

MANZONI

AUTORE DI TEATRO

Il romanticismo ebbe entusiastica fede nel teatro, forma d'arte per la quale poeta e popolo sembravano incontrarsi più direttamente. Tale entusiasmo non poteva mancare ad Alessandro Manzoni, banditore del romanticismo in Italia; e bisogna dire che corrispondeva a una istintiva simpatia, precedente ogni concezione letteraria, poichè tra gli autori preferiti dal Manzoni giovinetto fu Vittorio Alfieri.

Si nota dell'urgenza in questa vocazione, come le date ci rammentano. Il teatro manzoniano nasce subito dopo le liriche giovanili, durante il periodo del massimo fervore inventivo. I primi cinque *Inni Sacri* si pubblicano nel 1815; *Il Conte di Carmagnola* è avviato nel '16 e compiuto nel '20. Di questi anni è anche la poesia patriottica o civile, col mùtilo *Proclama di Rimini* (1815), l'ode *Marzo 1821* e *Il Cinque Maggio*. *L'Adelchi* vien composto tra il '20 e il '22; e la sua stesura non è ancora compiuta, che già incomincia quella di *Fermo e Lucia*, il romanzo destinato a diventare capolavoro di tutta l'opera.

Il romanzo, col suo lungo travaglio — dalla prima redazione del '21-'23 alla forma definitiva del '40 — evidentemente segna l'abbandono della vocazione teatrale; ma per una delle contradizioni non troppo rare e non troppo oscure nel mondo della fantasia, attua valori di teatro assai meglio e assai più profondamente che non le tragedie. Tale constatazione, piuttosto insolita, mi pare, nella selva della critica, è l'assunto principale di queste note.

La reale tradizione del teatro italiano è nella commedia, dalla *Mandragola* alla *Locandiera*; ma sempre, a traverso i secoli, fu un anfanare e spasimare per la tragedia, con le dotte teorie classicheggianti e i tentativi, che troppe volte parvero macchinosi compiti di scuola. Gli esempi della tragedia francese rinfocolarono le smanie, e anche le teorie del Muratori,

del Martelli, di Scipione Maffei, seguite da un solo lavoro vitale, la *Merope* dello stesso Maffei. Quando finalmente venne il tragico, l'Alfieri, che racchiudeva così nuova vita nella rigida armatura delle regole classiche e di quei duri versi, non fu inteso; la critica rimase a lungo a dubitare e a discutere, mentre le tragedie ebbero lettori e spettatori entusiasti soltanto poco dopo la scomparsa del poeta. Il Foscolo, col suo primo saggio giovanile, *Tieste*, tragedia rappresentata a Venezia nel 1797, come con l'*Aiace*, il lavoro dato a Milano nel 1811, che gli fruttò l'esilio per le supposte allusioni anti-napoleoniche, e con la *Ricciarda*, rappresentata a Bologna nel 1813, rimase nell'ambito dell'esempio alfieriano.

Ora Alessandro Manzoni doveva essere un altro innovatore, non potendo appagarsi di quel modello, attenuatasi l'ardente ammirazione degli anni di collegio: troppa differenza di indole, di convinzioni teoriche, di finalità. Per queste esisteva, a dir vero, un accordo formale. L'Alfieri aveva concepito il suo teatro come strumento di elevazione morale e civile, anche se proprio non si era proposto di temprare lo scettro ai regnatori sfrondandone l'alloro, secondo l'interpretazione del Foscolo. E il Manzoni, nella prefazione del *Carmagnola*, scriveva: «L'arte drammatica si trova presso tutti i popoli civilizzati: essa è considerata da alcuni come mezzo potente di miglioramento, da altri come un mezzo potente di corruttela, da nessuno come cosa indifferente». Naturalmente il Manzoni propendeva per la prima ipotesi, ed era sicuro che il teatro avrebbe dato alla sua poesia il miglior modo di propaganda morale.

I due tragici, dunque, erano ugualmente lontani dalla formula dell'arte per l'arte; propugnavano l'arte per la vita, tuttavia con un contenuto etico sostanzialmente diverso. Il Manzoni aveva dimenticato da tempo i suoi primi rivoluzionari ardori, che gli suggerivano l'ammirazione per l'Alfieri; era intercorsa la crisi della conversione, e le tragedie nascevano nell'aura religiosa degli *Inni Sacri*.

