ubulibri

le edizioni dello spettacolo

Mel Gussow
Conversazioni con Pinter
La collanina 15, pp. 136, L. 22.000

Tony Kushner
Angels in America
Si avvicina il millennio - Perestroika
I testi, pp. 184, L. 33.000

Lars Norén
Tre quartetti
La notte è madre del giorno,
Nostre ombre quotidiane, Autunno e inverno
I testi, pp. 248, L. 40.000

Heiner Müller
Tutti gli errori
Interviste e conversazioni 1974-1989
I libri bianchi, pp. 240, L. 42.000

Il teatro del Québec
Le cognate di Michel Tremblay,
In casa, con Claude di René-Daniel Dubois,
Frammenti di una lettera d'addio letti dai geologi di Normand Chaurette,
Le muse orfane di Michel Marc Bouchard
I testi, pp. 224, L. 40.000

Peter Brook
Il punto in movimento (1946-1987)
I libri bianchi, pp. 240, L. 34.000
Terza edizione

Jonathan Cott
Conversazioni con Glenn Gould
La collanina 8, pp. 96, L. 15.000
Terza edizione

Raffaello Baldini
Zitti tutti!
La collanina 14, pp. 80, L. 18.000

L'immoralità leggendaria
Il teatro di Jean Genet
a cura di Sergio Colomba e Albert Dichy
con la sceneggiatura di *Mademoiselle*
I testi, pp. 436, L. 50.000

Lise-Lone Marker e Frederick J. Marker
Il teatro di Ingmar Bergman
I libri bianchi, pp. 224, 80 ill. b/n, L. 40.000 circa
Uscita: gennaio 1996

Theodore Price
Hitchcock e l'omosessualità
Uno sguardo psicanalitico
tra Jack lo Squartatore e la Prostituta Supertroia
I libri bianchi, pp. 192, L. 35.000

Wim Wenders
Lisbon Story
a cura di Mario Sesti
I film ubulibri 4, pp. 120, illustrato a colori, L. 30.000

Stanotte vorrei parlare con l'angelo
Scritti 1968-1988
a cura di Giovanni Spagnoletti
I libri bianchi, pp. 220, L. 34.000
Quarta edizione

American Movies 90
Altman, Coppola, Kasdan, Demme,
Hartley, Coen, Van Sant, Tarantino
a cura di Manlio Benigni e Fabio Paracchini
I libri bianchi, pp. 288, L. 40.000

Andrej Tarkovskij
Scolpire il tempo
a cura di Vittorio Nadai
I libri bianchi, pp. 216, 73 ill. b/n, L. 35.000
Quarta edizione

Luis Buñuel - Jean-Claude Carrière
Là-bas - L'abisso
Introduzione di Jean-Claude Carrière
I film ubulibri 3, pp. 96, L. 22.000

Buñuel secondo Buñuel
a cura di Tomás Pérez Turrent e José de la Colina
I libri bianchi, pp. 256, 80 ill. b/n, L. 40.000

Leonetta Bentivoglio
Il teatro di Pina Bausch
I libri quadrati, pp. 248, 80 illustrazioni b/n, L. 60.000
Nuova edizione aggiornata

Derek Jarman
Chroma
I libri bianchi, pp. 128, L. 30.000

A vostro rischio e pericolo
Testamento di un santo
I libri bianchi, pp. 144, L. 28.000

Il Patalogo 18
Annuario dello Spettacolo 1995 - Teatro
Uscita: novembre 1995, L. 70.000

Ubulibri, via Ramazzini 8, 20129 Milano Tel. (02) 29404372

COMUNE DI MILANO
SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO CULTURA
TEATRO CONVENZIONATO

ORGANISMO STABILE
DI PRODUZIONE TEATRALE
DIRETTO DA
ANDRÉE RUTH SHAMMAH

Teatro Franco Parenti

I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA

di Giovanni Testori
regia di Andrée Ruth Shammah
con Gianrico Tedeschi

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

Teatro Franco Parenti

I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA

di Giovanni Testori
regia di Andrée Ruth Shammah

Il Maestro	**Gianrico Tedeschi**
L'attore che fa Renzo	**Giovanni Franzoni**
L'attrice che fa Lucia	**Francesca Cassola**
L'attrice che fa Agnese	**Rosalina Neri**
L'attrice che fa Perpetua	**Carlina Torta**
L'attore che fa Don Rodrigo	**Stefano Guizzi**
L'attrice che fa Gertrude	**Marianella Laszlo**

scene e costumi Gian Maurizio Fercioni
musiche Paolo Ciarchi
luci Marcello Jazzetti

aiuto regista	**Sara Della Mea**
assistente alle prove	**Emilio Campolunghi**
assistente alla scenografia	**Fabio Carturan**
pittore decoratore	**Gianni Gobbi**
direttore di scena	**Alberto Accalai**
elettricista	**Amleto Diliberto**
sarta	**Carmela Paolillo**

scena realizzata dal laboratorio del Teatro Franco Parenti

foto di scena di Tommaso Lepera

Primo spettacolo del *Centro di studio e rappresentazione della cultura lombarda*

