

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 29 (1996)

Artikel: Postilla al "Coro" del "Carmagnola"
Autor: Bruni, Arnaldo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-263967>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

POSTILLA AL "CORO" DEL CARMAGNOLA

Per una volta il titolo non dichiara le buone intenzioni, ma esprime la consapevolezza di sopraggiungere in ogni senso dopo: proprio come vuole l'etimo del lessico impiegato. Perché le sommarie osservazioni che seguono si collocano idealmente in appendice al lucido scritto che Giovanni Bardazzi ha dedicato alla questione, sviluppando con questo (*Si parva licet...!*) un ideale 'canto amebeo'¹. L'evento pare giustificato agli occhi di chi scrive da una circostanza fortuita e gradita insieme, visto che queste riflessioni hanno il privilegio di comparire su una rivista la cui redazione è affidata alle cure preminenti di una Università contigua sul Lago a quella dell'amico: dunque appartenente a un angolo di "Orient" guardato con qualche sospetto da ogni ginevrino campanilista. Il che finisce per alimentare involontariamente, di là dalla tenuità delle eventuali giunte, una dialettica stimolante in cui è possibile ravvisare perfino un segno peculiare e distintivo della prestigiosa italianistica svizzera.

Cominciando canonicamente dalla metrica, si vorrebbe recuperare seduta stante la consapevolezza dell'assoluta dissonanza della scelta d'autore, il cui carattere dirompente e oppositivo non ha precedenti vistosi. Se si prescinde ora dai vivagni eruditi, buoni per riempire qualche paragrafo di un manuale specializzato ma insufficienti per intendere la novità sopraggiunta, si deve ammettere senza difficoltà che lo scandalo del metro inaudito è recuperato solo in parte dalla

¹ Cfr. G. Bardazzi, "S'ode a destra uno squillo di tromba: livelli del testo, intratesto, intertesto", in *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, a cura di E. Manzotti, Brescia, La Scuola, 1992, pp. 35-71: a questo studio si fa riferimento per un primo censimento bibliografico che qui non si ripete per economia. Le citazioni della tragedia si danno con il solo rimando del verso al testo della prima edizione (1820) di A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, Edizione critica a cura di G. Bardazzi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.

intitolazione eponima di "decasillabo manzoniano". In effetti riesce difficile non pensare immediatamente, sotto questo rispetto, a una interessata dissonanza fin dall'attacco, riguardante per giunta una delle prime prove laiche del Manzoni convertito. Solo così, sommando dunque il peso della struttura formale alla massa ingente dell'ideologia sottesa, riesce comprensibile la cifra di un'alterità che riguarda di fatto tutta un'epoca raccolta sotto il segno dei "maggior *sui*" neoclassici: ove il plurale va specificato subito nel mai smentito archetipo montiano ("Salve, o divino, a cui largì natura / Il cor di Dante, e del suo duca il canto!")², atteso che il nome del Foscolo non fa notoriamente rima con il Nostro, almeno nell'ottica manzoniana.

Giova precisare subito che la ragione dell'incolmabile distanza emerge nitidamente a norma di un semplice esercizio di lettura. Il quale dichiara senza possibilità di equivoco l'effetto di ostentata monotonia prodotta dall'immobile fissità degli accenti, che nella protratta misura del decasillabo sovverte il canone della *variatio* prediletto dal gusto del predecessore. Perché l'audacia del violento rovesciamento di forma è alimentato da uno spostamento di asse prospettico a monte: infatti l'architettura messa in opera intende privilegiare la referenzialità del messaggio, divenuto ora elemento fondante, rispetto all'acustica, tutta di superficie, dell'orecchio'. Il mutamento del 'punto di vista' che giustifica l'azzardo finisce per costruire quindi una grammatica della poesia per conseguenza dell'inedito assunto: così si spiega la trasformazione del limite potenziale in qualità inusitata, determinandosi per questa via un'atmosfera ossessa e allucinata, promossa e sostenuta dal ritmo percussivo della serie di arsi in successione coatta. Il che risulta essenziale per fissare allusivamente il carattere straniato, di tempo onirico, che distingue l'evento traumatico della battaglia fratricida: come dire insomma che esso comporta, a rilevare l'enormità

