

# *Tragedia all'italiana: Adelchi, i padri, la patria*

di Matteo Di Gesù\*

Che l'*Adelchi* possa essere interpretata anche come una tragedia familiare (della quale, ovviamente, i modelli sono da rintracciare nella tradizione classica e in quella alfieriana, senza trascurare lo Shakespeare riletto dai romantici – uno Shakespeare che per Manzoni è «*naturaliter cristiano*», come ha osservato Raimondi)<sup>1</sup> non è certo una notazione critica di particolare originalità, tantomeno una rivelazione; ancora recentemente Angela Guidotti, nel suo *Manzoni teatrale*, lo ribadiva opportunamente:

Fin dalla prima scena colpisce la densità dei sentimenti e delle emozioni in gioco: lo scontro tra padre e figlio, sotteso a quello tra sovrano e suddito, si esplica sia nell'ambito degli affetti privati (la diversa posizione nei confronti della figlia per l'uno e sorella per l'altro) che in quello della strategia politica e bellica. Il forte dissidio è dunque familiare oltre che istituzionale<sup>2</sup>.

Tuttavia, leggerla una volta di più in questa chiave forse consentirebbe di calibrare ancora meglio la sua valenza politica: più precisamente, dall'analisi delle relazioni conflittuali che intercorrono tra Desiderio e i suoi figli, si può ricavare un'interpretazione ancora più complessa e contraddittoria di quella abbondantemente discussa in decenni di esegesi.

A proposito di padri e di madri, la tentazione di dirottare immediatamente l'argomentazione sul controverso rapporto che l'autore ebbe

\* Università degli Studi di Palermo.

<sup>1</sup> E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi 2000, p. 64.

<sup>2</sup> A. Guidotti, *Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana*, Pacini Fazzi, Lucca 2013, p. 91.

tanto con la figura paterna quanto con quella materna (e con le sue proiezioni, verrebbe da dire, appellandosi a uno psicologismo spicciolo), ovvero sui luoghi e soprattutto sulle sovrabbondanti rimozioni che nel *corpus* manzoniano segnalano la questione: per stringenti ragioni economiche dovremo invece eludere la questione, lasciandola implicita dopo questo rapido accenno e rimandando semmai a più corposi lavori altrui<sup>3</sup>. Torniamo, pertanto, a quella prima scena nella quale, ha ragione Guidotti, è già squadernato non solo il rapporto conflittuale tra padre e figlio, ma perfino il significato politico di tale conflitto e le istanze incarnate da ciascun personaggio in questa dialettica, nonché, a leggere bene, il senso stesso di tutta l'opera. Come si ricorderà, il sipario si apre su Vermondo che comunica a Desiderio e ad Adelchi di aver appena scortato fino alla reggia Ermengarda, ripudiata da Carlo. Il contrasto tra i sentimenti e le personalità di Desiderio e Adelchi, nella scena prima del primo atto, è già marcato. Siamo già in presenza di quella «dissonanza» di cui parla Manzoni, a proposito del *Carmagnola*, nella lettera del 7 febbraio 1820 all'abate giansenista Gaetano Giudici:

Io aveva sentito che le circostanza e le azioni del Carmagnola non erano in proporzione coll'animo suo e con i suoi disegni, ma questa dissonanza appunto è quella che io ho voluto rappresentare. V'erano due difficoltà, una di diritto per così dire. Un uomo di animo forte ed elevato e desideroso di grandi imprese, che si dibatte colla debolezza e colla perfidia de' suoi tempi, e con istituzioni misere, improvide, irragionevoli, ma astute e già fortificate dall'abitudine e dal rispetto, e dagli interessi di quelli che hanno l'iniziativa della forza, egli è un personaggio drammatico? Su questa questione che può spiegare tutto un sistema drammatico io aspetto da voi, quando vi piaccia occuparvene, la soluzione la più ragionata ed autorevole<sup>4</sup>.

Si potrebbe dire che la forma da dare a questa «dissonanza» sia il rovello che tormenta l'autore nel corso dell'elaborazione dell'opera, come ha spiegato assai bene Daniela Brogi<sup>5</sup>. Manzoni, perseguendo la sua idea di tragedia romantica, tenta di trasmutare il principio fondamentale della tragedia classica, che prevederebbe un conflitto verticale, tra

<sup>3</sup> Per esempio a N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1983 o, per quanto attiene alle psicopatologie manzoniane, a P. D'Angelo, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, il Mulino, Bologna 2013 (in particolare le pp. 31-3).

