere le pagine di nero tinte del *Tristram Shandy* e ripeto soventi: «ohimé, povero Yorick». [...] Ah, che vuol dire questo nero immaginare e questa voglia di pianto? [...] io mi distemplo, e da fiera malinconia travagliato, io mi consumo. [...] Io non ho più riposo! Un acuto strale sta fisso nel mio cuore e vi tiene aperta sempre una ferita di dolore, e neri fantasmi d'immaginazione giorno e notte mi perseguitano.²³

A fronte di tale quadro clinico, non c'è da stupirsi se la penetrante esegesi che compare nella lettera dell'amico d'infanzia, Ludovico Oresti (al quale sono indirizzate buona parte delle missive), evoca di nuovo la metafora della pianta con il suo corredo ambivalente di simboli:

Tu sei come quelle piante, le quali dalla sola natura del nativo suolo cresciute ed educate, e non da troppo pingue terreno o straordinario calore ad arte solleticate, tardi sì, ma poderosamente producono i loro rami, foglie, fiori e frutti e rigogliose e lussureggianti spirano da ogni parte soprabbondevole robustezza e fresco vigore. Considera che quanto fin adesso parco fosti di desiderio, e di poco contento, altrettanto più famelico ed insaziabile diventerai frappoco. Di condizione ben diversa da molti altri giovani storditi, e per lo gran mondo gironzanti, i quali, dati di buonora in preda alla dissipazione, i fiori e gl'immaturo frutti della loro giovinezza appena sbucciati di cogliere si affrettano, e perciò di senso stupidi e, prima di tempo, di cuore freddi e brulli diventano; simili appunto a quelle piante, le quali con l'irritazione di elettrico fuoco a ben più affrettato accrescimento che la natura non comporta dal naturalista stuzzicate e punte, stremenzite tostamente illanguidiscono e muoiono.²⁴

Entro la medesima cornice metaforica si situa anche il trattamento emblematico della malattia dell'animo messo in atto dall'energico confessore spirituale di Carlo, il parroco di San Bartolomeo, in un passo dove il piano figurato del *dressage* delle passioni, complice anche il riferimento al codice floreale simbolico de *La Nouvelle Héloïse* e di *Paul et Virginie*, ha la meglio sulla descrizione altrimenti realistica della vigna e delle specie botaniche:

Lo trovai nell'orto riguardante il meriggio ch'arrampicato su per una scala appoggiata al muro se ne stava con adunca piccola falce scavezzando e potando la vite che sopra esso muro s'inerpicava. In un angolo riguardante il meriggio e la sera vedevasi la scilla quinquifoglia, che con secchi rami di pruno spinoso stava ricoperta, i fiori della quale facevan vista di voler già sbucciare e dispiegarsi; ed in molti vasi lussureggiava l'odoroso e mesto *cheirantas cheri*, che, con vocabolo proprio del nostro dialetto viole gioca vuolsi nominare. E qua e là vedevasi garruoli di cavoli. [...]. Ei dicea: «Questo magliuolo è troppo gagliardo; temo che non voglia danneggiarmi gli altri rami. Bisognerà diradargli». [...] «Sta a vedere che cotesta benedetta vite va ad incatorzolare. Poffar del mondo, tanta cura e poi intristire, alla malora! Non so dove potrò trovare un ceppo di sì eccellente razza...»²⁵

La struttura polifonica di un romanzo che, sull'esempio di Rousseau, dà la parola a tutti i personaggi del mondo familiare, non fa che porre ancora di più in risalto la psicologia inquiet-

²³ C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., pp. 89-91.

²⁴ Ivi, pp. 94-95.

²⁵ Ivi, p. 125-126.

ta del protagonista e la sua estraneità alla dimensione raccolta dell'idillio, in ragione di un temperamento arduo da disciplinare, come riconosce lo stesso Carlo nel momento in cui si trova ad analizzare l'impressione suscitata dall'incontro con Teresa, restituendola in termini incompatibili con il registro stilnovistico e petrarchesco utilizzato per descrivere l'apparizione della donna. Del resto, il fatto stesso che per il lettore settecentesco del romanzo il fantasma poetico di Laura sia inseparabile dalla sua moderna incarnazione romanzesca, vale a dire Julie (la nuova Eloisa),²⁶ è di per sé segno di una passione che si annuncia come fatale:

sentiva a poco a poco insinuarsi nell'anima un non mai più inteso affetto, e mi pareva ch'una forte voce sul cuore mi rimbombasse e dicesse: «Fato, ferreo ed inevitabil fato a lei ti allaccia. La ferita è fatta; sarà una passione che sorpasserà ogni altra passione: l'alimento la rinforzerà, la privazione l'infiammerà, la lontananza l'avvelenirà, il tempo la rinvigorerà: non isperar di liberartene». Questi accenti mi riempivano di terribile piacere, e di piacevole terrore. Un fuoco intanto rovinoso e rapido mi scorreva per le vene ed il sangue accendeva; e un certo senso di piacere e profonda frescura le viscere pareva che mi cercasse, e principalmente il petto. [...] Sperimentava un tumulto di confusi, dolci e ad un tempo rabbiosi affetti, che impossibile sarebbe di dividere, e così strani e così dal volgo degli altri diversi e lontani, che in nessuna lingua avrei potuto rinvenir parole atte ad esprimergli e degnamente raffiguragli.²⁷

La sensazione di un rapporto profondo con le dinamiche del romanzo rousseuiano si rafforza nella seconda parte del libro, dove si narra dell'arrivo, continuamente dilazionato, di Teresa in campagna. Mentre le lettere scambiate fra i due amanti illustrano le cause oggettive che ritardano il viaggio, ribadendo la fedeltà del sentimento amoroso, il recupero sotterraneo del *topos* bucolico dell'iscrizione arborea che affiora dal racconto dell'attesa febbrile e quasi allucinata di Carlo non evoca tanto, come è stato detto, il precedente ariostesco,²⁸ quanto le ottave tassiane del canto VII della *Liberata* che compaiono in filigrana nell'episodio dell'esilio di Saint-Preux fra le rocce di Meillerie:²⁹

Allora infiammandomi, e trascorrendo oltre me stesso, quasi ebbro d'amore scrissi sui mille sassi, sulle mura e sulle scorze degli alberi con rosse note il tuo caro nome. E traendomi la forza del nume, discesi sull'erbose prato che si trova sotto il recinto dei Dubois, sin là dove mi chiamava il mormorevole suono del rio in un bosco di pioppi [...]. Quivi di nuovo rimontando alla strada, andai per la stessa scendendo senza saper come, e venni sino a quella di Moncalieri che non m'accorsi, e sino al ponte del Po, dove il gridare che faceva la sentinella a me che m'approssimava m'ha risvegliato. Ed allora ho veduto i lumi molteplici che dalle finestre della città il buio della notte che stava intorno dirompevano, ed ho sentito il cupo e inarticolato romorio che da quella veniva.³⁰

Proprio in virtù del rapporto di filiazione genetica, nella mente del lettore il testo di Rousseau finisce per sovrapporsi a quella di Botta, condizionando l'esegesi del passo. Attraverso la strategia allusiva della citazione de *La Nouvelle Héloïse*, la cornice già precaria dell'idillio appa-

²⁶ Cfr. H.R. Jauss, «*La Nouvelle Héloïse*» e il «*Werther*», cit., pp. 297-298.

²⁷ C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., pp. 107-108.

²⁸ Cfr. A. Battistini, *Premessa*, in C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., pp. 24-25.

²⁹ Per l'interpretazione dell'episodio, rimando al saggio fondamentale di J. Starobinski, *Rousseau e Tasso*, Torino, Boringhieri, 1994.

³⁰ C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., pp. 166-167.

re di continuo insidiata da un'istanza tragica che doveva forse trovare uno sviluppo successivo nel romanzo, e che allo stato parziale delle carte si può ricostruire solo per via indiziaria, cominciando proprio dall'illuminante titolo redazionale ricavato da una frase del libro. A ben guardare, *Per questi dilettoni monti* contiene infatti un riferimento implicito al sublime psicofisiologico di Burke (*delight*), che riconduce a sua volta la vicenda all'interno di un immaginario assai connotato, a fine secolo, di passioni estreme. L'eco di Burke risuona per altro distintamente in vari luoghi del testo, nell'impressione ripetuta di «terribile piacere e di piacevole terrore» generata dall'ineluttabilità del sentimento amoroso, percepito come ferita immedicabile.