² Cfr. ["In morte di Vincenzo Monti" (1828)], in A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura e con introduzione di M. Martelli. Premessa di R. Bacchelli, Firenze, Sansoni, 1973, I, p. 75, vv. 1-2.

sopravveniente, la violazione di un canone acquisito in rotta di collisione con un divieto retorico imperativo. Sicché non pare dubbio che la predilezione metrica suggerisca di ravvisare nella 'sonorità' l'elemento portante del coro: del resto in relazione stretta con le esigenze descrittive di un episodio come la battaglia in parola.

Il significato di questa impostazione esige di essere approfondito, risultando esplicito fin dall'attacco che incardina lo sviluppo del ritmo come la nota nello spartito musicale. Non per nulla vi si riconosce un solfeggio pieno, prodotto dalle vocali cupe a inizio e in fine di verso (in particolare, la "o" sotto accento) mescolate con la chiarezza acuta di quella "i" di "squillo", ribattuta dalla rima interna di 2, atta a variare con la dissonanza la tonalità grave appena innescata. Orbene a quale segreta *auctoritas* ricorre qui il Manzoni, assumendola in funzione di subliminale ipotesto? Bardazzi cita vari passi virgiliani senza dubbio pertinenti perché delineano un contesto calzante del giacimento memoriale sotteso:

At tuba terribilem sonitum procul aere canoro
Increpuit; sequitur clamor caelumque remugit (*Aen.* IX 503-4);

[...] tubae mugire per aethera clangor (ivi VIII 526);
It caelo clamorque virum clangorque tubarum (ivi XI 192)³.

Senza escludere la possibile convergenza, credo tuttavia che sia in questione qualche altro dragomanno più prossimo e dunque di inevitabile attinenza: visto che l'ipotesi è in grado di attualizzare il significato di un'innovazione che sembra concentrarsi su bersagli contemporanei, includendo insomma nella tacita polemica oppositiva modelli a portata di mano. Ora non vi è dubbio che fra questi il Manzoni privilegi perlopiù il maestro avverso della sua stagione matura, l'opera del quale suole rivisitare sistematicamente, traendo da

³ Cfr. G. Bardazzi, "*S'ode a destra...*", cit., p. 61: la gerarchia della successione rispecchia forse la probabilità di cogenza supposta, riferendosi le citazioni anche ai vv. 3-4 ("D'ambo i lati calpesto rimbomba / Da cavalli e da fanti il terren").

queste incursioni in campo nemico un ricco bottino di spoglie opime. Del resto una fiorente messe di studi ha sottolineato da tempo la centralità della immanenza dell'opera del Monti nel lavoro del capofila della scuola romantica, anche se queste documentate segnalazioni non sono state ancora sistematizzate in lettura organica⁴. È un fatto comunque che il ventaglio della poesia montiana interferisca di continuo nella ricerca altrui, alimentando la vena innovatrice prima per consentaneità, poi per contrasto. Questa consapevolezza è acquisita a partire dall'aneddotica della biografia, alla quale si rimanda implicitamente per rammentare almeno la frequentazione assidua da parte del Manzoni del capolavoro del bardo neoclassico: la traduzione dell'*Iliade*, appunto, che fu uno dei suoi *livres de chevet*, tanto che egli era capace ancora in tarda età di citarne a memoria luoghi abbastanza desueti⁵. Orbene, proprio spigolando nell'*Iliade*, si ha la ventura di imbattersi in quello che, a mio avviso, costituisce il passo determinante dell'*incipit* in parola:

Come sonoro
D'una tuba talor s'ode lo squillo (XVIII 292-93).

⁴ Si veda in proposito un commento recente, attento alla questione: A. Manzoni, *Poesie prima della conversione*, a cura di F. Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1992. Per la citazione successiva, si rinvia implicitamente a Omero, *L'Iliade tradotta da Vincenzo Monti*, a cura di V. Turri. Nuova presentazione di I. De Luca, Firenze, Sansoni, 1970².