Diverso anche il teorico fondamento estetico: Manzoni ripudiava, da buon romantico, quelle aristoteliche regole dell'unità, che l'Alfieri e il Foscolo avevano così rigorosamente accettato, e ben sosteneva le ragioni di quel rifiuto. E' impossibile cogliere don Alessandro impreparato, e il «sentire e meditare» ebbe larga applicazione anche in rapporto alla tragedia. Per la teoria si era letto gli scritti recenti del Visconti, della Staël, dello Schlegel; per gli esempi, si era sprofondato nello studio del mal noto Shakespeare, il «barbaro d'ingegno» che reputava sommo, e aveva voluto conoscere i drammi di Goethe, di Schiller. Da tutto questo meditare era sorto, o si era rafforzato, il proposito di emanciparsi dalla formale imitazione classica; proposito che doveva avere ampio sviluppo teorico nella già citata prefazione, e più tardi nella lettera-monografia diretta a un critico francese (1).

Vediamo qualcuna delle fondamentali idee manzoniane. E' evidente come l'imitazione sia contraddittoria all'originalità; e proprio i dotti non se ne accorgono. «Tra i vari espedienti che gli uomini hanno trovati per imbrogliarsi reciprocamente — osserva il Manzoni col suo umorismo — uno dei più ingegnosi è quello d'avere, quasi per ogni argomento, due massime opposte, tenute ugualmente come infallibili. Applicando quest'uso anche ai piccoli interessi della poesia, essi dicono a chi l'esercita: siate originale, e non fate nulla di cui i greci poeti non abbiano lasciato l'esempio» (2). Quanto alle unità di tempo e di luogo, non è affatto vero che le relative regole siano «fondate nella ragione dell'arte»; provengono, invece, «da una autorità non bene intesa e da principii arbitrari». La verosimiglianza può sussistere anche senza quelle regole, e lo dimostra la pratica dell'arte: poche tragedie rispettarono esattamente le unità e molte, bellissime, ne fecero a meno: basta leggere *l'Otello*, il *Riccardo II*, la *Zaira* di Voltaire (tragedie di cui il Manzoni nella *Lettre à M. C.* dà eccellenti analisi). Allargare tali impacci? No, abolirli completamente.

Tuttavia, sembra che un'eccezione sia stata fatta, ed è nel sussistere dei cori nelle tragedie manzoniane. A questo proposito, il poeta vuole dare qualche spiegazione; i suoi cori sono diversi da quelli dei Greci; mancano di uno stretto collegamento con l'azione e coi personaggi, consistendo in squarci lirici, diretta espressione del poeta. Forse il loro effetto è minore, ma lo «slancio è più lirico, più variato e più fantastico», senza sforzare o alterare l'orditura della tragedia. Quanto alla pratica attuazione, su un palcoscenico o in orchestra, lo scrittore chiede una sospensiva; osserva: «senza indagare se questi cori possano mai essere in qualche modo adatti alla recita, io propongo soltanto che siano destinati alla lettura».

Particolarmente importante è la conclusione. A tutte le regole il Manzoni ne oppone una sola: la necessità di un vivo inventare e di un eseguire intimamente appropriato a quello. Il contenuto e la forma nascono insieme: affermazione, questa, che precede assai di lontano teorie estetiche poi reputate novissime.

* * *

Come corrispose l'attuazione alla teoria? Il Manzoni, da buon romantico, si scelse soggetti medioevali, poi li approfondì con lungo studio (specialmente per *l'Adelchi*), li svolse con attenta lentezza, lungo lavoro di stesura e di lima. I risultati furono impari alle intenzioni: le due tragedie hanno scene potenti, particolari bellissimi, eppure mancano di organismo tragico; non sono totalmente vive.

