

Associazione degli Italianisti  
XIV CONGRESSO NAZIONALE  
Genova, 15-18 settembre 2010

# LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

## ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI  
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

## SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,  
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

## Note su alcuni rimandi tassiani nel Manzoni tragico\*

Ottavio Abele Ghidini

Il Tasso del Manzoni più celebre, vale a dire il Tasso dei *Promessi sposi* è, come sappiamo, autorità nelle scienze cavalleresche: dopo un ricordo fugace alla cena di don Rodrigo, nel capitolo v del romanzo, il poeta della *Liberata* occupa un posto d'onore, infatti, nella casa di don Ferrante, nella sua biblioteca secentescamente bizzarra, ricettacolo di scienze e pseudo-scienze e, inoltre, congerie variegata di scrittori eruditi più o meno valenti; capita dunque che, per tal motivo, Torquato Tasso – nella stramberia del personaggio manzoniano – venga posposto all'«autore degli autori», ossia al «nostro celebre» Francesco Birago, proprio colui il quale, ironia della sorte,<sup>1</sup> aveva trascorso non pochi dei suoi giorni a chiosare *diligenter industrieque* la tassiana *Gerusalemme conquistata*.

Continuando a scorrere gli *opera omnia* del Manzoni, incontriamo poi il cosiddetto “Scherzo di conversazione” *Canto XVI del Tasso* (1817):<sup>2</sup> si tratta, com'è noto, di una parodia, composta insieme all'amico Ermes Visconti, dell'episodio che nella *Liberata* descrive il soggiorno di Rinaldo presso le Isole Fortunate.

A Torquato Tasso, dunque, tocca l'esser dileggiato sia, nel romanzo, quale cantore dell'*armorum probitas* che si perde – secondo la parodia ottocentesca – in lunghe, artificiose, ingessate battaglie, sia, nello “Scherzo”, quale trasognato poeta dell'*amoris accensio*, incline a un lirismo ritenuto forse un po' manieroso. Oltre al sorriso canzonatorio dello scrittore lombardo, in tali pagine ironiche avvertiamo, come in filigrana, alcuni *Grundthemen* della riflessione estetica ed etica di Manzoni, quale l'analisi della componente “patetica” della persona umana (in particolare, per quanto riguarda i due testi manzoniani ora ricordati, lo studio della passione amorosa e di quella guerresca, in sintesi) e il rischio di un ottundimento della coscienza, qualora questi impulsi non si integrino all'interno del sistema etico cristiano. L'autore ottocentesco concepisce, infatti, come saldamente intrecciati l'approfondita conoscenza dell'uomo e l'invito evangelico al rinnovamento morale, la

---

\* Una versione molto più estesa di questo saggio, con il titolo *Una voce buona. Risonanze tassiane nel «Conte di Carmagnola»*, verrà pubblicata sulla rivista «Testo», LXIII, 2012.

<sup>1</sup> In realtà, l'accostamento di Tasso e Birago, nella pagina del romanzo, non pare casuale ma volutamente ironico: solo nell'assurda assiologia libresca di un uomo assorto nelle astrazioni delle pseudo-scienze è possibile preporre all'autore tardo-cinquecentesco il Birago, che ne commentò l'opera e che scrisse, di suo, testi di erudizione cavalleresca o di arte venatoria. Le citazioni del romanzo sono tratte da ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi. Testo critico della edizione definitiva del 1840*, in IDEM, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, cap. XXVII, p. 525 (473): da qui in avanti i passi dei *Promessi sposi* saranno indicati, in nota, con il numero del capitolo, della pagina nell'edizione Quarantana e, tra parentesi tonde, come qui, della pagina nell'edizione Chiari-Ghisalberti. Su Francesco Birago e sulla presenza delle opere di lui in quelle manzoniane si veda ROSARIA ANTONIOLI, *Francesco Birago e il suo commento alla “Gerusalemme Conquistata” (1616)*, in «Aevum», LXXVIII, 3, 2004, pp. 773-798.