⁵ "A proposito della parola *ingente*, usata tra noi nelle espressioni di *spese ingenti*, di *patrimonio ingente* ecc., si parlò dei latinismi di Vincenzo Monti, e per quanto quella parola sembri prosaica, Manzoni disse come Monti non avrebbe forse rifuggito dall'usarla anche in poesia, avendo usato altri latinismi che sembrano esclusivi alla lingua del foro, e citò l'epiteto *latitante*, parola del foro criminale, usata dal Monti nella *Iliade* nel tradurre una similitudine di uccelletti nascosti nel nido; e citò il passo [*Iliade* II 411: "latitanti"] (G. Borri, "Colloqui col Manzoni", in N. Tommaseo-G. Borri-R. Bonghi, *Colloqui col Manzoni seguiti da Memorie manzoniane di C. Fabris*, con introduzione e note di C. Giardini, Milano, Ultra, 1944, pp. 323-24: il ricordo si riferisce a una conversazione del 31 luglio 1846 e figura sotto il titolo *Latinismi in poesia*).

Dunque il punto di partenza, la cellula generatrice del *Coro* è imbastita su una tessera montiana, per giunta disposta entro lo sviluppo di una retorica della similitudine che è inevitabile richiamare di seguito. L'accertata affinità consente tuttavia di segnare immediatamente lo stacco: ch  il richiamo implicito al canone fondante della scuola neoclassica ("la poesia   una musica [...]")⁶ obbliga a registrare la distanza, evidente in base all'esemplificazione dimostrativa:

S'ode a destra uno squillo di tromba;
A sinistra risponde uno squillo:
D'ambo i lati calpesto rimbomba (1-3);

Parlan tutti: fratelli li dice (18);

Con lui pugna, e non chiede il perch  (32);

Con prudenti parole placar? (40);

Cos  udresti ciascun che sicuro (45);

Vedi i figli, che imparano intenti
A distinguer con nomi di scherno (50-1);

Cresce il grido, raddoppia il furor (60);

Ma si senton pi  presso alle spalle
Scalpitare il temuto destrier (71-2);

Il clamor delle turbe vittrici
Copre i lai del tapino che muor (75-6);

⁶ "Sulla difficult  di ben tradurre la protasi dell'Iliade. Considerazioni di Vincenzo Monti", in *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero di Ugo Foscolo*, Brescia, Bettoni, MDCCCVII (ristampa anastatica Parma, Edizioni Zara, 1989), p. 92.

Ogni villa si desta al romor.
Perchè tutti sul pesto cammino
Dalle case, dai campi accorrete?
Ognun chiede con ansia al vicino,
Che gioconda novella recò? (80-4);

E sperate che gioja favelli? (86);

Odo intorno festevoli gridi;
S'orna il tempio, e risuona del canto;
Già s'innalzan dai cuori omicidi
Grazie ed inni che abbomina il ciel (89-92);

Torna in pianto dell'empio il gioir (116);

Ma lo coglie all'estremo sospir (120);

Che s'innalza sul fiacco che piange (127).

La convergenza obbiettiva dei prelievi delinea nitidamente una trama che lascia intravedere, nell'assidua attenzione alla sonorità, il rovesciamento di segno rispetto al predecessore neoclassico: che si limitava a proporla, sulla scorta della lezione antica, come semplice sviluppo dell'armonia imitativa. Al contrario, qui l'acustica letteraria discende da un processo di rifrazione interna, derivante, per così dire, dalla fisiologia del testo, di cui costituisce l'intrinseco risvolto: sicché nei casi più scoperti (vv. 80-2) la fisica del suono ha un preciso effetto trainante dello svolgimento descrittivo. Se è lecito estrapolare per necessità di discorso, si potrebbe aggiungere che si avverte qui un passaggio d'epoca simile a quello che avverrà più tardi nel cinema, nel transito dalla didascalia del muto alla parola del sonoro. Perciò il rivolgimento della lirica soggettiva operato dal Manzoni, in nome di altro precetto, procede a un inveramento oggettivo, recuperando al suono la sua centralità strutturale: così esso emerge non più come estrinseca sottolineatura di una retorica abusata ma quale elemento costitutivo di una ricomposizione dell'evento storico nella sua 'tridimensionalità' narrativa. In questa chiave appunto va inteso