Quello che avrei scritto

Cominciava così il pezzo che volevo scrivere su questo programma: "Franco e Testori non ci sono più. Mi hanno lasciato molta forza ma anche "la mancanza", come dice mio figlio. E la forza insieme alla mancanza cosa fanno? Tanta dolcezza.
Ecco, è anche quella dolcezza che vorrei trasmettere con questi *Promessi sposi*, una dolcezza che è anche fragilità e sentimento di un bisogno disperato di armonia.
E quanto altro?... ".
E lì avrei dovuto elencare o cercato di elencare quanti altri valori c'erano nel testo, dentro il testo e sotto il testo, nella lettura di allora e soprattutto nella lettura di oggi dieci anni dopo, quanta esperienza e quale cammino avevo fatto percorrere ai miei attori in questo concentratissimo periodo di prove - fatto percorrere a loro mettendomi completamente alla prova io, io che del testo e dello spettacolo d'allora conoscevo tutti i meandri, le zone segrete, i risvolti e i tranelli, ma che in questi anni ero profondamente cambiata (oltre al non piccolo dettaglio che si è completamente stravolto il mondo intorno a noi).
Ecco, dicevo, invece di entrare nel tentativo di spiegare questo cammino interiore - forse indispensabile per capire la necessità che sento dentro nel riproporre "questo" testo e non un altro - volevo con leggerezza scrivere che c'erano cose che non si potevano spiegare, altre che forse non si dovevano dire perché anche spiegate non potevano essere capite, ma che quando il lavoro di scavo era stato fatto, e fatto veramente, un gesto d' amore comunque ne sarebbe risultato. Ed era nella fiducia - "speranza" che quel gesto avesse la forza di scuotere, emozionare, far riflettere e divertire che consegnavo questo mio lavoro al pubblico.
Bene, questi pochi appunti prevedevano uno spazio ridotto nell'impaginazione del programma. Ora però, al momento di mandarli in stampa - la vita che si cerca di portare sul palcoscenico con le sue imprevedibilità, le sue rotture e le sue sospensioni scoppia anche a proposito delle note di regia - non sono più convinta che può bastare così. Ci sono gli attori da ringraziare che si sono dati a me in modo commovente, alcuni fatti che sono accaduti nelle ultime ore, durante le prove, che non è giusto tenersi per sè; e l'amore che Fercioni sta mettendo a scrostare i muri nell'entrata per fare emergere Franco Parenti in una foto proprio del maestro dei *Promessi sposi* ? Non posso trepidare per questa andata in scena senza pronunciare dei grazie, per iscritto e per sempre. E per fare questo devo con fatica e umiltà riprendere la penna, la concentrazione e cercare di mettere in luce, qua e là, anche in modo disordinato, alcuni punti di fondo ancora mai spiegati - o forse detti nel tempo ma non capiti - che portano la vicenda di questo teatro fin qui. E spero che un foglio riuscirò ad aggiungerlo, anche volante, anche solo a mano e fotocopiato, in mezzo a questo programma.

Andrée Ruth Shammah

**Chiedo la pappa,
chiedo la pappa,
chiedo la pap - parola**

Forse le ha dato l'"imprinting" Testori quando, più di vent'anni fa, la ringraziò per la regia dell'*Ambleto*, descrivendone il lavoro come "un modo di concepire il teatro che, rifuggendo per sua stessa natura dall'istituirsi come teoria, cerca di rintracciare i valori primari e dunque primigeni dell'evento teatrale: fare cioè che la parola s'incarni in atto scenico, crescendo di sè in sè, della sua *formazione* più che di una delle tante, possibili *deformazioni* ". Certo è che quest'idea del teatro, quest'idea del ruolo del regista, risalta limpida quando vedo Andrée provare *I promessi sposi*.
Qui, su questa materia che padroneggia fin dall'origine sua e del Salone Pier Lombardo, la regista spinge lo spettacolo fino al punto di rottura, quando per recitare bisogna "fare niente". Ma come l'Alceste di Parenti arrivava a quel deserto che sapeva fin dall'inizio essere il suo destino, passando attraverso la giostra delle più furenti passioni, così questa essenzialità di segno registico viene raggiunta attraverso la "full immersion" nella teatralità. Ed è proprio di questa teatralità che tenterò di parlare, perché non si tratta della generica gamma di elementi utilizzabili per fare spettacolo, ma di una precisa identità che si materializza intorno alla parola pronunciata in scena e che ha, nel teatro Franco Parenti, il peso di una storia.
Di qualcosa cioè che non è l'ispirazione dell'attore, ma il risultato di una scuola di palcoscenico che si è persa nel tempo e che si può solo tentare di realizzare o - da osservatore - di percepire.
Basta guardare l'ingresso del Salone Pier Lombardo, dove le croste dell'intonaco sbrecciato dagli anni e dall'umidità, anziché venire stuccate e ripulite, assecondano i sogni e le carte fuori tempo di Gian Maurizio Fercioni (anche lui ben collocato dentro questa storia che lo precede e lo sorpassa).
La sua mano traccia con impareggiabile leggerezza stelle e nuvole, cieli e sipari, facendo ancor di più risaltare le crepe.
Le stesse scene che ritornano sui fondalini della *Trilogia* testoriana.
Quell'ingenuità di teatro popolare che Parenti conosceva ed amava e che gli faceva dedicare " a Ercole Minervini, scarrozzante vero" il suo *Edipus* e riconoscere negli *strolegh* girovaghi attraverso i paesi della Lombardia, la matrice del *Macbetto*.
Il miracolo di Franco Parenti, dell'idea di teatro che intorno a lui si è coagulata e di cui questi *Promessi sposi* sono intrisi, era di saper trarre alimento da quell'universo guitto per diventare in scena un "raisonneur", per risciacquare i panni del linguaggio teatrale più alto nell'invenzione verbale umile e folgorante, meglio se irriguardosa, per lacerare il "non

licet" come chiedeva Testori.
Aveva saputo metabolizzare, per occupare tutto lo spazio teatrale possibile, perfino le sue esperienze più infime quando, dopo la guerra, era entrato nelle avventurose compagnie comiche che battevano la provincia. Il suo capocomico Bracchi (noto come paroliere di Giovanni D'Anzi) gli impostava gli sketches durante il viaggio verso la "piazza". Un giorno gli diede un cucchiaione di legno e gli disse "Ti te fet l'avocatt" - " Cosa devo dire?" - " Te pichett el cogià sul tavol e te voset: chiedo la pappa - chiedo la pappa - chiedo la pap - parola". E un'altra volta: "Ti te fet el bidell" - " E poi?" - " Rangess: el comich te set ti".
Riferisco questi episodi non solo perché li trovo divertenti ma perché spero che possano risultare illuminanti quanto il racconto di Parenti lo fu per noi, freschi di Piccolo Teatro, cresciuti nel magistero di Paolo Grassi e nella penombra di Brecht, nel rispetto della buona cultura teatrale ovvero della sua contestazione e trasgressione, all'epoca della contrapposizione tra "razionale" e "irrazionale".
E perché di questa materia consistono anche *I promessi sposi*, di questa vita nel teatro, camuffata da teatro nel teatro, che è il plusvalore portato da Parenti.
Dire che Testori ha scritto *I promessi sposi alla prova* per Franco Parenti è vero ma non è tutto. Certo il testo è stato concepito pensando all' interprete, ma questa è la parte fungibile, tant'è vero che oggi il protagonista è Gianrico Tedeschi e lo spettacolo ne risulta completamente rinnovato.
Ma l'affermazione non dà conto della parte più profonda del rapporto Testori - Parenti, quel corto circuito tra linguaggio e stile che l'attore provocava e che bisognerà pur chiamare "drammaturgia".
Sicché sarebbe giusto dire che va in scena *I promessi sposi alla prova* di Giovanni Testori nella drammaturgia di Franco Parenti. E di Andrée Shammah che di questa storia di palcoscenico in cui la definizione del testo che si recita è la regia, in cui la parola diventa teatrale attraverso i ritmi, la frase, la dizione, è la ricercatrice pressoché unica.
Quale scelta più pertinente, per inaugurare un lavoro di studio e rappresentazione della cultura lombarda che proporre un testo più attuale oggi, forse, che alla sua nascita dieci anni fa?
Uno spettacolo originale in cui - manzonianamente e testorianamente - approfondire la vicende di Olate o di Pescarenico vuol dire parlare dell'universo e esprimersi nella propria lingua vuol dire dialogare con l'Europa.