Il *Carmagnola* è senza paragone minore dell'*Adelchi*; ha personaggi di scarso rilievo, che non esistono, o quasi, al di fuori delle loro belle parlate. Lo stesso protagonista rimane ambiguo, e non riesce a conqui-

starsi la nostra simpatia. (Il Manzoni lo presenta come innocente, mentre recenti studi hanno comprovato il tradimento del condottiero; ma questo non importa per l'arte). Le situazioni più drammatiche restano alquanto fredde. La fine, nell'imminenza del supplizio, non scuote perchè appare generica, coi suoi rimpianti che rammentano *Otello* e preludono a strofe del *Cinque Maggio*...

*O campi aperti!
o sol diffuso! o strepito dell'armi!
o gioia de' perigli! o trombe! o grida
de' combattenti! o mio destrier! Tra voi
era bello il morir...*

Con l'*Adelchi* siamo assai più in alto. Le figure, vigorosamente sborzate, campeggiano sullo sfondo storico, hanno coloriture di affresco animato, dai toni cupi di Desiderio e di Svarto, a quelli perlacei di Adelchi e di Ermengarda. E se anche qui il protagonista, per tutt'altre ragioni, rimane ambiguo, — Amleto che non riesce a rendere esteriore, comunicabile, il suo dramma — personaggio interamente vivo e poeticamente perfetto è, invece, Ermengarda, sorella della Pia dantesca e della scespiriana Cordelia.

La soave figura comparisce soltanto in due scene, eppure sembra riempire di sé tutta la tragedia. Nel primo atto la breve presentazione già rivela quell'anima; la grande scena del quarto atto arriva ai vertici della poesia. Indimenticabile quel giardino del Monastero di San Salvatore, ove la morente ha voluto salutare per l'ultima volta il sole di aprile. I Longobardi sono già sconfitti e la città sta per essere investita dal vittorioso esercito di Carlo: incombe il duro destino di un popolo. La creatura innocente è olocausto per le colpe dei padri; e in quell'ora estrema, superate le nostalgiche memorie, l'ardente pena, l'illusione del delirio, si stacca da ogni pensiero, da ogni amore terreno. Il passato ricompare anche una volta in un sospiro: «*Se fosse un sogno! e l'alba — lo risolvesse in nebbia!*». Ma già si insinua, si irradia il completo risveglio dinanzi all'eternità: «*Moriamo in pace. — Parlatemi di Dio: sento ch'ei giunge.*».

Per altro, tale figura da capolavoro non basta ad animare la tragedia; come non bastano molte scene di varia bellezza (ricordiamo fra tutte lo stupendo racconto del diacono Martino e la parlata di Carlo evocante l'Italia). Questo, almeno alla lettura; più complesse impressioni si hanno dalla rappresentazione.

Io ho avuto la ventura di assistere a recite dell'*Adelchi*, che non molti anni addietro si fecero per il coraggio e l'arte di Gualtiero Tumati, suscitatore di tanta poesia nella sua nobile carriera. Lo spettacolo, a Milano e altrove, fu accolto con schietto favore, quale i più non avrebbero immaginato. A noi italiani manca il gusto e l'abitudine del grande teatro, e certi

rari spettacoli di tal genere chiamiamo «esumazioni», conferendo loro, in precedenza, un carattere piuttosto funerario, punto adatto a un incontro cordiale. Il pubblico, allora, fu preso in pieno, e anzi tutto non dalla bellezza della poesia, ma proprio dalla teatralità del lavoro. In quell'eccellente esecuzione, usandosi necessariamente un testo assai tagliato e sfrondata, il meccanismo teatrale si rivelava e affermava con inopinato vigore. Bisognò allontanarsi dalla magia della recita, tornare lettori, per accorgerci che anche dinanzi a noi spettatori i numerosi effetti parziali non avevano un centro unico e non facevano un'organica somma. La morte di Ermengarda segnava il culmine della commozione, coincidente con quello dell'arte, e tuttavia quella scena non apparteneva al nucleo della tragedia, restandone solitaria sul margine.