<sup>4</sup> A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, Adelphi, Milano 1986, t. I., pp. 193-4.

<sup>5</sup> Cfr. D. Brogi, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Giardini, Pisa 2005, nonché S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, Einaudi, Torino 1996.

il piano umano e il piano divino, ribaltandolo sull'asse, tutto umano e 'orizzontale', della storia: l'impossibilità di tradurre questo conflitto orizzontale in un genere, quello tragico, che non può illustrarlo compiutamente è in fondo la ragione della scarsa soddisfazione che l'autore nutrirà per l'*Adelchi*<sup>6</sup>, è l'assillo che lo induce, proprio mentre lavora alla tragedia, a porre mano alla prima stesura del romanzo ed è, di fatto, la ragione per la quale dobbiamo considerare la tragedia romantica, e per il caso italiano l'*Adelchi*, come esito ultimo, conclusivo, di un genere letterario. Questo tentativo di 'abbassamento', questa drammatizzazione del modello tragico classico, non è incoerente, come a tutta prima potrebbe sembrare, con la costruzione di un personaggio che appare invece finalmente sciolto dalle contingenze particolari (quale era ancora Carmagnola), e che più che dibattersi «colla debolezza e colla perfidia dei suoi tempi» sembra piuttosto manifestare una spiccata propensione a porsi quale dilemmatico e tormentato eroe romantico, piuttosto che come mondano eroe storico, come rilevava Bollati<sup>7</sup>.

La cesura tra la rigidità simbolica del personaggio di Desiderio, padre/sovrano, e la dimensione umana, quasi domestica, di Adelchi è manifesta già nella prima scena: quello del principe per Ermengarda è un immediato, affettuoso sentimento fraterno. Ecco le sue prime battute nella tragedia (vale la pena rilevare che le prime parole pronunciate dall'eroe, nella tragedia, sono «O padre»):

O padre;  
 Ch'io corra ad incontrarla, e ch'io la guidi  
 Al tuo cospetto. Oh lassa lei, che invano  
 Quel della madre cercherà! Dolore  
 Sopra dolor! Su queste soglie, ah! troppe  
 Memorie acerbe affolleransi intorno  
 A quell'anima offesa. Al fiero assalto  
 Sprovveduta non venga, e senta in prima  
 Una voce d'amor che la conforti<sup>8</sup>.  
 (I, 37-44)

<sup>6</sup> Sebbene, in una lettera a Fauriel del 3 novembre 1821, l'autore si lamentasse dell'eccessiva «couleur romanesque» dell'opera (Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. I, p. 177).

<sup>7</sup> Cfr. G. Bollati, *Le tragedie di Alessandro Manzoni* [1965], ora in Id., *L'invenzione dell'Italia moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, pp. 95-112: 107.

<sup>8</sup> A. Manzoni, *Adelchi*, in Id., *Liriche e tragedie*, a cura di V. Arangio Ruiz, UTET, Torino 1992. Per *Adelchi*, *Il conte di Carmagnola*, il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* si continuerà a citare da questa edizione. Per i passi della prima stesura della tragedia da A. Manzoni, *Adelchi*, ediz. critica a cura di I. Becherucci, Accademia della Crusca, Firenze 1998.

Per Desiderio, invece, Ermengarda è prima di tutto principessa, figlia del sovrano, incarnazione della sovranità statale. Solo quando l'oltraggio verrà vendicato col sangue non solo Ermengarda potrà nuovamente mostrarsi in pubblico, ma solamente allora sarà di nuovo, pienamente «figlia e sorella», in quanto figlia e sorella di re:

Quando all'oltraggio  
Pari fia la mercé, quando la macchia  
Fia lavata col sangue, allor deposti  
I vestimenti del dolor, dall'ombre  
La mia figlia uscirà; figlia e sorella  
Non indarno di re, sovra la folla  
Ammiratrice, leverà la fronte  
Bella di gloria e di vendetta.  
(I, 72-79)