l'inaspettato sdoppiamento del commento in dialogo esteso fra due interlocutori ideali (vv. 13 sgg.): secondo un presupposto che introduce una componente espressiva tipicamente tragica entro il perimetro dell'assolo, quasi per l'esigenza di condividere lo choc insostenibile del fratricidio. Con il risultato di variare sotto il rispetto sintattico la fissità ritmica e insieme di mutare il tratto distintivo della tessitura stilistica, ridotta a referente oggettivo per l'inattesa apertura drammaturgica dell' 'a parte'. La singolare metamorfosi deriva da una professione rigorosa dell'ideologia letteraria a monte, ora esibita con una coerenza assoluta che dichiara la forza e il limite della ricerca di autore⁷.

Collabora di concerto con questo postulato, secondo una convergenza che sottolinea lo spessore della novità, il diverso impiego della similitudine ancora una volta in conflitto con le caratteristiche del modello. Per il quale la figura costituiva una suppellettile perlopiù indirizzata a sostenere opportunamente la *dispositio*, in omaggio a quel criterio di assidua sollecitazione della superficie espressiva risultante il modulo tipico dell'armamentario neoclassico. Il trasferimento di ambito comporta un'autenticità di fondo, determinando l'elemento analogico una svolta razionalistica e realistica insieme che si iscrive di diritto nel quadro delineato dalla dinamica di una poesia inedita. La trasformazione strutturale del *pattern* retorico è segnalata dall'inusitata dimensione quantitativa (vv. 41-8, 65-8) che per giunta propone "tra il termine reale e il termine analogico [...] una puntuale corrispondenza biunivoca"⁸, conseguendo per questa via dall'interno la sua legittimazione in termini di insopprimibile esigenza espressiva.

⁷ Cfr. al riguardo almeno A. Manzoni, "Traccia del Discorso sulla Moralità delle Opere Drammatiche", in *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi ("Tutte le opere di Alessandro Manzoni", vol. V, tomo III: "Scritti linguistici e letterari"), Milano, Mondadori, 1991, p. 57: "Opinione ricantata e falsa: che il poeta per interessare deve muovere le passioni. Se fosse così sarebbe da proscriversi la poesia. - Ma non è così. La rappresentazione delle passioni che non eccitano simpatia, ma *riflessione sentita* è più poetica d'ogni altra".

⁸ G. Bardazzi, "S'ode a destra...", cit., p. 41.

Il che comporta il riconoscimento reiterato, attraverso una duplice documentazione, di un marchio costitutivo "della ricerca manzoniana: il nuovo ottenuto senza l'abolizione del vecchio, usando anzi il vecchio, ma guardandolo dall'altra sponda"⁹. Come dire, dunque, che il carattere radicale dell'innovazione deve essere filtrato allo scopo dall'ovatta di una sordina che esige l'attenuazione dei toni attraverso l'impiego di modalità discrete.

Sotto il profilo strutturale questa ultima tendenza rappresenta una sorta di percorso a ritroso che contraddice lo svolgimento storico della poesia in atto, intesa a sviluppare di seguito la relazione similitudine / metafora con la prevalenza, nel contesto moderno, del secondo corno del dilemma implicato. L'insistenza manzoniana sull'etimologia retorica della figura distingue in modo concreto il tentativo di pervenire, per l'appunto, a una poesia storico-descrittiva che intende usufruire della strumentazione di base per orchestrare l'oggettività perseguita dalla sua scrittura.