Se l'indole stessa del protagonista, «da fiera malinconia travagliato», può considerarsi già un'anticipazione riguardo allo sviluppo della storia, altre spie testuali funzionano come vere e proprie prolessi di ordine tragico. Nella prima lettera di Ludovico indirizzata all'amico Carlo, troviamo per esempio una chiosa significativa sugli effetti perniciosi del cumulo di energia vitale, descritta nei termini medici – ben noti a Botta – del vitalismo:

Ma tu, che simile a quegli antichi Germani, di cui parla Cornelio Tacito, la natura mai non violentasti ed a suo grado le lasciasti far cumulo delle forze sue, avrai il cuore di avide brame e di fortissimi sensi ripieno; simile a un fiume, che lungamente da grosso argine rattenuto, quello finalmente superato o rotto, irresistibilmente trabocca, e spumante, gonfio e rapido trascorre, e inonda. Guai a te, se vi s'appicca il fuoco dell'amorosa passione. Egli è l'amore un fantastico fanciullo, che scherzevolmente tratta con chi in scherzo lo riceve [...]. Ma s'in un sensibile ed integro cuore s'incontra, quivi pertinacemente si attacca, e signoreggia, e raddolcisce, e strazia, e lusinga, e dilania; e da quella vital parte non esce se non all'ultimo respiro di vita.³¹

La profetica ascrizione del protagonista alla lista degli amanti infelici, tra cui Abelardo ed Eloisa e Romeo e Giulietta, lascia invero pochi dubbi sugli esiti della passione amorosa prospettata come imminente: «la piena del tuo caldissimo cuore sta per traboccare».³² Ma una retorica allusiva di tipo tragico – al netto di ogni convenzione letteraria – contagia come si diceva anche il racconto dell'apparizione di Teresa nella chiesa di San Bartolomeo, turbato dall'accento impreveduto alla follia amorosa attraverso l'evocazione musicale della *Nina folle per amore* di Paisiello (1789). L'archetipo in questione è quello sterniano della *poor Maria* diffuso sia dal *Sentimental Journey* che dal *Tristram Shandy*, che di lì a poco ispirerà anche l'intermezzo elegiaco della *Storia di Lauretta* nell'*Ortis*.³³

O donna, che gentile... mite... dolce... soave... delicata... pietosa sei, non disdegnare l'umil mio cuore... [...] l'aria, ove tu trapassi, mi par di gentile rosa olisca... mira il malinconico salice, che sotto la sua fresc'ombra sulla moll'erba a riva del limpido e dolce rio c'invita... spira il tepido zefiro, ed arreca gli odorosi aliti dei bianchi ligustri... io sento la dolcissima armonia della povera Nina...³⁴

³¹ Ivi, pp. 95–96.

³² Ivi, p. 97.

³³ Come è noto, il Foscolo traduttore di Sterne contribuisce a rilanciare la fortuna del mito attraverso la riunificazione, dentro l'intermezzo del *Viaggio sentimentale*, delle due parti della storia di Maria narrate nel *Sentimental Journey* e nel *Tristram Shandy*. Sul tema sterniano della follia in Foscolo si possono vedere le osservazioni di P. Fasano, *Stratigrafie foscoliane*, Roma, Bulzoni 1974, pp. 39–93; e di U.M. Olivieri, *Il verosimile narrativo*, in *Narrare avanti il reale. «Le Confessioni d'un italiano» e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 1990, pp. 15–20.

³⁴ C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., p. 105.

L'allusione esplicita alla *Nina pazza per amore* ritorna nella seconda parte del libro, nell'unica lettera di Carlo che non ha come sfondo il paesaggio naturale nell'avvicinarsi delle stagioni, bensì l'atmosfera raccolta di una dimora in campagna, restituita a distanza dall'evocazione memoriale. Si tratta della villa dello «zio filosofo» che compare qui anche nelle vesti di narratore della sua propria tragica storia, in una sorta di trionfo del romanzesco nel quale si può tuttavia intravedere un nuovo segno premonitore riguardo agli esiti infausti alla passione inconfessata di Carlo e Teresa. Come nel *Werther* e poi nell'*Ortis*, e a differenza di quello che accade invece ne *La Nouvelle Héloïse*, dove l'impeto del sentimento non ammette interferenze, la passione amorosa si comunica attraverso un *medium* letterario e musicale, rappresentato qui dall'eroina folle di Paisiello:

Quindi successe fra di noi un lungo silenzio, nel quale noi bevevamo a sorsi il fumoso tè ed ammiravamo col pensiero la forza del possente amore il quale, d'intorno quasi aggirandosi invisibilmente ai suoi seguaci, le loro menti informa, e muove i cuori nell'istesso tempo e consuonantemente, senza l'aiuto di un segno espresso. [...]. Mi sembrava veramente che la mia felicità non potesse capere in me medesimo [...]. Ella era somigliante a quella affezione ch'io porto quando, non so se per caso o per secreto moto della natura, la mia s'incontra con la tua morbida mano voltando il foglio della musica passionata della *Nina*.³⁵

La citazione intermittente dell'opera di Paisiello, ispirata alla *Nina ou la folle par amour* di Marsollier Des Vivetières messa in scena per la prima volta a Parigi nel 1786, non può non evocare al lettore tutta una serie ulteriore di analogie e di raffronti, anche solo per il fatto che nel testo originale si narra la vicenda di un amore contrastato dal padre dell'eroina per ragioni economiche. Ma le ragioni dell'interesse di Botta – autore di una *Lettre critique sur la nosographie de Pinel*,³⁶ del 1799 – vanno cercate forse al di fuori della fortuna del personaggio sterniano di Maria de Moulins, nella letteratura medica del tempo: la *Nina*, nei suoi molteplici travestimenti letterari e musicali, rappresenta infatti una delle prime narrazioni della follia nella storia dell'alienismo del primo Ottocento, ricordata anche in seguito sia da Esquirol nel *Des maladies considérées sous le rapport médical hygienique et médico-légal* (1838) che da Brière de Boismont nel *Des Hallucinations* (1845).³⁷ All'interno di un reticolo intertestuale così connotato, assume allora un rilievo del tutto differente un'altra allusione contenuta nella lettera di Carlo citata poco fa, dove il protagonista si augura che il Cielo preservi la donna amata «da quelle sventure che sono sì frequenti quaggiù a coloro che sono di tenero cuore dotati e seguono la virtù». ³⁸ La formula, apparentemente topica, riprende con più forza, in un luogo del romanzo deputato al riconoscimento sociale dell'idillio fra Carlo e Teresa, l'auspicio del padre di Ludovico nella lettera iniziale del libro, che funge insieme da introduzione alla storia e da schiarimento circa le sue coordinate ideologiche. È questo il punto di maggiore vicinanza fra l'esile apologo morale di Giovio e il più ambizioso romanzo delle passioni tentato da Botta, e proprio per questo vale la pena di rileggerlo:

³⁵ Ivi, p. 152.

³⁶ Cfr. L. Badini Confalonieri, *Carlo Botta 1788-1799: inediti e rari*, «Seicento e Settecento», VI, 2011, pp. 163-180.

³⁷ La fortuna del tema è stata ricostruita da M. Delon in un intervento dedicato a uno dei suoi primi studiosi, Lionello Sozzi: *Lionello Sozzi, le tournant des Lumières et la romance de Nina*, «Studi francesi», LX, 2016, 178, pp. 54-66.

³⁸ C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., p. 146.

Ah, gli favoreggi il cielo e gli preservi, io non dirò dal vizio o dalla corruzione, perciocché già sono profondamente alla virtù e al ben costume informati cuori; ma sì dalle crude ambasce, le quali da caldissime oneste ed infelici passioni derivano, e da quelle disavventure che in questo trascorso secolo e in tanta feccia di cotesta corrotta società ai virtuosi uomini si preparano.³⁹

Se non c'è dubbio che, come conferma anche l'esempio minore di Giovio, a fine secolo le «caldissime, infelici e oneste passioni» sono divenute oramai una formula abusata, è vero nondimeno che nella trama incompiuta di Botta l'ossimoro di origine rousseuiana ha la funzione specifica di richiamare alla memoria del lettore le pagine de *La Nouvelle Héloïse*, orientando così le sue aspettative. La tendenza insistita a una narrazione romanzesca di tipo allusivo – assai diversa dal romanzesco esplicito dispiegato nella vicenda sentimentale dello zio, che è quasi una sorta di romanzo nel romanzo affidato alla forma breve della lettera – affiora anche nel ritratto di Teresa, ricostruito in questi termini dalla sensibilità empatica del protagonista:

Quindi nel suo tenero sembiante e ne' pietosi occhi io lessi la seguente risposta: «Io sono infelice... la dolce patria e i cari parenti ho perduto... è senza sostentamento la mia giovinetta etade... altra speranza non ho che nel pietoso Dio... tu m'offri il tuo cuore... il mio è tenero, dalla sventura lagrimoso... mi sento di appoggiarmi a te... vieni, e mi soccorri... tu non sei allegro e giulivo come tanti altri... quella tua aria astratta e cupida e malinconica mi rende accorta dell'affettuoso e tenero animo... io a te mi appoggerò come la debole vite al robust'olmo [...]».⁴⁰

Come si apprende dalle lettere successive, la situazione familiare di Teresa è tutt'altra, e l'intuizione della fisiognomica parrebbe dunque solo il frutto di una fantasticheria di Carlo, a meno di non voler pensare a un pentimento d'autore in corso d'opera: non è questa per altro l'unica incongruenza riscontrabile in un romanzo scritto di getto e lasciato interrotto. Ma si potrebbe anche ipotizzare, viceversa, che il rapporto fra padre e figlia, analizzato per la prima volta nel libro di Rousseau in tutta la sua inedita complessità di relazioni, potesse avere indotto uno scrittore come Botta a immaginare uno sviluppo analogo per il suo romanzo. Come ha osservato Jausz ricostruendo le dinamiche familiari de *La Nouvelle Héloïse*,⁴¹ è proprio l'ingiunzione paterna di sposare Wolmar a estromettere Julie dall'armonia sentimentale in cui essa credeva di vivere in seno alla famiglia. Dapprima Julie non lesina parole aspre a proposito del padre 'barbare' e 'dénaturé' che l'ha venduta come un oggetto o una schiava, ma quando essa alla fine acconsente a sposare l'amico del padre, i ruoli sembrano invertirsi. L'atto di sottomissione di Julie è preceduto non dalla violenza di un'imposizione, ma dal momentaneo cedimento dell'altro: il padre autoritario si trasforma nell'amico devoto che blandisce e carezza, mescolando le proprie lacrime a quelle della figlia, e sarà proprio questo stato di apparente resa psicologica, che svela la potenza del ricatto affettivo, a segnare il destino irrevocabile di Julie. Messo a confronto con il modello francese, e a fronte dei numerosi indizi disseminati nel testo, è evidente allora che il ritratto del vecchio padre conservatore che nel romanzo di Botta si affaccia dalla lettera indirizzata al fratello 'filosofo' per deplorare le nuove idee provenienti dal-

³⁹ Ivi, p. 80.

⁴⁰ Ivi, p. 106.

⁴¹ Cfr. H.R. Jausz, «*La Nouvelle Héloïse*» e il «*Werther*», cit., p. 345.

la Francia, perde di colpo la sua aria innocente da commedia goldoniana per assumere contorni diversi. Il lessico è per altro ancora una volta rivelatore:

Qual corrucciato padre, qual crudele tiranno e finalmente qual uomo di sì barbara ferinità non si sarebbe sentito intenerire le viscere e muovere a pietà mirando quelle innocenti bellezze e que' soavi sembianti?⁴²

E più oltre, sempre a proposito di Teresa:

Allegra non eri, perché, credo, l'allegria poco si conviene alla sensibilità: ed il riso andò in esilio dalle stanze del vero amore; malinconica tampoco non eri, se non se mostravi nel volto quella melancolia ch'è propria della pietà pronta a compatire, ma non del dolore che tormenta. Qual irato padre o qual feroce tiranno non sarebbonsi mitigati, trovandosi con noi al suo cospetto?⁴³

Dallo stato parziale del romanzo, interrotto, come è stato già notato, prima dell'insorgere di quella crisi che l'esperienza personale di Botta e il suo modello letterario esigevano,⁴⁴ è difficile dedurre fino a che punto la strategia indiretta della citazione che chiama in causa gli esiti narrativi de *La Nouvelle Héloïse* si sarebbe potuta convertire in intreccio romanzesco vero e proprio, o in altre parole se e fino a che punto l'autore avesse inteso declinare l'aporia tragica dell'*homme sensible* posto dinanzi alla dissociazione fra esistenza naturale ed esistenza sociale. Ma senza dubbio l'inedito esperimento narrativo di Botta, assai più di quello di Giovio, lascia intuire quanto la tradizione rousseuiana fosse radicata, con i suoi *topoi* e le sue convenzioni narrative, nell'immaginario letterario del *Tournant des Lumières* a cui appartiene anche l'Arcadia moderna che fa da sfondo alla prima parte dell'*Ortis*.