<sup>2</sup> Lo si legga in ALESSANDRO MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di Valter Boggione, Torino, UTET, 2002, pp. 486-507.

buona novella del cristianesimo e il realismo che rigetta sia ogni considerazione statica (e per ciò stesso inverosimile) del rapporto amoroso (come quella della relazione messa in parodia) sia l'estetizzazione della guerra attuata dai compagni di don Rodrigo e da don Ferrante, per i quali duelli e armi rappresentano soltanto un insieme di prescrizioni formalistiche, su cui discutere boriosamente nel dopo-pasto. Tale stretta interconnessione di realismo e verità cristiana si rafforza in maniera ulteriore nei *Promessi sposi*: l'*akedia* del quadro idilliaco messo in caricatura nel 1817 va dunque raffrontata al *Bildungsroman* di Renzo e Lucia e così, d'altro canto, la presunta autorità cavalleresca di Torquato Tasso («quell'uomo erudito, quell'uomo grande, che sapeva a menadito tutte le regole della cavalleria», dice il conte Attilio)<sup>3</sup> deve fare spazio, nel dibattito del capitolo V, a quella di padre Cristoforo, il quale ha compreso in profondità il mondo della spada, conoscendone appieno i limiti, grazie all'esperienza vissuta e al successivo cammino di peccatore in conversione.<sup>4</sup>

Di certo la complessità del giudizio manzoniano nei confronti della sperimentazione tassiana non si esaurisce con i passi ora ricordati, nei quali, tra l'altro, l'ironia di Manzoni sembra rivolgersi principalmente verso alcune modalità secondo le quali il poeta epico è stato recepito, ossia nei riguardi della banalizzazione cui venne in parte condannato da estenuanti riprese melodrammatiche<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Cap. V, p. 91 (79).

<sup>4</sup> Il verdetto di padre Cristoforo, nel capitolo V del romanzo, stravolge completamente i riferimenti culturali in cui si muovono i invitati di don Rodrigo e sembra una gnome conclusiva alla quale l'autore desidera affidare il suo insegnamento morale: «“Quand'è così,” riprese il frate, “il mio debole parere sarebbe che non vi fossero né sfide, né portatori, né bastonate”» cap. V, p. 93 (81). A tal proposito, si veda PIERANTONIO FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 188-191.

<sup>5</sup> In tal modo non si vuole per nulla dimenticare che nei confronti del melodramma (e segnatamente della poesia metastasiana) Manzoni assume una posizione molto articolata, per cui i rilievi negativi (si pensi, ad esempio, al componimento *Tu vuoi saper s'io vado* – così l'*incipit* – inviato a Tommaso Grossi, dileggiando in particolare il *topos* celebratorio della donna abbandonata; cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Perplexità. Biglietto in versi*, in IDEM, *Poesie e tragedie*, a cura di Valter Boggione, cit., pp. 507-509) si accompagnano a una ripresa in senso positivo di stilemi, forme metriche e lessicali di quel genere teatrale. A tal proposito, si vedano le considerazioni di LUCA BADINI CONFALONIERI, *Un inedito Manzoni parodico*, in *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1988, pp. 217-232: 223-224. Il saggio è stato aggiornato e tradotto in francese: LUCA BADINI CONFALONIERI, *Le démons d'Armide*, in IDEM, *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 157-175.

Lo *Scherzo* di Manzoni è stato considerato attentamente da numerosi studi, che ne hanno sottolineato i legami con l'articolata riflessione meta-letteraria dello scrittore milanese. La tradizione esegetica ha inoltre collocato tale esercizio parodico all'interno di tutti i cospicui riferimenti manzoniani al magistero tassiano, evidenziando come l'oggetto specifico della parodia sarebbe non tanto (o comunque non *in primis*) il poema tassiano, quanto piuttosto alcuni capitoli della sua ricezione, come, in particolar modo, certi episodi della tradizione melodrammatica; al riguardo, cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1961, p. 261; PAOLO DI SACCO, *L'impossibile idillio. Tasso in Manzoni e Porta*, in «Studi tassiani», XXIV, 1986, pp. 87-89; ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Lonardi, commento e note di Paola Azzolini, II, Venezia, Marsilio, 1987, p. 393; SERGIO ZATTI, *I Promessi Sposi e il modello epico tassiano*, in IDEM, *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 231-292: 283-292; WANDA DE NUNZIO SCHILARDI, *Il canto XVI del Tasso: una 'ambigua' pagina critica di Manzoni*, in *Ai confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di Mauro de Nichilo, Grazia Distaso, Antonio Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 467-480; ALICE DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma. Rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Roma, Vecchiarelli, 2005, pp. 25-37 (cui si rimanda per altri studi precedenti, dedicati al rapporto melodramma-Manzoni); MATTEO PALUMBO, *Manzoni interprete di Tasso*, in *Studi di letteratura italiana per Vittorio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, II, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 75-87; ERALDO BELLINI, *Le conquiste di Clío: letteratura e storia da Tasso a Manzoni*, in *Studi in memoria di*