Gianni Valle

Ringraziamo Dante Isella di aver accettato di essere il coordinatore scientifico del nostro "Centro di studio e rappresentazione della cultura lombarda" e di aver dato la sua autorevole adesione a far iniziare questo progetto proprio dal Manzoni, considerato il più europeo degli scrittori lombardi e da Testori che ne ha sempre subito il fascino e l'ideologia.

Teatro Franco Parenti

Un maestro conduce per mano i suoi attori per cercare insieme a loro, rivivendo e facendo rivivere sulla scena *I promessi sposi*, un senso della vita più ampio e sereno. Un percorso ricco e imprevedibile fatto di spontaneità e freschezza, ma anche della giusta fatica per acquisire consapevolezza e coraggio di accettare l'essere oggi attori e dunque uomini.

Attraverso i grandi temi che agitano "quel ramo del lago di Como": l'amore, il magone, l'ingiustizia, il male, la fiducia e la speranza, cresce così l'attorale famiglia in un grande affresco popolare che vorrebbe parlare a noi uomini di sempre.

L'autore agli spettatori (in occasione del debutto del 1984)

Studio di Willy Varlin per un ritratto di Testori

Ritengo, anzi, sempre ho ritenuto, che il nucleo de *I promessi sposi,* questo cerchio d'esperienza, d'attraversamento e di ricomposizione del significato della storia compiuto attraverso i suoi personaggi, appartenesse in termini totali alla cultura lombarda, alla cultura italiana, e sia in attesa di appartenere alla cultura del mondo, come una sua immagine, coagulante alcuni dei significati del vivere che mutano, sì, ma che, nel profondo, restano i medesimi.
Allora questo riaffiorare in me delle letture fatte da ragazzo, da bambino anzi, molto prima che me lo facessero leggere a scuola, e poi delle letture replicate, degli incontri con tutti gli altri testi manzoniani, il fatto che i luoghi in cui il romanzo si snoda sono i luoghi della mia nascita e della mia vita, il peso della continua frequentazione della pittura secentesca lombarda, quella che ho cercato di definire con il nome di pittura dei "pestanti", che mi ha sempre aiutato e, come dire, indotto a riconoscere in quel momento della storia della Lombardia, quello della peste, lo specchio in cui i nostri anni tribolatissimi, qualunque cosa se ne dica, potevano riflettersi, meditare e così trovare una sorta di spinta verso il futuro... Una necessità intima, quasi angosciante, che poi è diventata anche coscienza e dovere di restituire a me stesso e ai miei contemporanei lei, la memoria, ciò che il mondo di oggi cerca di distruggere, di eliminare... ecco, tutto questo l'ho trovato, lo ritrovo ne *I promessi sposi* che sono memoria eterna e, insieme, plorante e implorante: implorante la nostra comprensione; come se fosse, ed è, nostra madre...
Ora, questa memoria che spero si alzi su, in qualche modo, da un testo come *I promessi sposi alla prova,* è quella tal memoria senza la quale il presente non è nominabile, è cecità, annaspamento, servitù a nuovi padroni che ripetono, ingranditi, i vecchi errori ed è soprattutto un presente che non ha, come dire, le spalle e il cuore per spingersi verso il futuro. La restituzione della memoria, non come nostalgia, ma come coscienza dolorosa del presente è, secondo me, un'operazione attiva, forse l'operazione più rivoluzionaria che oggi possa compiersi in un meccanismo, come dire, produttivistico, demenziale, che tende a ridurre l'uomo a oggetto o, peggio ancora, a fabbricarselo da sè, l'uomo.
Ma, per far questo, come prima cosa deve cancellare nell'uomo la memoria della sua storia, di quella che ha dietro, perché cancellandogli quella memoria, gli risulta ben più facile cancellargli la storia presente e la storia futura. (...).
Ho assistito ad alcune prove de *I promessi sposi*, Franco e Andrée hanno acquistato una grande calma, una grande maturità e vorrei aggiungere che questo è il mio testo che Franco e Andrée hanno affrontato e realizzato con più consonanza; anche se forse, è il mio testo più dichiaratamente cristiano. (...).
Io auguro a Parenti tremila anni di vita, ma credo che qui progetti o proponga una specie di testamento, di che cosa sia il

teatro, e quindi la vita, e si faccia maestro nella dimensione in cui si fa anche allievo, cioè insegni nello spazio, nel tempo, nel luogo in cui ha continuamente sete di imparare e capire, e anche di stupirsi, della verità che vede riaffiorare in questi giovani attori.(...). Assistendo alle prove ho avuto l' impressione che il palcoscenico, con la bellissima intuizione, semplice, quasi da filanda di Fercioni, può diventare tutto: capannone dove si mettono i gelsi, i "moroni", un grande portico, un teatro d'oratorio, una stazione della Milano-Lecco, una chiesa.
Mentre nella trilogia queste cose esistevano con una specie di ghigno beffardo, ora c'è la volontà di mettere qui, qui, sulla terra una pietra; così il lavoro d'Andrée mi è parso quello di realizzare la compagnia come una famiglia; e questo è molto manzoniano: e, in maniera infima, molto testoriano.(...).
Non voglio e non vogliamo rivendicare niente. Comunque questa intuizione del Maestro che tira su dei giovani, che si accosta a loro come un padre, m'è parsa un'intuizione bellissima, così come quella di essenzializzare tutto, di rendere tutto vero e necessario come un pezzo di pane, come un segno di croce, come un bacio. E' noto che la Shammah è fecondissima di idee, di intrighi scenici; qui sta ricucendo tutto e sta arrivando all'osso; ma è un osso che ha molta carne, molta polpa, molto cuore e, speriamo, molta speranza. Per il teatro, certo, ma anche per la vita.