Resta infine da censire rapidamente il ruolo del *Coro* nel rapporto con la tragedia: la designazione d'autore con la metafora familiare di "cantuccio"¹⁰ sortisce l'effetto di sottolinearne eccentricità, tanto più abnorme perché connessa con il maneggio di una massa inerziale cospicua. L'argomento proposto sotto forma di commento oggettivo è infatti rappresentato dalla battaglia di Macclodio, cardinale avvenimento storico che stabilisce *in absentia* il baricentro del testo, orientandone la dinamica: di qui deriva, a non dire altro, l'accusa di tradimento al conte. Ora questa opzione strutturale risulta forte perché cade all'interno di una dimensione narrativa segnata perlopiù dall'assenza di fatti: si è in presenza quindi di un dato a prima vista paradossale, visto che appare enucleata proprio la vicenda storica di peso. Perciò l'attentato al Carmagnola, attestazione traumatica in grado potenzialmente di animare l'intreccio, è isolato nel vestibolo

⁹ Così G. Nencioni, "Conversioni dei *Promessi sposi*", ora in *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, p. 21.

¹⁰ Cfr. A. Manzoni, "Prefazione", in *Il conte di Carmagnola*, cit., p. 393.

dell'azione tragica, comparendo di sfuggita e in modo ininfluenza in apertura (a. I s. 1). L'impostazione predominante è corretta solo al polo opposto, coll'intensa dinamica dell'ultimo atto, ove la tensione drammatica della catastrofe lascia presentire ormai la prossimità dell'*Adelchi*.

Non vi è dubbio che questa maniera derivi da una premessa teorica, esplicitata nei *Materiali estetici*, che si contrappone intenzionalmente a tutta la tradizione nostrana, votata al movimento estrinseco della meccanica di scena, in nome di uno schieramento di campo inequivocabile:

V'è una tragedia che si propone di interessare vivamente colla rappresentazione delle passioni degli uomini, e dei loro intimi sensi sviluppati da una serie progressiva di circostanze e di avvenimenti, di dipingere la natura umana, e di creare quell'interesse che nasce nell'uomo al vedere rappresentati gli errori, le passioni, le virtù, l'entusiasmo, e l'abbattimento a cui gli uomini sono trasportati nei casi più gravi della vita, e a considerare nella rappresentazione degli altri il mistero di se stesso¹¹.

La volontà di evitare la ricerca esterna della catastrofe, che subito ne consegue, determina una posizione alternativa che introduce al vuoto di un teatro votato per statuto a uno scavo psicologico di autentica profondità: per giunta inserito entro il tessuto di un *dérroulement* storico effettivo, anche se in larga misura sottoutilizzato. Sicché la sublimazione dell'avvenimento assunto a pretesto entro la forma superiore del *Coro* comporta una sospensione del giudizio sull'esito, in quanto la conclusione, quale che sia, costituisce sconfitta: difatti è frutto di una censurata lotta intestina. Solo l'interrogativo di apertura del terzo atto ("Siete contenti?") scioglie effettivamente la sospensione protratta del nodo narrativo nel trapasso di scena, mantenendo tuttavia attivo uno stato di perplessità avverti-

¹¹ A. Manzoni, "Materiali estetici", in *Scritti letterari*, cit., pp. 6-7: vedi anche le pp. 8-9, in margine alla "Maria Stuarda di Schiller" (p. 8).

bile sotto il riguardo stilistico in forma di una figura retorica come la reticenza, intensamente frequentata perfino nelle scene seguenti. Proprio questa assidua fruizione dell'aposiopesi, emergente a colpo d'occhio e addirittura prima di leggere, consente di intendere appieno il carattere distintivo del *Carmagnola*: il quale si svolge entro gli interstizi degli eventi assunti a pretesto e tra le pieghe di una stasi dell'azione di cui si riconoscono comunque, quasi a rendere credibile la logica sottesa, le ideali campate di supporto. Con il risultato evidente che simile proposito comporta inevitabilmente un'attenuazione dell'invocato sviluppo realistico, in contrapposizione alla *tragédie classique* insieme con i suoi eredi nostrani, e un ampliamento delle parlate degli attori: tendenza quest'ultima che finisce per risultare abnorme nella sua persistenza, determinando di fatto una tacita fuoriuscita dall'orbita di una possibile fruizione teatrale.