e da cerimoniosi trattati di cavalleria, colpevoli di una lettura troppo superficiale dell'illustre poema eroico.

Sebbene Tasso possa aver attuato, in certi episodi della sua opera più nota, una descrizione delle passioni che giungerebbe a provocare nel lettore una simpatia deleteria verso di esse,<sup>6</sup> tuttavia sembra che lo scrittore lombardo intraveda nella *Liberata* un insegnamento precisamente morale, secondo cui questi impulsi interiori (originati, come Tasso scrive nella sua *Allegoria del poema*, dall'appetito irascibile e dall'appetito concupiscibile dell'uomo) possono essere recuperati al bene, una volta sottoposti all'autorità dell'intelletto.<sup>7</sup> Manzoni, in sostanza, non guarda al testo tassiano solo come ad un asse paradigmatico, un insieme sparso di parole o di episodi, ma si mostra attento, così vorrei proporre, anche all'organizzazione di queste parole in un sistema linguistico e al valore semantico di tali episodi all'interno dello sviluppo diegetico della *Liberata*. Lo scrittore lombardo riprende in sostanza molteplici elementi della sperimentazione tassiana sia perché in essa trova una raffigurazione perspicace di quello che egli chiama «le spectacle de l'homme intérieur»,<sup>8</sup> sia perché Tasso, in alcune pagine della sua opera, provoca nel lettore quella «riflessione sentita» che sola può giustificare la descrizione delle passioni, secondo quanto Manzoni afferma nella *Traccia del Discorso sulla moralità delle Opere Drammatiche*.<sup>9</sup>

Tali considerazioni paiono fondate non tanto sulla diffusa presenza di Tasso in numerosi esempi della prosa manzoniana,<sup>10</sup> quanto piuttosto sui rimandi intertestuali stabiliti dalle tragedie di Manzoni nei confronti della *Gerusalemme liberata*; questi legami, infatti, sembrano essere

---

Cesare Mozzarelli, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 1083-1111: 1103-1104. Si veda inoltre il bel saggio di Alberto Beniscelli, *Dalla citazione al riuso: Petrarca, Tasso, Metastasio verso l'Ottocento*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 329-351. Esamina i vari esercizi parodici di Manzoni GINO TELLINI nel suo *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 57-67 e 320-327; in particolare, sul *Canto XVI del Tasso*, si vedano le pp. 57-62.

Si ricordi inoltre che, secondo Umberto Bosco, il giudizio critico di Manzoni a riguardo delle opere tassiane fu sostanzialmente distinto dall'antipatia dello scrittore milanese verso l'immagine di Tasso che compare nelle idealizzazioni romantiche: UMBERTO BOSCO, *L'uomo-poeta dei romantici*, in IDEM, *Aspetti del Romanticismo italiano*, Roma, Edizioni Cremonese, 1942, pp. 7-132: 14-25.

<sup>6</sup> Si ricordi, ad esempio, il giudizio di Manzoni attorno a un'altra opera tassesca, l'*Aminta*, della quale i Cori «spirano [...] l'immoralità più grossolana» (ALESSANDRO MANZONI, *Materiali estetici*, in IDEM, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, V. *Scritti letterari*, t. III, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, Milano, Mondadori, 1991, p. 12). Anni addietro, invece, nella lettera a Fauriel del 1 marzo 1809, un Manzoni ventenne aveva definito l'*Aminta* tassiana «un chef-d'oeuvre à ses yeux» (ALESSANDRO MANZONI, CLAUDE FAURIEL, *Carteggio*, a cura di Irene Botta, premessa di Ezio Raimondi, XXVII, *Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, p. 109). D'altronde, l'autore dei *Materiali estetici* era divenuto in parte altr'uom da quel giovane scrittore della missiva.