Giovanni Testori
(dal programma di sala)

La funzione del coro

Con la sua ultima commedia (tragedia?) Testori mette alla prova non soltanto il romanzo manzoniano, ma ancora una volta il significato del teatro ed il valore ermeneutico della parola. L'incipit sa di polemica nei confronti di una generazione che ha vissuto l'esperienza teatrale senza regole, senza scuole, senza maestri; una generazione allo sbando incapace di comunicare, irrispettosa verso la parola ed i suoi significati.
L'attore, come l'uomo, ha smarrito il significato del suo essere, vive la crisi come crisi della coscienza, ma anche come crisi della propria funzione, è chiamato, quindi, ad un destino più grande, non può starsene vittima stupefatta dinnanzi allo choc, deve acquistare consapevolezza delle ragioni che stanno a base di una realtà lacerata, deve capire qual è il "segno" ed il "senso" del teatro, e poichè da solo è incapace, non può non ricorrere al Maestro, a cui spetta il compito di insegnare il valore che bisogna dare a quei concetti, in nome dei quali è avvenuta la rivolta: fantasia, corpo, libertà. Il Maestro non intende proporre formule nuove, ma recuperare "l'artigianato" teatrale, le capacità interiori che possono trovarsi in ciascun attore e che, in particolari momenti, posseggono la stessa forza delle grandi rivoluzioni. Il suo fine pertanto, non è quello di cambiare il teatro, per cambiare il mondo, ma cambiare il mondo attraverso il "ministerium" del teatro, magari partendo dalla forma primaria: il coro.
In Testori il coro ha una funzione particolare: quella di accertare il rapporto che esiste tra il singolo e la collettività, sia quando è evocato, come ne *L'Ambleto*, sia quando si presenta lacero e straccione, guitto e degradato, come nel *Macbetto*, sia quando procede come ricognizione preliminare della coesistenza di un gruppo, come ne *I Promessi Sposi alla prova*, per diventare "scenica verità", luogo di una comunità in cui si crea un rapporto che rende l'uno indispensabile all'altro.
Il gruppo è riunito dal Maestro per mettere alla prova se stesso, attraverso un viaggio nel teatro, che diventa un viaggio di sacrificio e di conoscenza non della materia manzoniana (che già conosce) ma della violenza che le sta dietro, del dolore o, meglio ancora, del "magone". Il Maestro ne diventa il corago, mentre il gruppo si appresta alla parabasi, ovvero al bisogno di rivolgersi al pubblico ed iniziare con lui un discorso in nome dell'autore.
Il coro non può non fare a meno della parola che, dopo il calvario della sperimentazione, deve redimersi per essere pronunziata come se fosse la prima parola, per farsi, nel tempo, realtà, vita e quindi mistero, ma anche mezzo per entrare nel ventre del testo, per diventare teatro, anche quando la materia del dramma è nota. Spetta alla parola far germinare l'azione, permettere che l'accaduto continui ad accadere. Così: "Quel ramo del Lago di Como", nella trasposizione testoriana, diventa l'emblema di un dolore che colpisce tutti i rami, tutti i laghi, e quindi dello stravolgimento non più di un nucleo, ma di una società intera.

E' il dolore di un'umanità sconvolta dalla violenza, dall'ingiustizia, dal bruciore della carne, dalla paura, dalla dignità calpestata, dalle lacerazioni interiori; è il dolore della vita che spetta al coro, che fonda e fonde l'umanità, un coro di attori che diventano uomini attenti a cogliere e a misurare il male di vivere.
E' il momento in cui le tematiche testoriane si mescolano con quelle manzoniane , ma con quel tanto di rabbia che le rende più vicine a noi, mentre si caricano di un'attualità che, a volte, rasenta il blasfemo, altre volte l'accensione lirica.
Sono i grandi temi dell'uomo vissuti attraverso la storia che rattoppa i tessuti dei secoli, la storia che si riforma, che si lacera, che si annulla per rinascere ed unificare quella di un'umanità sconvolta ora dalla rivolta, ora dalla miseria, ora dalla carestia, ora dalla peste. E' la storia di sempre che combatte il male, del quale però ha bisogno per rinnovarsi, che si pasce di amore e di odio, di gloria e di potere, di delitti e di stragi, ma che viene rappresentata attraverso la teatral-parola, capace di evocare un unicum temporale in cui tutto si consuma in un presente continuo, che è il presente del teatro. Punti estremi di questa ricerca sono Lucia e Gertrude, Renzo e Rodrigo, due donne che soffrono il piacere della carne e che sentono il fascino della trasgressione in maniera diversa e due uomini che risentono di una medesima conflittualità, quella che genera il tragico e che si manifesta attraverso il potere dell'innocenza ed il potere della menzogna, del demoniaco, del male che si riscatta solo con uno "stipendium", con un prezzo molto alto: il prezzo dell'ira, della peste; il teatro come la peste, (viene in mente Artaud).
Dinnanzi al teatro della vita come dovrà comportarsi il teatro degli attori? Come rivelare aspetti e profondità così enormi? Come fare coesistere il proprio momento esistenziale con quello della storia? Come non sentire piccoli, ridicoli i propri sentimenti dinnanzi a quelli dei personaggi? Come trasferire nello spazio della finzione quello di un'umanità allo sbando? Come far convivere immedesimazione - incarnazione - evocazione - appropriazione? Lo spazio ha la sua vita, se ti viene tolto ti si toglie anche la vita, in esso le situazioni della vita diventano metafore della vita stessa, dei personaggi, e quindi degli attori, dato che le loro storie finiranno per coincidere; nel suo recinto la primordialità dei sentimenti può confrontarsi con quella di una stanca contemporaneità, affinchè la fatica per diventare attori coincida con quella per diventare uomini, attraverso il rito sacrificale del palcoscenico che non è luogo di finzione, ma luogo in cui una compagnia scopre, attraverso la recita, la gioia e la religiosità del teatro e sente di "farlo" mettendo alla prova se stessa e quindi la vita.