Ma, a proposito di vendetta, anche il rammarico espresso da Adelchi per non poter sfidare Carlo «in campo chiuso» sembra implicare una sussunzione a un ambito personale di quello che, nel costume barbarico, è legittimo esercizio di un diritto, con implicazioni anche rituali; l'onore non sarebbe più un valore politico e pubblico, dunque, ma privato e individuale: a ulteriore riprova di questo slittamento verso la 'drammatizzazione' della tragedia:

Deh perché non è qui! Perché non posso  
In campo chiuso essergli a fronte, io solo,  
Io fratel d'Ermengarda! e al tuo cospetto,  
Nel giudizio di Dio, nella mia spada  
La vendetta ripor del nostro oltraggio!  
E farti dir, che troppo presta, o padre,  
Una parola dal tuo labbro uscia!  
(I, 156-162)

Come del resto è una ragion di stato iniqua quella che obbliga a nascondere il dolore privato e non concede di potere «la sventura onorar» di una sorella, di una figlia ripudiata:

Oh prezzo amaro  
Del regno! oh stato, del costor, di quello  
Dei soggetti più rio! se anche il lor guardo  
Temer ci è forza, ed occultar la fronte  
Per la vergogna, e se non ci è concesso,  
Alla faccia del sol, d'una diletta  
La sventura onorar!  
(I, 67-71)

Già nei primi versi dell'opera, dunque, è svelato il motivo della tragedia: il conflitto tra ragione di stato e coscienza individuale, certo, ma anche tra la concezione feudale, assoluta, patriarcale del potere e dello Stato e un'idea di nazione comunitaria, come si proverà a spiegare meglio più avanti. Questa «dissonanza», umana e 'orizzontale', tra ragion di stato e sentimenti familiari, nel testo è rimarcata insistentemente anche in maniera figurale. Ad attestarlo è una ricognizione dei tropi e delle figure che, volendo alludere alla funzione politica del corpo del sovrano nello Stato feudale e ancora nella monarchia assoluta, restituiscono eloquentemente la 'cosalità' dei figli. Una semplice rassegna di alcuni passi significativi della tragedia mi pare sufficientemente eloquente. All'inizio della tragedia, due metafore micidiali, poste in bocca a ciascuno dei figli, restituiscono l'immagine della concezione feudale della famiglia: siamo ancora nel primo atto, rispettivamente nella scena III e IV. Ecco finalmente le prime parole di Ermengarda, rivolte al padre e al fratello:

Oh benedetta  
Voce dei miei! Padre, fratello, il cielo  
Queste parole vi ricambii; il cielo  
Sia sempre a voi, quali voi siete ad una  
Vostra infelice. Oh! se per me potesse  
Sorgere un lieto dì, questo sarebbe,  
Questo, in cui vi riveggio – Oh dolce madre!  
Qui ti lasciavi; le tue parole estreme  
Io non udii; tu qui morivi – ed io...  
Ah! di lassù certo or ci guardi: oh! vedi  
Quella Ermengarda tua, cui di tua mano  
Adornavi quel dì, con tanta gioja,  
Con tanta pietà, a cui tu stessa il crine  
Recidesti quel dì, vedi qual torna!  
E benedici i cari tuoi, che accolta  
Hanno così questa reietta.  
(I, 201-215)

Nella sua prima enunciazione, il dramma di Ermengarda è ancora intimo, personale; ma ecco che, nel giro di tre battute, in un rapido crescendo, nella relazione con il padre e il fratello, slitta immediatamente dal piano individuale a quello politico, suggellato dalla metafora con la quale Ermengarda si autodefinisce «candida insegna» statuale «d'amistà e di pace»:

ADELCHI  
Ah! nostro  
È il tuo dolor, nostro l'oltraggio.

DESIDERIO  
E nostro  
Sarà il pensier della vendetta.