L'espunzione pragmatica così conseguita conferma obbiettivamente che la ricerca è indirizzata fin dall'assunto verso una tragedia per l'appunto "da tavolino", secondo una dichiarazione di autore ripresa da una formula montiana¹²: come se l'allusione intendesse

¹² Ivi, p. 37. La formulazione integrale consente di intendere appieno l'improprietà della considerazione d'autore: "Tragedia da tavolino, si dirà, ma la Iliade l'Eneide l'Orlando non sono essi poemi da tavolino?" Si legga a riscontro l'osservazione del Monti implicata, figurante nell'*Esame critico dell'autore sopra l'Aristodemo*, in appendice all'edizione romana della tragedia (Puccinelli, 1788: cfr. *Tragedie drammi e cantate di Vincenzo Monti con appendice di versi inediti o rari*, a cura di G. Carducci, Firenze, Barbèra, 1865, p. 217 nota 5): "Quindi mi ha sempre fatta gran meraviglia che senza di esso [l'attore Petronio Zanarini, la cui interpretazione impose il dramma a Roma] sia stato altrove sopportato l'*Aristodemo*, che finalmente è tragedia più da tavolino che da teatro". Riguardo al *Coro*, a parte la "Prefazione" a *Il conte di Carmagnola* (cit., pp. 392-93), la caratteristica è rilevata ancora nei *Materiali estetici*, cit., p. 12: "Quando non si trovasse il modo di farli convenientemente recitare [i cori], servirebbero alla lettura, che è l'uso più frequente delle Tragedie specialmente in Italia". Ne esce perciò confermata l'osservazione di G. Bollati, "Le tragedie di Alessandro Manzoni", in A. Manzoni, *Tragedie*, a cura di G. B., Torino, Einaudi, 1973, p. XII: "In via subordinata, i due esperimenti teatrali del Manzoni sembrano approdare, nonché alla fondazione di un nuovo tipo di tragedia, alla negazione stessa della tragedia e della forma teatrale in genere".

rilevare il sopraggiunto capovolgimento dialettico dell'assunto polemico. Il che getta una luce particolare sulla radicale innovazione registrata: si tratta infatti di un mutamento profondo ma collocato fatalmente sul piano astratto della scrittura, ridotta ad archetipo, prescindendosi con intenzione da una possibile interferenza con la letteratura drammatica corrente. Sotto questo rispetto la risposta negativa del poeta alle sollecitazioni di Attilio Zuccagni Orlandini per una rappresentazione a Firenze delle sue tragedie risulta significativa nella coerenza del diniego e la luce retrospettiva che ne deriva investe inevitabilmente il complesso delle prove implicate, rilevando l'eccentricità di ambedue gli *exploit*¹³. Perché la novità di un'impostazione che tenta consapevolmente il trapianto *in partibus* della linea Shakespeare-Schiller è destinata in qualche modo a riuscire vittima dell'inusitata tempestività, visto che finisce per cadere in un contesto di sicuro attardato. Da parte sua lo scrittore pare frenato dal timore che la messa in scena facesse scattare una "complicità" dello