Andrea Bisicchia

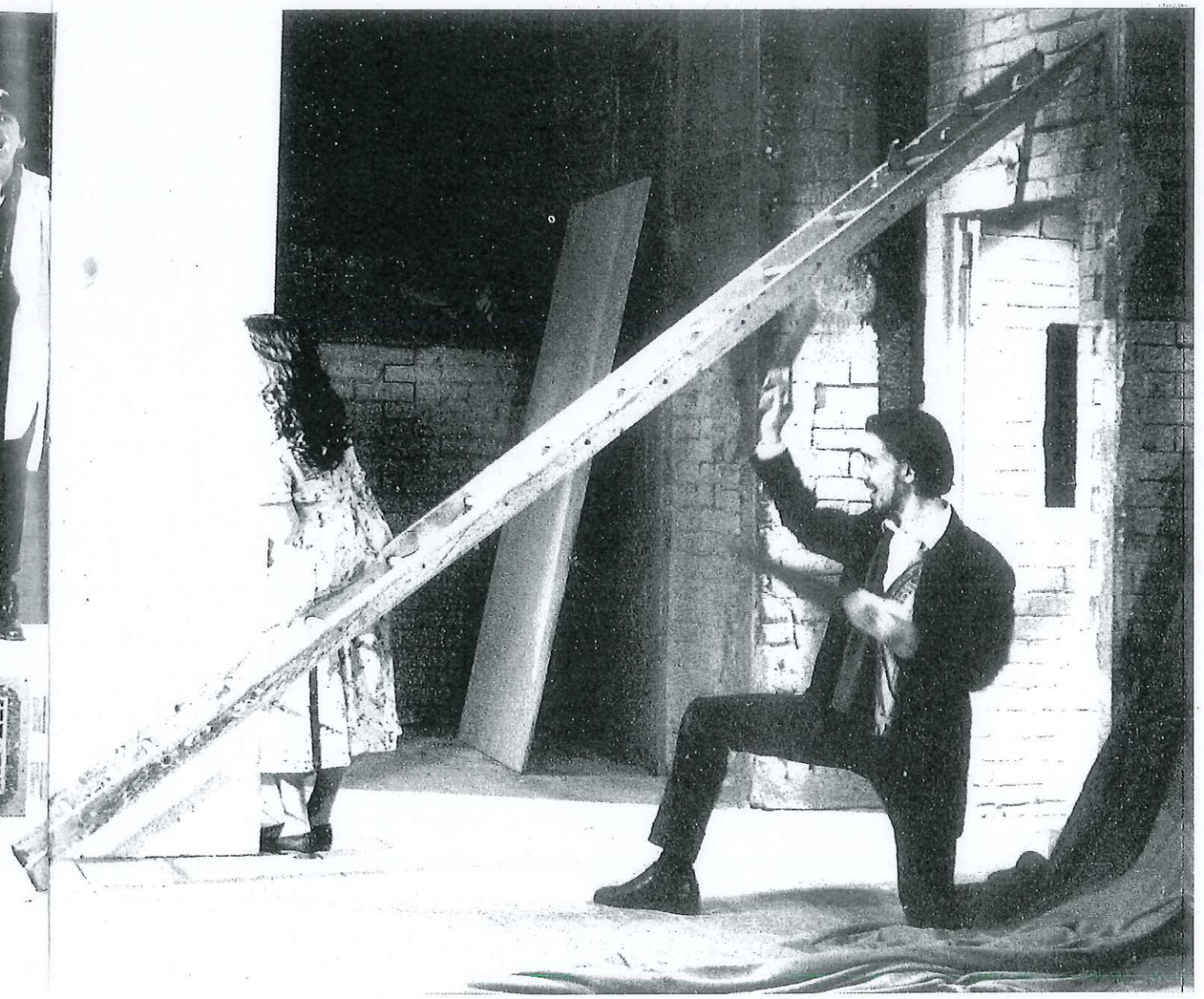
Da *Il tempo e le opere*

Don Alessandro, alcuno mai non ci farà dono d'una nuova edizione della vostra storia! Ma, se fosse, vi chiederemmo: "Don Alessandro, non fotografate così spietatamente le magagne di casa; non interpretate così acutamente, ai fini di un ammonimento sublime, i fatti che sogliono ricevere espressione nella retorica del giorno. Che Renzo sia un libertario un pò in gamba, mettetegli almeno una cravatta di quelle che portano i terribili comunardi della vostra Parigi. Che Lucia non sia così modesta, così legata, così facile ai rossori, da attirarsi le beffe di un asso della tiratura romanzesca.
Oppure camuffate Renzo da guidatore su pista e fategli declamare Nietzsche, svestite Lucia e fatele leggere Margueritte. Allora soltanto potrete sperare un posto in Parnaso; mentre così, Don Alessandro, (ma che avete mai combinato?) vi relegano nelle antologie del ginnasio inferiore, per uso dei giovinetti un pò tardi e dei loro pigri sbadigli.

Che cosa avete mai combinato, Don Alessandro, che qui, nella vostra terra, dove pur speravate nell'indulgenza di venticinque sottoscrittori, tutti vi hanno per un povero di spirito?"

Luci salubri succedono finalmente ai lividori d'un mondo. La sana vita di un popolo sano si rinnova nella credente donna. La sua fede e i suoi figli diffonderanno nella terra luminosa una gioconda attività. Renzo, non meno della sua ragazza, rappresenta nel poema la stirpe, operante per elezione morale.