Uno sguardo più attento al testo di Foscolo induce però alcune considerazioni. Anzitutto, la ripresa quasi letterale dell'episodio del bacio fra Jacopo e Teresa nella lettera del 14 maggio, che riproduce fedelmente la sequenza emotiva della lettera XIV de *La Nouvelle Héloïse*, non pare compensata, all'interno del romanzo, da alcun progetto di educazione degli affetti nella cornice metaforica dell'idillio. Anzi, proprio la sensazione di sradicamento percepita dal protagonista, che riafferma con maggior forza, rispetto a quello di Botta, il suo senso di estraneità rispetto all'esistenza naturale e sociale intorno a lui, inibisce fin dal principio il *topos* narrativo della natura e della distruzione dell'idillio che costituiva il punto di partenza ineludibile dei romanzi rousseuiani. A dispetto della comune tonalità elegiaca, il motivo sepolcrale nella lettera del 12 novembre, che si apre con l'episodio simbolico degli alberi trapiantati dalle «vicine collinette» sul «monte rimpetto la chiesa», si presenta dunque assai distante dalle rievocazioni della tomba in Arcadia che, sull'esempio dei versi petrarcheschi dell'epitaffio di Julie posti in epigrafe a *La Nouvelle Héloïse*, dominano l'incipit di romanzi come *Paul et Virginie* o di *Atala* di Chateaubriand, uscita nel 1801 a ridosso dell'edizione milanese dell'*Ortis*. Proviamo a rileggere:

⁴² C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., p. 127.

⁴³ Ivi, p. 144.

⁴⁴ Così L. Badini Confalonieri, *Introduzione* in C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, cit., p. 71.

Assistito io da parecchi lavoratori ho coronato la vetta, onde casca l'acqua, di cinque pioppi, ombreggiando la costa orientale di un folto boschetto che sarà il primo salutato dal sole quando splendidamente comparirà dalle cime de' monti. [...]. Frattanto io mi vagheggiava nel lontano avvenire un pari giorno di verno quando canuto mi trarrò passo passo sul mio bastoncello a confortarmi a' raggi del sole [...]. E quando le ossa mie fredde dormiranno sotto quel boschetto alloramai ricco ed ombroso, forse nelle sere d'estate al patetico susurrar delle fronde si uniranno i sospiri degli antichi padri della villa [...]. O illusioni! E chi non ha patria, come può dire lascierò qua o là le mie ceneri?⁴⁵

Si tratta, a ben guardare, di un mutamento di prospettiva significativo nel sistema ideologico delineato fin qui: la consapevolezza che tutto è illusione (un'illusione di natura ambivalente, che nella prospettiva de *La Nouvelle Héloïse* nutre e uccide) genera infatti nel protagonista dell'*Ortis* l'incapacità di declinare nel presente l'effimera felicità dell'idillio, che risulta sempre il frutto di un desiderio, se non di un vagheggiamento intermittente, su cui interviene la critica della ragione storica. Le vicende compositive del romanzo sembrano per altro confermare l'ipotesi di un meditato distacco dal genere moderno della pastorale, attraverso la riduzione progressiva dei riferimenti a *Paul et Virginie*: se nel primo *Ortis* Jacopo, come farà ancora a metà Ottocento il narratore di *Graziella* di Lamartine (1851), legge a Teresa la storia dei due amanti infelici, nella seconda redazione dell'*Ortis* il volumetto di Bernardin de Saint-Pierre sparisce addirittura dal breve catalogo dei libri «compagni della loro solitudine».⁴⁶

Non è poi senza rilievo che Foscolo, a differenza di quanto aveva fatto prima di lui Goethe, riprenda e sviluppi nel romanzo le intuizioni psicologiche di Rousseau riguardo alla figura ambivalente del padre, appena accennate nel disegno incompiuto di Botta:

Quanti guai, mio Lorenzo, in una sola famiglia! Vedi l'ostinazione nel signore T*** che d'altronde è un ottimo galantuomo. Egli ama svisceratamente sua figlia; spesso la loda e la guarda con compiacenza, e intanto le tiene la mannaia sul collo. Teresa, qualche giorno dopo mi raccontò, com'egli dotato d'un animo ardente, visse sempre consumato da passioni infelici; sbilanciato nella sua domestica economia per troppa magnificenza; perseguitato da quegli uomini che nelle rivoluzioni piantano la propria fortuna su l'altrui rovina, crede di provvedere allo stato di casa sua imparentandosi a un *uomo di senno*, ricco, e in aspettativa d'una eredità ragguardevole.⁴⁷