Che cosa, dunque, vieta al *Carmagnola* e all'*Adelchi* di raggiungere l'intensa vita tragica di certe scarse tragedie alfieriane? Lo Stendhal giudicò troppo ridondante l'eloquio; e, in genere, l'appunto è giusto. I versi, quasi sempre belli, fioriti di felici immagini e di gravi sentenze, raramente costituiscono un linguaggio incisivamente drammatico. Anche Shakespeare è, in un certo senso, ridondante; eppure, quale potenza di frase, e come tutto, immagini e divagazioni comprese, rimane in fuoco! Comunque, ammettiamo che pur quella espressione sarebbe stata buona, se alla tragedia manzoniana non fosse mancato qualcosa di assai più interno e fondamentale. Luigi Russo, a proposito dell'*Adelchi*, acutamente osserva: «La tragedia rimane intimamente frammentaria; da una parte i personaggi di religione — Ermengarda, Adelchi, il diacono Martino — e dall'altra i politici puri, gli eroi rozzi della forza — Desiderio, Carlo Magno, Svarto. E le due schiere parlano due lingue diverse, non s'intendono, manca il vero urto tragico. Per cozzare, bisogna pur avere una fede comune e parlare lo stesso linguaggio». E questa impossibilità di concretare il dramma in un nodo centrale, operante, si avverte anche più nel *Carmagnola*.

I cori stessi, così magnificamente lirici, che, secondo l'autore, sono indispensabili «per portare l'attenzione su ciò che v'è di più serio e di più poetico nel soggetto», collegati come sono al nucleo della lirica patriottica, che in quel tempo il Manzoni vagheggiava o attuava, coi loro significati intenzionali e chiaramente allusivi ci allontanano da quella poesia tragica per avvicinarci alla storia: e anche alla cronaca, se si ricorda che il primo coro dell'*Adelchi* subì i tagli della censura austriaca.

* * *

Il Manzoni, dopo la seconda tragedia, abbandonò il teatro; forse per l'inaridimento di una vena che non era essenziale; forse per l'insoddisfazione dei risultati raggiunti, e l'intiepidirsi della simpatia verso un genere d'arte prima così ammirato. Tali simpatie furono molto incostanti in don

Alessandro; dopo il trionfo dei *Promessi Sposi*, venne il suo saggio col quale voleva dimostrare, in sostanza, che il romanzo storico era un non senso e raccomandava che non se ne scrivessero più. Però, se i copioni rimasero due soli, l'autore di teatro sopravvisse e attuò «il vivo inventare e l'eseguire a quello intimamente appropriato» nel romanzo stesso, con una pienezza di vita e un costante risalto che le tragedie ignorarono.

I personaggi dei *Promessi Sposi* si staccano dalla forma del racconto, e parlano, si muovono, di cima a fondo, in scene di teatro: «stanno in piedi», come si direbbe con gergo di palcoscenico. La descrizione degli ambienti è spesso scenografica, e accanto all'autore si trova sempre un regista.

Tutti i generi drammatici sono trattati nel romanzo, a cominciare dal monologo, che ha specialmente in don Abbondio un interprete meraviglioso. Se mai, il campo minore spetta proprio alla tragedia. Pure, non mancò nemmeno il materiale tragico, e per rintracciarlo basta risalire a *Fermo e Lucia*, cioè a quella prima stesura, che si è pubblicata, chi sa perchè, col titolo *Gli Sposi promessi*, pertinente alla stesura seconda. Là tutto il racconto ha toni più forti, qualche volta foschi, ed emerge con cupo orrore la storia della Signora di Monza, a traverso scene di passione, di sangue e di morte. Nel passaggio alla stesura dei *Promessi Sposi* quella storia si restringe, e il torbido fuoco se ne attenua, pur senza cambiare natura. Così velata e interiore, la tragedia ha una potenza che vorremmo dire moderna, quale si rinviene in drammi ibseniani. Nei *Promessi* è quasi taciuta l'ultima rovina morale della monaca, ma resta integro il dramma della fanciulla che tale rovina prepara e include: v'è un parallelismo tra l'amoruzzo per il paggio e la sciagurata passione per Egidio; e non a caso uno dei motivi del precipitare verso la clausura odiata e verso l'evasione peccaminosa è riposta in quel primo abbozzato sogno. Tutto l'episodio si svolge a traverso scene che hanno un senso di sospesa catastrofe: vedete il dialogo della pacificazione tra il principe e la figlia, nel quale un sì sfuggito a Gertrude viene festosamente carpito, svisato da quel terribile padre, con un accorgimento davvero teatrale; vedete, subito dopo, quella trista contentezza allargata in una scena di famiglia, con l'intervento della principessa e del principino; poi la scena fra Gertrude e l'esaminatore ecclesiastico; l'altra — poche battute, fredde di tradimento — fra la madre badessa e il principe, i due complici, nel giorno dell'accettazione di Gertrude al convento. Fuor da questo episodio, qua e là più aperta, se pure sempre rapida, guizza la tragedia: ad esempio, nella scena della cattura di don Rodrigo da parte dei monatti e del fido Griso, nella tempestosa notte dell'Innominato, in quadri della peste, primo fra tutti quello che si svolge dentro alla capanna ove don Rodrigo agonizza.