¹³ Il dialogo epistolare si può leggere, inserito nel contesto specifico, in "Appendice" a A. Manzoni, *Tragedie*, cit., pp. 249-54. La lettera del "R.o Censore degli Spettacoli" fiorentino è del 22 dicembre 1827; la replica dello scrittore, del "4 del 1828" (dunque a stretto giro di posta), recava un divieto esplicito: "L'idea d'una recita di cose mie mi dà un'apprensione e insieme un'avversione insuperabili [...]" (p. 252). Il quale tuttavia non riuscì a scongiurare di seguito l'evento, perché nell'ottobre del 1828 Luigi Vestri recitò *Il conte di Carmagnola* al Teatro Goldoni di Firenze con un successo superiore alle aspettative: "Fu concordemente applaudito" (così, riferendo una testimonianza del Tommaseo, T. Franzi, "Le tragedie del Manzoni sul teatro", in *Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti*, CCLXXV [1931], fasc. 1411, p. 61). Per inciso, si rammenti (ivi, pp. 69-72) che ad *Adelchi* toccarono di lì a poco un vero e proprio fiasco (Teatro Carignano di Torino, maggio 1843) o un tepido riscontro (Teatro dei Fiorentini di Napoli, 13 settembre 1873). Sicché un parziale riscatto si è avuto solo nel nostro secolo, grazie ad interpretazioni d'eccezione: Teatro Lirico di Milano (28 gennaio 1938), compagnia di Gualtiero Tumiati con Filippo Scelzo (*Adelchi*) e Margherita Bagni (*Ermengarda*); Giardino di Boboli di Firenze (4 giugno 1940), compagnia di Renato Simoni con Renzo Ricci e Laura Adani; Parco dei Daini di Roma (3 marzo 1960), Teatro popolare italiano di Vittorio Gassman con Valentina Fortunato. Debbo queste informazioni sulle rappresentazioni novecentesche a una mia valorosa scolara fiorentina, della quale mi piace menzionare il nome per doverosa gratitudine: Monica Magnani.

spettatore, vitanda a norma di un intento teorico diversamente indirizzato: mentre essa appare più agevolmente evitabile nel rapporto con i supposti "venticinque lettori". È un fatto che al Manzoni riesca con reattiva prontezza l'aggancio a quel decisivo filone europeo allora ormai egemonico, la cui parabola virtuosa era stata additata con tanta pertinenza da M.^{me} de Staël nella sua istruttiva *exhortatio* filoromantica¹⁴. Ma la dirimente rotazione dell'impianto strutturale perseguita, in virtù dell'appesantimento inerziale prodotto dall'improprio approccio, tende fatalmente ad arenarsi nell'immediato nelle secche dell'estraneità, riuscendo fruttuosa solo nei tempi lunghi: diciamo nel Novecento ineunte o pregresso, addirittura con la drammaturgia pirandelliana, o, fuori d'Italia, con il lavoro di Bertolt Brecht. Esperienze queste che costituiscono con tutta evidenza un altro capitolo, pur giovandosi, almeno nel primo caso, del varco a monte.

La sostanziale irricevibilità di questa opzione entro il solco della tradizione impressiona profondamente perché riguarda un autore che, sul versante romanzesco, riesce a conseguire, facendo epoca, il produttivo capostipite di una frequentata modernità. A ribadire la singolarità dell'alternativo depistaggio, si deve registrare in conclusione che esso si salda sotto il rispetto formale, facendo groppo, con la lirica oggettiva del *Coro*, a sua volta estranea e recalcitrante, nell'immediato e nella prospettiva, rispetto a una dimensione poetica diversamente orientata: peraltro rivitalizzata dal nuovo slancio conseguito a fine secolo nel decisivo snodo di passaggio connesso con la fioritura delle tre corone. Sicché individuare una traccia dell'eredità del filone manzoniano riesce arduo sotto il rispetto della

¹⁴ "Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni", in *Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da una società di letterati*, I, 1816, pp. 9-18. Circa il problema della rappresentazione, cfr. l'importante "Introduzione" di G. Lonardi, in A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola. 1820*, a cura di G. L. Commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1989, p. 23. Il nome di Brecht, di cui appresso, ricorre nelle pagine di G. Lonardi (ivi, p. 11) e di G. Bardazzi, *S'ode a destra...*, cit., p. 54.

storia letteraria, potendosi riconoscere forse solo nella scrittura novecentesca, in particolare nella poesia civile di Pasolini, una qualche originale ripresa di quella oppositiva impostazione. La quale tuttavia, a dispetto della difficoltà ad essere usufruita organicamente nella ricezione dei posteri, potenzialità in costante e disponibile apertura, saldamente sta: proprio come certe strutture architettoniche votate alla solitudine da un'originalità che ne impedisce l'assorbimento seriale nel panorama di un tessuto urbano discontinuo.

Arnaldo Bruni
Università di Firenze