Nella lettera da Ferrara del 20 luglio, dopo l'annuncio del matrimonio di Teresa, le annotazioni di Jacopo assumono la forma di una requisitoria di tono quasi alfieriano, evidente fin nella mimesi del linguaggio tragico che regge l'invettiva:

Padre crudele! – Teresa è sangue tuo! Quell'altare è profanato; la natura ed il cielo maledicono quei giuramenti; il ribrezzo, la gelosia, la discordia ed il pentimento gireranno fremendo intorno a quel letto e insanguineranno forse quelle catene. Teresa è figlia tua; placati. Ti pentirai amaramente, ma tardi; fors'ella un giorno nell'orrore del suo stato maledirà i suoi giorni e i suoi genitori, e conturberà con le sue querele le tue ossa nel sepolcro quando tu non potrai se non intenderla di sotterra. [...] – Ohimé! tu non mi ascolti – e dove me ne strascini? –

⁴⁵ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di A.M. Terzoli, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 17-18.

⁴⁶ Rimando su questo punto alle osservazioni di C. Gigante, *L'«Ortis» e Bernardin de Saint-Pierre. Qualche ipotesi di lettura*, in S. Béarelle (a cura di), *L'«Ortis» e la Francia. Approcci e prospettive*, Bruxelles ecc., Lang, 2014, pp. 79-96.

⁴⁷ U. Foscolo, *Ultime lettere...*, cit., p. 21.

la vittima è sacrificata! Io odo il suo gemito – il mio nome nel suo ultimo gemito! Barbari! Tremate – il vostro sangue, il mio sangue – Teresa sarà vendicata – Ahi delirio! – ma io son pure omicida.⁴⁸

Anche da questi riscontri parziali si può intuire insomma come la dimensione storica della pastorale moderna a cui fa capo il romanzo di matrice rousseuiana trovi nell'*Ortis* uno spazio di applicazione assai limitato, segnalando al contempo la crisi interna al genere epistolare.⁴⁹ Il fatto è che fin dall'inizio, anche per via di certe consonanze con i personaggi alfieriani a cui rimanda la psicologia del protagonista, la malattia di Jacopo non è più solo la conseguenza di un'inquietudine derivata dal dissidio fra natura e civiltà, ma piuttosto il prodotto fatale di passioni umane che implicano una responsabilità tanto individuale quanto collettiva. Di conseguenza, la dimensione intima della lettera diviene insufficiente a contenere un ragionamento che non riguarda più solo l'individuo a confronto con la condizione alienata della società,⁵⁰ ma lo spettacolo quotidiano di un'ingiustizia connaturata alla specie umana. A conti fatti, ciò che distingue Foscolo dai suoi predecessori è forse proprio la presenza insistita, nella stratigrafia dell'*Ortis*, di quella interrogazione laica sul male che secondo Bronislaw Baczko costituisce il lascito più significativo della cultura dei Lumi.⁵¹ È il problema al quale tenterà di rispondere qualche anno più tardi anche Manzoni, da una prospettiva etica e storica che non contempla più né l'ipotesi letteraria dell'idillio né la domanda in capo alla tradizione narrativa de *La Nouvelle Héloïse*, con la quale, secondo l'ipotesi persuasiva di Jaus, sceglie di confrontarsi ancora l'ultimo romanzo di Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, elevando la metafora del giardino a sistema narrativo. E tuttavia proprio l'esempio di Manzoni dimostra, attraverso la disanima sensibile della tragedia familiare di Gertrude, che dentro l'universo dialogico dei *Promessi sposi* il confronto con Rousseau non si è esaurito, ma si è trasformato, grazie alla lezione degli Idéologues, in psicologia delle passioni.

⁴⁸ Ivi, p. 82.

⁴⁹ Mi rifaccio qui alle considerazioni sul genere di L. Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, Puf, 1979, e L. Omacini, *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2003.

⁵⁰ Cfr. al riguardo W. Lepeyres, *Melancholia e società*, trad.it. di F.P. Porzio, Napoli, Guida, 1985.

⁵¹ Cfr. B. Baczko, *Giobbe amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male*, trad.it. di P. Virno, Roma, Manifestolibri, 1999.