Direi che l'inquadratura più comune è quella della commedia, e non occorre molto acume a scoprirlo: il Manzoni ebbe come ideale estetico ed

etico l'includere anche il sublime nel tono medio. Grande scena di commedia si svolge intorno alla tavola di don Rodrigo; più grande ancora quella tra il Conte zio e il padre provinciale, preceduta dall'altra fra il Conte zio e lo scapestrato Attilio, in tutt'e tre v'è modellazione tipica di personaggi, progressione di effetti, ricchezza di sfumature, di sottintesi, di controparti: si sentono veramente le voci, si vedono i gesti. Commedia nelle scene che hanno Renzo per protagonista, all'osteria della luna piena e a quella di Gorgonzola; commedia, nella casa del sarto, intorno a Lucia liberata, e nell'incontro di Agnese con fra Galdino, dopo la partenza di padre Cristoforo, come nell'amorosa disputa tra Renzo e Lucia, in mezzo agli orrori del lazzaretto. Gli esempi si potrebbero moltiplicare.

Più noti ancora sono i movimenti nettamente drammatici: nel concitato famoso scontro fra padre Cristoforo e don Rodrigo, nelle scene tra Lucia, l'Innominato e la vecchia megera, nel colloquio del cardinale Federigo con l'Innominato e poi con don Abbondio: personaggio umoristico, questo, e perciò capace di conferire un più singolare risalto al dramma.

Note anche le scene di farsa, basate sull'equivoco, a cominciare da quella che si svolge nello studio del dottor Azzecagarbugli, quando il causidico crede che il montanaro sia venuto da lui per essere assistito, dopo aver fatto una grossa prepotenza, e all'improvviso scopre come sia l'offeso, intestardito nel voler ragione di un temibile signore. «Diavolo! che pasticci mi fate? Tant'è; siete tutti così; possibile che non sappiate dirle chiare le cose?». «Ma mi scusi, lei non mi ha dato tempo...». Ed era vero, povero Renzo.

Forse mai, invece, si sono osservate le attinenze del romanzo con la poesia destinata al teatro lirico. Si sa che il Manzoni non ebbe gusto musicale, nel senso di non saper apprezzare la musica degli altri; ma la sua prosa, molto più della poesia, è ricca di musica. *I Promessi Sposi* contengono anche pagine da libretto di opera buffa, nell'episodio del tentato matrimonio clandestino.

Mettetevi da questo punto di partenza, e vi sembrerà di udire un preludio, sul tema «Zitti zitti, a passo misurato, usciron dalla casetta». Poi l'a solo recitativo di don Abbondio: «Carneade! Chi era costui?». Il duetto fra Tonio e don Abbondio, con Gervaso per comparsa: «Dirà il signor curato che son venuto tardi». (Sono, questi, due versi di libretto, e altri versi o emistichi del genere s'incontrano via via: «Lo sapete che sono ammalato?». «Oh! mi dispiace»; e poi, quando don Abbondio vuol sapere come mai Tonio si sia portato dietro il fratello: «Così per compagnia, signor curato».) Segue il gran colpo di scena: «Tonio, allungando la mano per prender la carta, si ritirò da una parte; Gervaso, a un suo cenno, dall'altra; e nel mezzo, come al dividersi di una scena, apparvero Renzo e Lucia». La furia di don Abbondio scoppia con un gran chiasso in orchestra

e in palcoscenico. Grido del curato dalla finestra: «Aiuto! Aiuto!»; a cui risponde, giurerei su note di fagotto, il «Cosa c'è?» del sagrestano, e subito, i rintocchi a martello.