<sup>7</sup> TORQUATO TASSO, *Allegoria del poema*, in *Gerusalemme liberata. Poema eroico*, a cura di Angelo Solerti e cooperatori, II, Firenze, Sansoni, 1895-1896, pp. 25-30.

<sup>8</sup> ALESSANDRO MANZONI, *Primo Sbozzo della Lettre à M.<sup>r</sup> Chauvet*, in IDEM, *Scritti letterari*, cit., p. 208. A tal proposito, si veda lo studio di CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 47-50.

<sup>9</sup> ALESSANDRO MANZONI, *Traccia del Discorso sulla moralità delle Opere Drammatiche*, in IDEM, *Scritti letterari*, cit., pp. 55-59: 57.

<sup>10</sup> Manzoni convoca il magistero tassesco non solo in tutte le sue opere meta-letterarie più significative, dalla *Lettera sul Romanticismo*, al *Discorso sul romanzo storico*, ai *Materiali estetici*, ma anche nel romanzo dei *Promessi sposi*, come ha efficacemente dimostrato SERGIO ZATTI, *op. cit.*, pp. 231-292: 264-282.

indirizzati proprio a delineare con maggiore precisione (e pertanto anche nei loro risvolti negativi) quelle passioni interiori di cui si diceva poc'anzi: se all'interno dell'*Adelchi* è stata dunque individuata, soprattutto da Gilberto Lonardi,<sup>11</sup> una sequenza di citazioni tassiane a descrizione del martirio amoroso di Ermengarda, in questo contributo vorrei invece suggerire alcune riprese e citazioni tassiesche (per lo più – credo – mai individuate) che nel *Conte di Carmagnola* approfondiscono i meccanismi generativi dell'irascibilità disordinata e gli esiti infausti cui essa può condurre; ossia quando, nella trama degli avvenimenti storici, si manifesta con maggiore evidenza la «feroce / forza [che] il mondo possiede, e fa nomarsi / dritto» (*Adelchi* V 8, 352-354).<sup>12</sup>

Com'è noto, gli studiosi hanno rilevato alcune significative allusioni tassiane nel Coro del primo testo tragico di Manzoni, mettendo in risalto una serie di analogie tra la narrazione dell'ultimo scontro tra cristiani e musulmani nella *Liberata* e il racconto della battaglia di Maclodio. Per i versi «S'ode a destra uno squillo di *tromba*; / a sinistra *risponde* uno squillo», è ormai usuale il rimando a *Gerus. lib.* XX 31, 1-2: «Fer le *trombe* cristiane il primo invito: / *risposer* l'altre ed accettar la guerra»,<sup>13</sup> e così i versi 5-6 della medesima ottava tassiana vengono citati abitualmente per l'inizio della seconda strofa del Coro: «Già *di mezzo sparito* è il terreno; / già le spade *rispingon* le spade» riecheggia infatti il tassesco «Decresce *in mezzo* il campo: ecco è *sparito*: / l'un con l'altro nemico ormai si serra».<sup>14</sup> A queste osservazioni credo vada aggiunto un nuovo evidente rinvio intertestuale, a commento dei versi successivi del *Carmagnola*, «Già le spade *rispingon* le spade; / l'un dell'altro le *immerge* nel *seno*; / gronda il *sangue*; raddoppia il ferir». Il rimando è alla pagina più celebre della *Liberata*, al cosiddetto combattimento di Tancredi e Clorinda, quando l'autore tardo-rinascimentale descrive l'uccisione della donna saracena da parte del cavaliere crociato: «*Spinge* egli il ferro nel bel *sen* di punta / che vi *s'immerge* e il *sangue* avido beve» (*Gerus. lib.* XII 64, 3-4). È un'immagine cara al Manzoni, il quale l'aveva già adottata nella sua prova poetica d'esordio, ossia nel poemetto *Il trionfo della Libertà*, dove leggiamo infatti: «E invan le spose al violato ostello, / di lagrime bagnando il *sen* discinto, / fean con la debil man vano puntello; // ché fin fu il *ferro*, ahimè! cacciato e *spinto* / entro il *seno* pregnante: oh scelleranza! / e il ferro, il ferro da

---

<sup>11</sup> GILBERTO LONARDI, *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 55-60.