Carlo Emilio Gadda
(da *Il tempo e le opere*
ed. Adelphi)

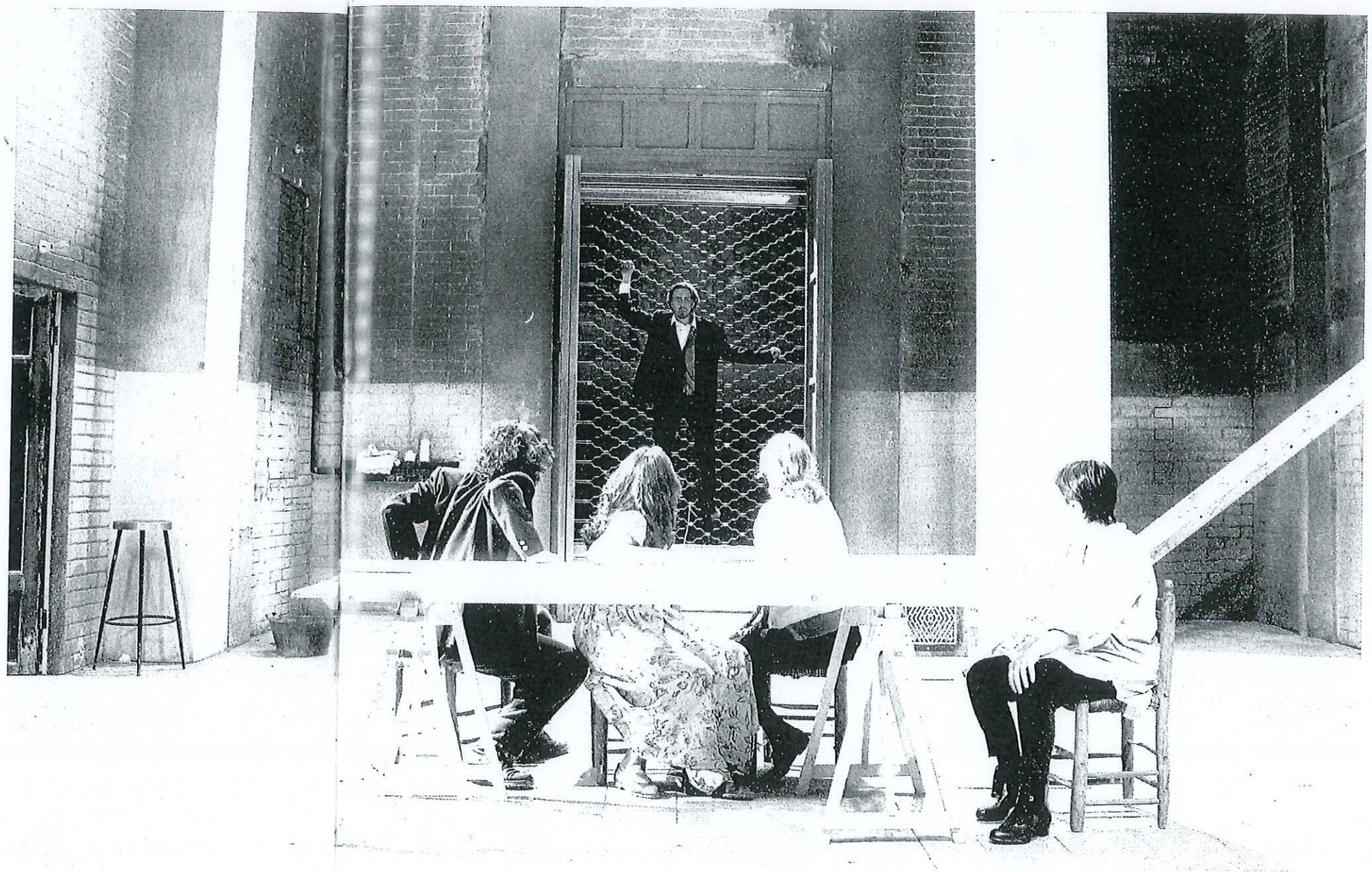


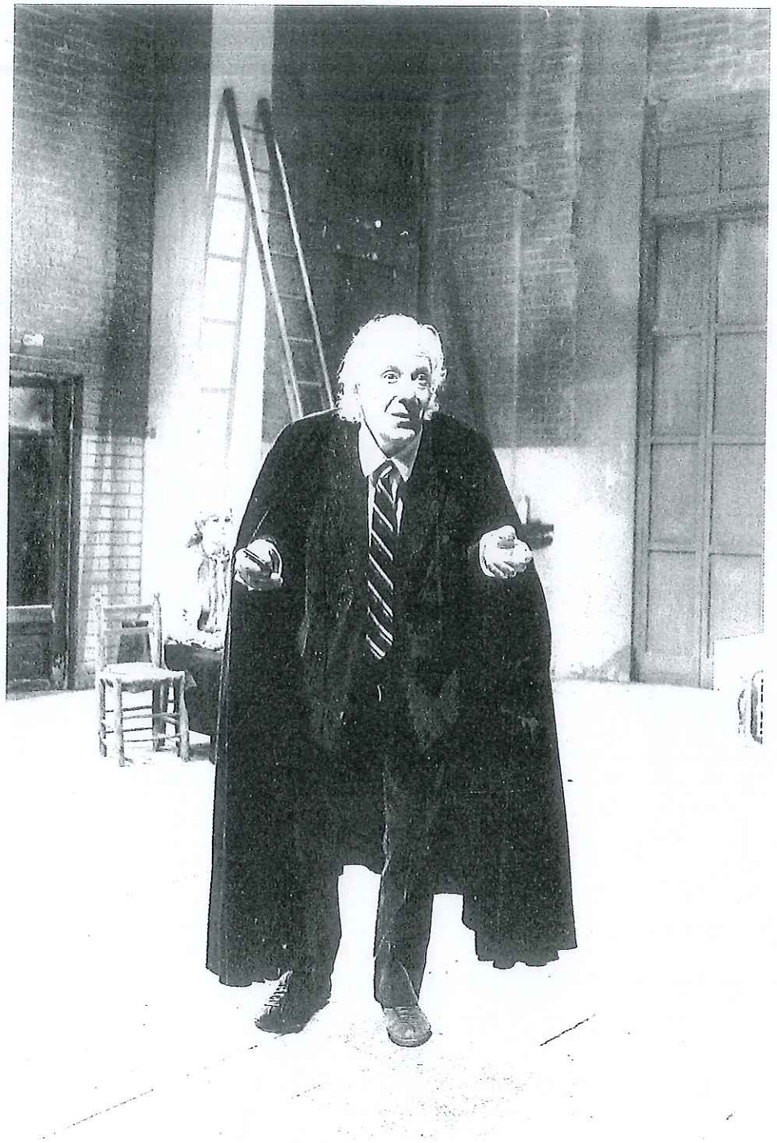
L' invidia per Moliere

All'idea del romanzo non c'è dubbio che il Manzoni arrivasse da lontano, nè si può parlare propriamente di traguardo, piuttosto di una tappa, se del romanzo storico sarà egli stesso a ragionare sul piano teorico limiti e aporie: importantissima, ma pur sempre una tappa, in quella ricerca di assoluto, caparbia e ininterrotta (sarebbe da dire eroica), che è il segno dell'uomo e dello scrittore, la sua ansia morale e la tensione del suo stile.
Bisognerà rifarsi, a seguire gli avvii, nientemeno che alle esperienze del primo soggiorno parigino, così ricche in tutti i sensi, dal piano degli affetti familiari a quello delle avventure intellettuali, da lasciare un segno indelebile (sicché parrebbe convenirsi benissimo al Manzoni, come piacque allo Stendhal di chiamarsi "milanese", il predicato di "parigino"; tanta l'assiduità, negli anni, con la quale gli accadde di rifarsi nel pensiero al modello francese, non meno che con l'animo alla consuetudine di carissime amicizie).
E l'insegnamento più fertile doveva venirgli dal confronto che gli accadeva allora di fare, ogni giorno e nelle più varie circostanze, tra la società milanese in cui era cresciuto e la società parigina in cui era venuto a vivere a vent'anni: un'occasione unica, decisiva, di riflessioni attente sul diverso modo di comportarsi, sulla diversa