S'interrompe qui il duetto che si svolgeva tra Agnese e Perpetua (la scena può essere divisa in due parti), tirato in lungo da uno strascicar di violini e culminante nello scatto dell'imbrogliata Perpetua: «Diavolo d'una donna!». Intanto, tutto il paese si sveglia; si illuminano finestre e porte, la gente accorre, nasce una baraonda, che somiglia, avanti lettera, quella di un finale dei *Maestri Cantori*. Il coro ha parti incalzanti e concitate: «Che — Che? — Che?... Bisogna andare. — Bisogna vedere. — Quanti sono? — Quanti siamo? — Chi sono? — Il console! il console!». Ed ecco emergere di mezzo alla folla un bravo comprimario: «Son qui.. son qui, ma bisogna aiutarmi, bisogna ubbidire. Presto: uno che corra a Lecco a cercar soccorso: venite tutti qui...». Siamo nel tempo di Paisiello e di Rossini.

V'è qualche cosa di melodrammatico, nel romanzo, anche con una prima donna contadina. Melodrammatico è l'arrivo di Renzo sulla sponda dell'Adda; il ratto di Lucia; il raccogliersi dei bravi nell'osteria della Malanotte, e poi intorno all'Innominato, la sera della conversione, con quella voce di basso che sovrasta: «Ascoltate tutti, e nessuno parli se non è interrogato...».

Interludi patetici, sostenuti dal pieno degli archi o dal singhiozzo dei flauti, si svolgono nelle pause dell'azione: «Addio, monti sorgenti dall'acque ed elevati al cielo...». «Scendeva dalla soglia di uno di quegli usci...».

In queste pagine narrative s'incontrano anche gli elementi esteriori del teatro, cioè l'entrare e uscire a tempo, il far quadro, le controcene, i finali. Vivido sempre il dialogo; tanto che, chi ebbe l'idea di volgere il romanzo in commedia, ha potuto riportare tali e quali numerosi passi dialogici. Qui si che Stendhal non avrebbe trovato nulla di ridondante, nemmeno nelle più ampie battute — quelle del Cardinale, ad esempio — che si svolgono architettoniche, con un ritmo sicuro, i fiati e le pause a posto. Se mi fosse concesso di abbondare negli esempi, ci sarebbe da far strabiliare, mostrando come questo parlare sia sempre aderente al personaggio, alla situazione, e come conservi l'aria di una miracolosa estemporaneità, mentre sappiamo quanto pazienti elaborazioni subì spesso la frase. Due scene almeno, però, voglio rammentare.

Consideriamo la grande scena già citata tra il Conte zio e il padre provinciale. La psicologia e quasi la storia dei due personaggi è tutta nel dialogo. L'eloquio del Conte si svolge a riccioloni e volute, con una tronfia cautela; quello del cappuccino è misurato, più realmente prudente, ed ha ampio sviluppo nelle controcene, come si vede fino da principio: «Ho inte-

so: è un impegno. Colpa mia; lo sapevo che quel benedetto Cristoforo...». E subito dopo l'interiore critica al troppo focoso padre, l'elogio aperto, doveroso, con uno spiccato contrasto fra controcena e scena: «...Per quanto ne so io, è un religioso... esemplare in convento, e tenuto in molta stima anche di fuori».

La schermaglia procede serrata; le due potestà, le due canizie, le due esperienze consumate, trovandosi di fronte, gareggiano in abilità. La difesa del provinciale si fa sempre più fiacca, ed è già quasi caduta quando il Conte libera dalle ampie gote quel lungo soffio «che equivaleva a un punto fermo». (Il particolare del soffio intermittente sembra un geniale soggetto di caratterista.) Tuttavia, si succedono altre parate, almeno per la forma: «Intendo benissimo quel che il signor conte vuol dire; ma prima di fare un passo...». L'altro, allora, lancia una nuova, ampia bordata: «E' un passo e non è un passo, padre molto reverendo...»; il giro delle parole e delle allusioni è così vasto, che il facondo attore alla fine quasi vi si smarrisce, e rimane sospeso: «Lei vede; siamo una casa, abbiamo attinenze...».