<sup>12</sup> Il testo di riferimento per l'*Adelchi* (1822) è quello stabilito dall'edizione critica di Isabella Becherucci, Firenze, Accademia della Crusca, 1998.

<sup>13</sup> Per il *Carmagnola* (secondo la *princeps*) ho utilizzato l'edizione curata da Giuseppe Sandrini, *Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, mentre per la *Liberata* il testo di riferimento è quello fornito nell'edizione critica di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979<sup>2</sup>. Qui e nelle citazioni successive il corsivo è mio.

<sup>14</sup> Il primo a indicare la fonte tassiana a commento di queste strofe manzoniane è stato GIOVANNI GIANNINI, *Tasso e Manzoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXIII, 1894, pp. 237-239 (al quale si rimanda anche per altri passi tassiani citati da Manzoni). Per i rimandi intertestuali all'*Eneide* e per un acuto commento di tutto il Coro si veda GIOVANNI 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 Emilio Manzotti, Brescia, La Scuola, 1992, pp. 35-71: 61-63.

l'orror fu vinto» (III 175-180). La rappresentazione del corpo femminile offeso, della creaturalità innocente colpita a morte, viene quindi adottata per denunciare l'inumano che si manifesta nella guerra.<sup>15</sup> Parimenti, all'interno dell'*Adelchi*, le parole con cui Carlo accompagna il proprio atto di conquista militare, una volta superate le Alpi, richiamano alla memoria del lettore la medesima immagine; dice, infatti, il re dei Franchi: «“Ecco varcate queste Chiuse. A Dio / tutto l'onor. Terra d'Italia, io pianto / nel tuo sen questa lancia, e ti conquisto”» (*Adelchi* III 4, 176-178).<sup>16</sup> In questa pagina è la terra stessa, resa metaforicamente corpo femminile, a essere oltraggiata dalla violenza delle armi.

Manteniamo, quale centro d'irradiazione sul testo manzoniano, questo passo della *Liberata* per commentare le parole con le quali Francesco Sforza, condottiero al soldo del Duca di Milano, esorta i compagni d'armi a combattere; ad essi egli ricorda infatti che, mentre le loro truppe temporeggiano oziose, «intanto / *superbisce* il *nemico*, e ai nostri indugi / sfacciato insulta» (II 3, 160-162). Il verbo *superbire*, *hapax* in Manzoni, sembra rimandare al medesimo combattimento tassesco, al «gaudio superbo» del cavaliere crociato: «Vede Tancredi in maggior copia il sangue / del suo *nemico*, e sé non tanto offeso. / Ne gode e *superbisce*. Oh nostra folle / mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!» (*Gerus. lib.* XII 58, 5-8). L'allusione tassiana non solo rileva un processo psicologico tipico dello scontro bellico, quale l'ostentazione di superiorità nel guerriero in apparenza vittorioso, ma, richiamando il precedente tassiano, intende mostrare come questo gaudio feroce sia destinato a tramutarsi presto in una sciagura, che investe, più che il vinto, il vincitore, proprio come nella vicenda di Tancredi e Clorinda.<sup>17</sup>

Il medesimo connotato della superbia coinvolge altrove l'insieme dei soldati che combattono per il Duca di Milano, i quali vengono descritti dal condottiero Fortebraccio come «genti / [...] *d'ira e di scorno accese*, / impazienti di pugnar» (II 3, 174-176). La memoria di Manzoni sembra andare al tassesco Solimano il quale, a causa della sua brama di guerra (brama tracotante e, nel prosieguo della *Gerusalemme*, punita con la morte), non può sopportare, nel canto X della *Liberata*, di rimanere nascosto nella nube che lo avvolge insieme a Ismeno mentre presso la corte di Aladino vengono assunte nuove decisioni di guerra, e pertanto afferma: «“Io per me [...] or qui mi celo /