ERMENGARDA  
O padre  
Tanto non chiede il mio dolor; l'oblio  
Sol bramo; e il mondo volentier l'accorda  
Agli infelici: oh! basta; in me finisca  
La mia sventura. D'amistà, di pace  
Io la *candida insegna* esser dovea:  
Il ciel nol volle: ah! Non si dica almeno  
Ch'io recaì meco la discordia e il pianto  
Dovunque apparvi, a tutti a cui di gioia  
Esser pegno dovea<sup>9</sup>.  
(I, 216-226)

Poco più avanti, a chiusura della IV scena, congedatasi Ermengarda, un traslato dello stesso tenore identifica Adelchi con un altro simbolo del potere politico e militare, spossessandolo della sua soggettività. Egli non è che «un brando» impugnato dal padre:

DESIDERIO:  
Il giorno della prova è giunto;  
Figlio, sei tu con me?

ADELCHI:  
Sì dura inchiesta  
Quando, o padre, mertai?

DESIDERIO:  
Venuto è il giorno  
Che un voler solo, un solo cor domanda:  
Di, l'abbiam noi? Che pensi far?

ADELCHI:  
Risponda  
Il passato per me: gli ordini tuoi  
Attender penso, ed eseguirli.

DESIDERIO:  
E quando  
A' tuoi disegni opposti sieno?

ADELCHI:  
O padre!  
Un nemico si mostra, e tu mi chiedi  
Ciò ch'io farò? Più non son io che *un brando*

<sup>9</sup> Qui, come nelle citazioni successive, i corsivi sono ovviamente miei.

*Nella tua mano.* Ecco il legato: il mio  
Dover fia scritto nella tua risposta.  
(I, IV, 282-293)

Procedendo in questa rapida ricognizione testuale, è facile rilevare ancora come, nello sviluppo della tragedia, il rapporto tra Desiderio e Adelchi da istituzionale si faccia progressivamente filiale, da politico a privato. Ancora nel primo atto, il figlio-eroe viene capziosamente sollecitato dal padre, che lo lusinga ricordandone l'audacia e il valore militare:

[...] Questi i consigli sono  
Del mio figliuol? Quel mio superbo Adelchi  
Dov'è, che imberbe ancor vide Spoleti  
Rovinoso venir, qual su la preda  
Giovinetto sparpiero, e nella strage  
Spensierato tuffarsi, e su la turba  
Dei combattenti sfolgorar, siccome  
Lo sposo nel convito?  
(I, 139-145)

E del resto perentori come ordini militari sono gli imperativi paterni:

Perire,  
Perir sul trono, o nella polve, in pria  
Che tanta onta soffrir. Questo consiglio  
Più dalle labbra non ti sfugga: *il padre*  
*Te lo comanda.*  
(I, 192-195)

Ma, già nel terzo atto, nei dialoghi tra padre e figlio fanno breccia elementi retorici ascrivibili alla sfera affettiva; Adelchi non è più «brando» nella mano del padre, ma «braccio» del padre, in una allocuzione metaforica nella quale immediatamente prima è appellato da Desiderio «gloria e tormento» della sua «canizie».

ADELCHI:  
A quale  
Tu vogli impresa, il tuo guerriero, o padre,  
*Ubbediente seguiratti.*

DESIDERIO:  
E a tanto  
Acquisto, o figlio, obbedienza sola  
Spinger ti può?

ADELCHI:

Questa è in mia mano; e intera  
L'avrai, fin ch'io respiro!

DESIDERIO:  
Ubbediresti  
Biasmando?

ADELCHI:  
Ubbedirei.

DESIDERIO:  
*Gloria e tormento*  
*Della canizie mia, braccio del padre*  
Nella battaglia, e nei consigli inciampo;  
Sempre così? Sempre fia d'uopo a forza  
Traggetti alla vittoria?  
(III, 118-127)

E, alcune battute più avanti, poco prima del coro che chiude l'atto, ecco la gratitudine paterna verso il figlio che, nell'imminente vigilia della battaglia cruciale, gli ha restituito il vigore:

DESIDERIO:  
O figlio!  
Tu m'hai renduto il mio vigor: partiamo.  
(III, 384-385)

Immancabilmente, la trasfigurazione simbolica della relazione filiale si compie nell'epilogo tragico dell'ultima scena, quando Adelchi agonizzante ripara nella reggia:

DESIDERIO:  
Ahi, figlio!

ADELCHI:  
O padre, io ti rivedo! Appressa;  
Tocca la mano del tuo figlio.

DESIDERIO:  
Orrendo  
M'è il vederti così.

ADELCHI:  
Molti sul campo  
Cadder così per la mia mano.