situazione linguistica, specchio di secoli di storia, di situazioni politiche diverse, e naturalmente sul ruolo dello scrittore nell'una e nell'altra società, che è quanto dire sul significato stesso e delle scelte compiute e del lavoro da compiere. "Per nostra sventura", scrive pochi mesi dopo il suo arrivo al Fauriel (è la prima lettera al grande amico, la sola scritta in italiano, del 9 febbraio 1806), "lo stato dell'Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l'ignoranza quasi generale hanno posta tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi lingua morta. Ed è perciò che gli scrittori non possono produrre l'effetto che eglino (m'intendo i buoni) si propongono, d'erudire cioè la moltitudine, di farla invaghire del bello e dell'utile, e di rendere in questo modo le cose un pò più come dovrebbero essere".
Dove la "distanza tra la lingua parlata e la scritta" sta a significare, con diagnosi lucidissima, l'isolamento dell'intellettuale italiano nella sua società, la netta separazione della cultura dalla vita del paese (una cultura, come la lingua scritta, "quasi morta"). "Quindi è che i bei versi del *Giorno*", un esempio non scelto a caso se proprio sul Parini, anche più che sul Monti e sull'Alfieri, si era formata la poesia del Manzoni giovane, "non hanno corretti nell'universale i nostri torti costumi più di quello che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura".

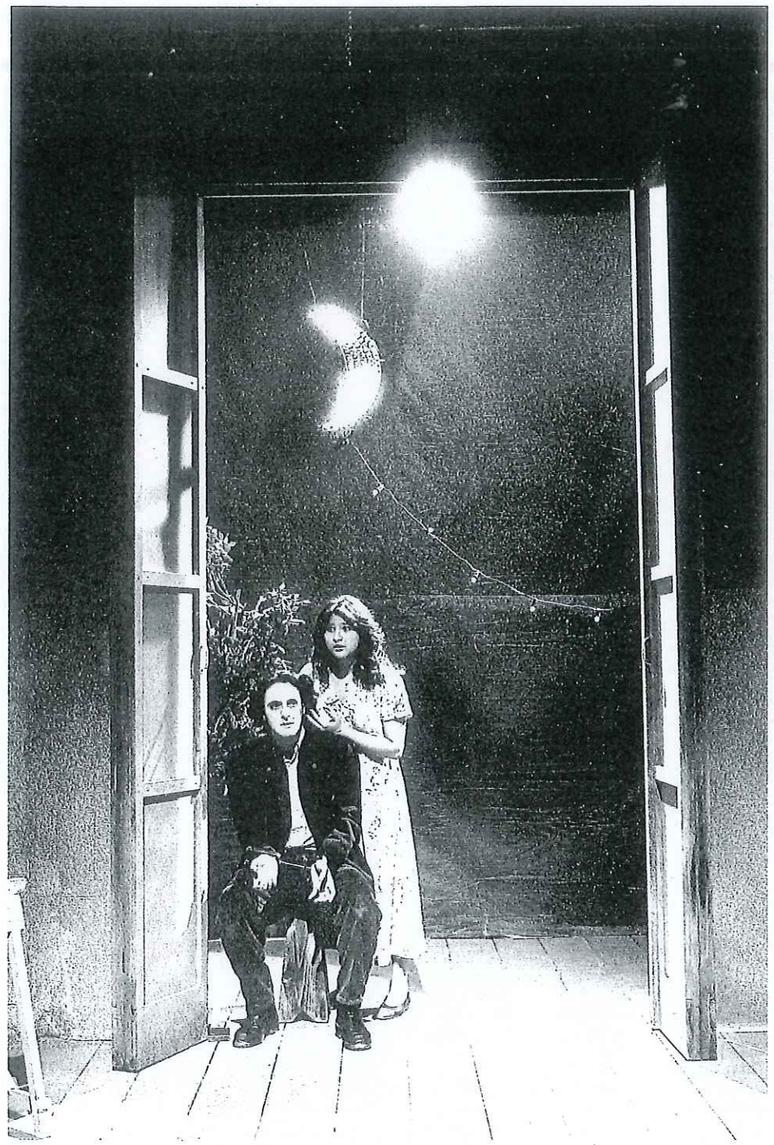
Contro la "maniera dell'Alfieri"