---

<sup>15</sup> L'approfondita conoscenza della *Liberata* da parte di Manzoni risulta evidente anche per la serie di altri versi tassiani che sono allusi nel passo manzoniano ora citato. Valter Boggione, nel suo commento (ALESSANDRO MANZONI, *Poesie e tragedie*, cit., p. 317), indica un richiamo di *Gerus. lib.* XVIII 26, 8 («Cento ninfe produr dal sen pregnant»), mentre Marco Corradini mi suggerisce (comunicazione orale) un rimando a *Gerus. lib.* XVI 30, 5-6 («E 'l ferro, il ferro aver, non ch'altro, mira / dal troppo lusso effeminato a canto»).

<sup>16</sup> L'intertestualità è segnalata da Carlo Annoni nel suo commento all'*Adelchi*, *Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, in corso di stampa.

<sup>17</sup> È quanto si esprime nei versi del Coro: «Solo al vinto non toccano i guai; / torna in pianto dell'empio il gioir. / Ben talor nel superbo viaggio / non l'abbatte l'eterna vendetta; / ma lo segna; ma veglia ed aspetta; / ma lo coglie all'estremo sospir» (115-120). Al riguardo, si veda CLAUDIO SCARPATI, *Tancredi e il limite della verisimiglianza*, in IDEM, *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 189-210.

contra mio grado, e d'ira ardo e di scorno"» (*Gerus. lib. X 49, 1-2*).<sup>18</sup> L'analogia tra Solimano e Fortebraccio è rappresentata dal fatto che entrambi intervengono in un consiglio di guerra, svolto rispettivamente nella Città Santa e nell'accampamento ducale vicino a Maclodio, al fine di perorare la discesa in campo dei loro eserciti. Sia nell'episodio della *Liberata* sia in quello del *Carmagnola*, «vediamo il consiglio più saggio messo in minoranza dall'appassionata sconsideratezza»<sup>19</sup> di alcuni. Il legame intertestuale può forse suggerire quanto siano infauste (e moralmente riprovevoli) le parole di Fortebraccio, poiché stabiliscono un'analogia tra la scena della tragedia e la sconfitta che toccherà all'esercito musulmano, nella conclusione della narrazione tassiana, per aver assecondato tali posizioni a sostegno dell'intervento armato.

Volendo concludere questa brevissima indagine, mi sia concesso ricordare come la drammaturgia manzoniana sia stata accostata con pertinenza alla teoria del «dramma epico» di Brecht, ossia ad una forma teatrale che, negando la realtà illusionistica dell'azione scenica (vale a dire respingendo l'aristotelica identificazione mimetica), produce uno «spazio critico» tra la rappresentazione e lo spettatore, il quale diventa così giudice nei confronti di ciò che viene messo in scena. A tal proposito, Lonardi svolge alcune considerazioni decisive per l'esercizio critico che ora ho cercato di realizzare; egli, infatti, dichiara: «Il teatro manzoniano si struttura, a un suo livello importante, come, potremmo dire, teatro di citazioni»; e, riprendendo alcune osservazioni di Walter Benjamin sul teatro brechtiano, aggiunge: «In ogni teatro epico la citazione produce interruzione. [...] Anche se discreta e indiretta la citazione sospende la storia, inserisce un discorso d'Altro, ostacola, interrompendo, l'immedesimazione, da parte di chi "assiste" al dramma; impedisce la lettura di una vicenda come assoluto, come irrelato in sé di un'esistenza che pretenda di essere solo se stessa».<sup>20</sup> Queste osservazioni, pur essendo elaborate all'interno di un discorso più ampio, volto a illustrare precisi rapporti figurali fra il dramma manzoniano e i racconti evangelici della Passione di Cristo, sottolineano tuttavia come la citazione appartenga a pieno titolo alla teoria tragica dello spettatore giudice, il quale viene sollecitato a una «riflessione sentita» sia nell'atto dell'agnizione intertestuale sia nella successiva valutazione attorno ai motivi di questo legame stabilito tra testo citato e testo citante. Potremmo forse aggiungere che, per certi aspetti, proprio attraverso i rimandi intertestuali istituiti nell'opera stessa, il lettore giudice (e colto) può percepire alcune analogie con altri episodi