E qui interviene una di quelle battute secche, assai frequenti nei dialoghi manzoniani, che ci rammentano lo stile di Goldoni. «Abbiamo attinenze...». «Cospicuo». Nient'altro che questo aggettivo; ma c'è nella parola anche una riverenza, un'adesione al tono dell'avversario, una resa. Il resto viene come conseguenza della battuta, e si svolge piano, con l'aria di un complotto appena velato, finchè tutto si risolve nella sodisfatta bonomia del Conte: «Abbiamo spento una favilla... una favilla, padre molto reverendo, che poteva destare un grande incendio. Tra buoni amici, con due parole s'accomodano di gran cose».

L'altra scena da ricordare è quella che si svolge nell'osteria di Gonzola. Una prima parte contiene il dialogo dei clienti sfaccendati, vogliosi di aver notizie dei fatti avvenuti a Milano, e disposti, i più, ad andare il giorno dopo a vedere; benevoli nel giudizio su quegli avvenimenti, desiderano soltanto che qualcosa di simile — nei risultati, con la distribuzione della farina — capiti anche in provincia. La seconda parte si inizia all'arrivo del mercante di Milano, ed ha bellissimi effetti di contrasto. Rapidamente quei curiosi diventano avversi ai facinorosi un momento prima ammirati; e intanto si svolge la tacita controcena di Renzo, che dal suo angolo deve ascoltare il racconto artefatto, e trasalisce quando lui medesimo viene portato innanzi, a quel modo. Il personaggio centrale si disegna tutto rilievo e colore, ma direi che fra tanti elementi comici quello della trasformazione degli uditori è il più gustoso; anche perchè — colmo di finezza — non avviene senza qualche resistenza. C'è un tale che mette innanzi domande più o meno insidiose... Il mercante dice: «...Trovaron la strada chiusa con travi e carri, e, dietro quella barricata, una bella fila di miche-

letti, con gli archibusi spianati per riceverli come si meritavano...». Poi seguita a raccontare che i rivoltosi, evitato quell'ostacolo, erano andati ad assaltare un forno del Cordusio..

«E i micheletti?», domanda l'interruttore. La battuta secca contiene soltanto curiosità o una punta di canzonatura? Io ci vedo la punta, e anche il mercante l'ha avvertita, perchè ribatte piccato: «I micheletti avevan la casa del vicario da guardare; non si può cantare, e portar la croce».

Un'altra interruzione del genere viene forse proprio da quello che aveva detto: «Mi pento di non essere andato a Milano stamattina». Il mercante riferisce le esortazioni dei monsignori usciti di Duomo, che si concludono col lieto annunzio: «Ma non sapeje che il pane è a buon mercato, più di prima? ma andate a vedere, che c'è l'avviso sulle cantonate». E l'interruttore: «Era vero?». Ne segue un'altra reazione stizzosa, non ultima. Difatti, venendo il mercante a parlare dei condannati alla forca, e a concludere: «Milano, quand'io ne sono uscito, pareva un convento di frati», uno degli uditori (il solito?) getta là una domanda, e avvia un gustoso incrocio di battute secche. «Gl'impiccheranno poi davvero?». «Eccome! e presto...». «E la gente che cosa farà?». «La gente? anderà a vedere».