Pensieri che in qualche modo riecheggiano la polemica illuminista degli scrittori del "Caffè", ma che acquistano





nuovo vigore mediante la verifica delle proprie letture e delle idee ricevute sul terreno di una realtà sociale diversa da quella italiana: "Vi confesso", esce infatti a dire Manzoni, "ch'io veggo con un piacere misto d'invidia il popolo di Parigi intendere ed applaudire alle commedie di Molière".
Si può dire che qui sia già formulato nei suoi termini precisi il programma dell'impegno democratico del Romanticismo lombardo del 1816; certo vi è il nucleo di un problema destinato, prima di manifestarsi, ormai su un piano operativo, col primo getto del *Carmagnola*, ad incubare a lungo nel chiuso della meditazione manzoniana. Ma senza impazienze, in conformità alla nota divisa del "pensarci su".
Basti ricordare come per altri dieci anni le ore del Manzoni siano colme di tante cose, pur nel riserbo di una vita ritiratissima: visitate dalla grazia, allietate dalle intense gioie domestiche, divise tra le letture infaticabili e le occupazioni agricole, assorbite dalla sistemazione della villa di Brusuglio e della casa di via Morone, e già insediate dalle prime inquietudini della nevrosi; ma estremamente parche nell'esercizio della poesia, anche a tenere in conto i primi quattro *Inni Sacri*. I quali sono sì, tra il '12 e il '15, il primo risultato non equivoco di un duro lavoro di scavo nella roccia vergine di una poesia "nuova"; sono, anche più, la prova vinta di uno spirito a cui la poesia poteva importare solo nella misura in cui gli riuscisse di identificarla con la propria ansia di verità; ma restano pur sempre lo specchio di un'esperienza autobiografica, la sua registrazione "lirica".
Si vuol dire che gli *Inni* (prima della *Pentecoste*) non hanno riguardo o solo indirettamente al problema della comunicazione, nascono da un'esigenza interiore e si misurano severamente con essa, non si propongono innanzi tutto di istituire un dialogo con gli altri, di rompere il muro che divide la lingua scritta dalla parlata e fare della cultura la vita di tutti. Il che, invece, è il problema centrale del Manzoni dal 1816 al 1827: undici anni in cui egli gioca tutte le sue partite, sistematicamente, persino con foga, dal Carmagnola alle *Osservazioni sulla morale cattolica*, dal *Cinque maggio* alla *Pentecoste* e dall'*Adelchi* ai *Promessi sposi*. E, se le date hanno un senso, si dovrà riflettere come l'inizio di un'attività così fervida, intesa a far coincidere il proprio lavoro di scrittore con le ragioni non più divise di sè e degli altri, coincida con una svolta fondamentale di tutta la cultura milanese, cioè, per dirla in breve, con il primo organizzarsi degli intellettuali che operavano a Milano in gruppi capaci di promuovere un determinato modello di cultura, in opposizione a quello tradizionale: democratica, aperta alle esigenze reali del paese, impegnata a interpretarne i bisogni profondi, quanto l'altra, puntellata dalla Restaurazione austriaca, si schierava sulla difesa di un classicismo fossilizzato. Significativa, per tornare al Manzoni, del nuovo corso del suo impegno di scrittore è la decisione, dopo gli *Inni*, di sperimentare il teatro:



che è già di per sè una scelta volta a stabilire un' intesa con un pubblico il più vasto possibile, anzi, idealmente, con la platea dell'intera società.
E occasione, anche, di far andare d'accordo le ragioni della fede con il proprio impegno democratico, risolvendo preliminarmente gli "alto là" dei Nicole, dei Bossuet, dei Rousseau attraverso un idea di tragedia che assegnasse allo spettatore (o al lettore) un ruolo non di complice della favola scenica, ma di giudice, che lo sollecitasse anziché a un' emotica identificazione con i suoi protagonisti a una spassionata meditazione sul "mistero di sè", e il giudizio e la meditazione dello spettatore lettore cercasse di aiutare concedendo all'autore un "cantuccio" (per indicare con l'abituale discrezione manzoniana lo spazio del coro) in cui potesse indirizzarli con il suo proprio giudizio, con l'effusione lirica della sua meditazione personale.
Ne discendeva altresì, nella stretta comunione essenziale alla riuscita di questo nuovo tipo di tragedia, la necessità di una lingua di comunicazione che rifiutasse drasticamente il linguaggio della convenzione teatrale (i soccorevoli moduli della declamazione metastasiana, come pure, ma meno, la stessa "maniera" dell'Alfieri) per tenersi più vicina alla norma della lingua parlata: e si capisce che il risultato, a parte la provvisorietà degli esiti di un operazione sperimentale come il *Carmagnola* (non molto distanti, nell'incongruenza dei materiali impiegati, dai versi del Berchet), dovesse urtare l'orecchio dei contemporanei (si dice un Monti, ma anche un Pellico, un Tommaseo) per la "prosasticità" sentita come difetto, anziché, qual era, come tensione programmatica.

Un viaggio pieno di imprevisti

Ma sulla strada verso i Promessi sposi l'impegno del Manzoni intorno alla sua prima tragedia è un'esperienza fondamentale in cui si presentano tutti in una volta (e ciò spiega le difficoltà incontrate e l'intero anno speso nel primo sbozzo dei due atti iniziali) i molti problemi che saranno poi ripresi e affrontati partitamente: nelle *Osservazioni* (rapporti tra progresso civile e morale cattolica), nella Pentecoste, che pur dando seguito al piano tracciato dagli Inni tiene, più che dei primi quattro, dell'ampio afflato dei cori; nel romanzo, ancora lontano ma che dovrà riproporgli nel registro della prosa, e della prosa narrativa, la necessità di calare la sua meditazione sul "mistero di sè" in una lingua scritta, ma viva come la parlata.
Certo, il cammino che gli restava da percorrere era ancora lungo: quando, in testa al primo foglio del Fermo e Lucia il Manzoni scriveva la data d'inizio di quella nuova impresa, era come un viaggiatore che aveva preparato da tempo la sua partenza. Ma il viaggio doveva riuscirgli subito pieno d'imprevisti.

Dante Isella