---

<sup>18</sup> La prossimità alla pagina tassiana pare più evidente in A<sup>(2)</sup>, ossia nella cosiddetta *Nuova concezione dell'atto II* (gennaio 1816-giugno 1817), dove infatti Piccinino (solo successivamente Manzoni cambierà il nome del condottiero tradito dalle opere storiografiche) afferma: «Con genti / quali or l'abbiam, di scorno *ardenti* e d'ira / impazienti di pugnar» (II 3, 212-214), mostrando inoltre un'eco da *Gerusalemme liberata* XII 53, 7-8: «E vansi a ritrovar non altrimenti / che due tori gelosi e d'ira *ardenti*» (ALESSANDRO MANZONI, *Il conte di Carmagnola*, ed. critica a cura di Giovanni Bardazzi, Milano, Mondadori, 1985, p. 75. Per la datazione, cfr. *ibid.*, p. LVII). Anche in questo caso la citazione evidenzia non solo la natura dei personaggi e la loro bramosia di sangue, ma anche l'esito tragico conclusivo delle loro vicende, dei campioni musulmani nel testo tassiano e di quelli milanesi nel dramma di Manzoni.

<sup>19</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Il conte di Carmagnola*, trad. it. in PIETRO FOSSI, *La Lucia del Manzoni ed altre note critiche*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 239.

<sup>20</sup> GILBERTO LONARDI, *op. cit.*, p. 105.

di opere letterarie precedenti, cogliendo in modo migliore i significati morali che il drammaturgo vuole esprimere. In tal modo, infatti, le figure manzoniane vengono poste in parallelo a quelle tassiane, con i loro esiti talvolta luttuosi, e pertanto si rivelano come infauste (e moralmente riprovevoli) certe affermazioni dei nuovi personaggi tragici. Le parole pronunciate sulla scena rimandano, in sostanza, ad altre parole e queste finiscono per suggerire un'interpretazione (anche morale) di quelle.

Spero di aver fatto risaltare con maggiore chiarezza un elemento comune a questi due autori: il poeta ottocentesco, al fine di descrivere la complessità dell'organismo morale, non poteva non confrontarsi con Torquato Tasso, il quale, recuperando appieno non solo la lezione virgiliana, dantesca e petrarchesca, ma altresì quella biblica e, più genericamente, cristiana, rinnova a fondo la tradizione letteraria del poema cavalleresco, anche attraverso la delineazione di personaggi sempre meno monodimensionali, sempre più approfonditi nella loro vita interiore. Inoltre, come abbiamo visto, Manzoni ricupera segnatamente quelle pagine del poema nelle quali si manifestano con più evidenza i contenuti morali che Tasso intendeva veicolare attraverso la propria scrittura poetica.<sup>21</sup> A tal proposito, per questa duplice comune finalità di descrivere le passioni e di proporle, al contempo, una disciplina, mi sembra particolarmente illuminante un'acuta e suggestiva considerazione dello scrittore americano Bernard Malamud: «Literature, since it values man by describing him, tends toward morality [...]. Art celebrates life and gives us our measure».<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Con tali considerazioni non si desidera affatto ridurre l'universo narrativo della *Liberata* a una serie di precetti edificanti: la critica tassiana recente, in maniera piuttosto concorde, ha infatti denunciato la dose di semplificazione che soggiace a una siffatta esegesi del poema. Detto questo, sembra però del pari impossibile misconoscere anche un intendimento precisamente morale all'interno delle finalità proprie della scrittura tassiana. Al riguardo, argomentazioni acute e persuasive sono svolte da LUIGI DERLA, *Sull'allegoria della Gerusalemme liberata*, «Italianistica», VII, 3, 1978, pp. 473-488.

<sup>22</sup> *The stories of* BERNARD MALAMUD, London, Chatto and Windus, The Hogard Press, 1984, p. XIII.