Ho accennato a scenografia e regia. Quando si alza il sipario, ci troviamo subito dinanzi a un fondalone («Quel ramo del Lago di Como...») un po' confuso e sfocato. Ma quanti altri scenari nitidi, poetici, perfettamente intonati ai personaggi, incontriamo via via! Famoso quello del lago nella notte lunare, sfondo ai fuggiaschi; più teatrale, come circoscritto nell'alone di due riflettori, il precedente notturno, durante la scena del matrimonio clandestino: «Era il più bel chiaro di luna; l'ombra della chiesa e più di fuori l'ombra lunga ed acuta del campanile, si stendeva bruna e spiccata sul piano erboso e lucente della piazza: ogni oggetto si poteva distinguere, quasi come di giorno». Sfoggia una variata luminosità, da cupola Fortuny, il cielo che promette una buona giornata a Renzo, mentre si accinge a traghettare l'Adda, «quel cielo di Lombardia, così bello quando è bello, così splendido, così in pace». Talora il paesaggio ha, nello scenario, anche un'intonazione storica, è seicentesco, con forti contrasti di ombre e di luci, che ricordano la pittura del Magnasco; tipico, per il fondale, gli spezzati, i praticabili, appare il castello dell'Innominato: «... a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio che sporge infuori da un'aspra giogaia di monti, ed è, non si saprebbe dir bene, se congiunto ad essa o separàtone, da un mucchio di massi e di dirupi, e da un andirivieni di tane e di precipizi, che si prolungano anche dalle due parti...».

Il regista è ognora presente, dicevo, abile e sicuro, specialmente per atteggiare e guidare quell'originale e formidabile personaggio dei *Pro-*

messi Sposi, che è la folla. Esempi? Innumerevoli. Eccone uno, dei più evidenti, tolto dall'episodio dell'ingresso di Gertrude nel monastero, «Attraversato il primo cortile, s'entrò in un altro, e lì si vide la porta del chiostro interno, spalancata e tutta occupata da monache. Nella prima fila, la badessa circondata da anziane; dietro, altre monache alla rinfusa, alcune in punta di piedi; in ultimo le converse ritte sopra panchetti. Si vedevano pure qua e là luccicare a mezz'aria alcuni occhietti, spuntar qualche visino tra le tonache: eran le più destre, e le più coraggiose tra l'educande, che, ficcandosi tra monaca e monaca, eran riuscite a farsi un po' di pertugio, per vedere anch'esse qualche cosa. Da quella calca uscivano acclamazioni; si vedevan molte braccia dimenarsi, in segno d'accoglienza e di gioia». A un estremo opposto di questo festoso quadretto, una drammatica regia guida la processione di coloro che lasciano guariti il lazzeretto: «Ecco arrivare il padre Felice, scalzo, con quella lunga e pesante croce alzata... Subito dopo di lui venivano i fanciulli più grandini, scalzi una gran parte...».

Quadro ampio, questo, che si svolge sotto un cielo di incumbente bufera. Ma a volte bastano poche frasi a concentrare il quadro scenico di un interno, come alla fine del colloquio tra il Cardinale e l'Innominato: «L'arcivescovo andò avanti, spinse l'uscio, che fu subito spalancato di fuori da due servitori, che stavano uno di qua e uno di là: e la mirabile coppia apparve agli sguardi bramosi del clero raccolto nella stanza».

Infine, a tale teatro non manca nemmeno il coro sia pure affidato a una voce sola, come avvenne per la ricordata esecuzione milanese dell'*Adelchi*. Voce dell'autore, questa volta, che, dalla quinta delle divagazioni e delle parentesi, unisce all'azione il commento dell'umorismo.

* * *

Il narratore, quindi, più che il tragico, fu grande autore di teatro. E perchè il Manzoni non affrontò deliberatamente la commedia o il dramma, perchè non portò tra il popolo questa sua arte immediata e suadente, per i suoi fini di moralità cristiana e nazionale?

La risposta potrebbe essere lunga e complessa: influenza della tradizione e dell'educazione letteraria, nobile pudore che evitava l'incontro con la folla, timore di non trovare consensi e di non riuscire a superare quel senso di isolamento, che più volte lo scrittore rivelò con malinconia. Ma ci basti una ragione sola: la libertà del genio, che misteriosamente guida, fuor di ogni induzione o suggerimento di critici, una fantasia sovrana. E ci basti il riconoscere che quanto Alessandro Manzoni ha dato al teatro, con scene delle due tragedie e del romanzo, vive, fuori dal clamore dell'effimero applauso, nella ferma luce della sua gloria.

GIUSEPPE FANCIULLI