DESIDERIO:  
Ahi, dunque  
Insanabile, o caro, è questa piaga?

ADELCHI:  
Insanabile.



DESIDERIO:  
Ahi lasso! Ahi guerra atroce  
Io crudel che la volli; *io che t'uccido!*  
(v, 321-328)

Per questo sacrificio rituale (quasi un edipo rovesciato) Gilberto Lonardi ha parlato di Adelchi in termini di vittima sacrificale<sup>10</sup>, Bollati di vittima passiva e di *figura Christi* espiante. Del resto la prolessi del fedele Anfrido morente in Atto III scena VI era in questo senso eloquente:

[...] Al ciel diletto  
È Adelchi, o re.  
[ ] Che, regnante o caduto, è tale Adelchi,  
Che chi l'offende, il Dio del cielo offende  
Nella più pura immagin sua.  
(III, 273-279)

Come lo è, nel dialogo finale summenzionato, quel riferimento di Adelchi ai nemici uccisi per la sua mano, ai quali egli – sovrano che si è fatto uomo, principe che si è fatto figlio, verrebbe da dire – si assimila cristianamente («Non tu, né questi, ma il Signor d'entrambi», risponde al padre che si autoaccusa della sua morte).

La climax è raggiunta e la scena è pronta ad accogliere il celeberrimo monologo finale di Adelchi; rivolto al padre, certo, ma indirettamente anche a Carlo vincitore, altro 'padre' che assiste e partecipa al dialogo:

ADELCHI:  
Cessa i lamenti,  
Cessa, o padre, per Dio! Non era questo  
Il tempo di morir? Ma tu, che preso  
Vivrai, vissuto nella reggia, ascolta.  
Gran segreto è la vita; e nol comprende  
Che l'ora estrema. Ti fu tolto un regno:  
Deh! nol pianger; me 'l credi. Allor che a questa  
Ora tu stesso appresserai, giocondi  
Si schiereranno al tuo pensier dinanzi  
Gli anni in cui re non sarai stato, in cui  
Né una lagrima pur notata in cielo  
Fia contra te, né il nome tuo saravvi

<sup>10</sup> Cfr. G. Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Olschki, Firenze 1965.

Con l'imprecar dei tribolati asceso.  
 Godi che re non sei; godi che chiusa  
 All'oprar t'è ogni via: loco a gentile,  
 Ad innocente opra non v'è: non resta  
 Che far torto, o patirlo. Una feroce  
 Forza il mondo possiede e fa nomarsi  
 Dritto: *la man degli avi insanguinata*  
*Seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno*  
*Coltivata col sangue;* e omai la terra  
 Altra messe non dà. Reggere iniqui  
 Dolce non è; tu l'hai provato: e fosse;  
 Non dee finir così? Questo felice  
 Cui la mia morte fa più fermo il soglio,  
 Cui tutto arride, tutto plaude e serve,  
 Questi è un uom che morrà.  
 (IV, 338-363)

Come si ricorderà, anche per l'altra figlia protagonista della tragedia, Ermengarda, l'affrancamento dalla storia, e dunque lo scioglimento dai vincoli e dai ruoli che essa impone, avviene solamente nel momento del trapasso. Tuttavia, forse vale la pena rimarcare alcune differenze significative rispetto alla parabola di Adelchi, utili a calibrare ancora meglio le riflessioni sulla funzione 'politica' del conflitto padre/figlio. Se Adelchi matura la propria consapevolezza nel corso degli eventi, e può enunciare il senso profondo nella sua allocuzione finale, per Ermengarda questa funzione è devoluta al commento del coro del IV atto (coerentemente con quella funzione «riflessiva» che Manzoni intendeva attribuire appunto al coro), e più precisamente alle ultime strofe: la sposa ripudiata di Carlo, non più erede di una genia di oppressori (né moglie di un futuro oppressore), può sottrarsi al proprio destino ed essere, al pari del fratello, accomunata agli oppressi:

Altre infelici dormono,  
 Che il duol consunse; orbate  
 Spose dal brando, e vergini  
 Indarno fidanzate;  
 Madri, che i nati videro  
 Trafitti impallidir.

Te dalla rea progenie  
 Degli oppressor discesa,  
 Cui fu prodezza il numero  
 Cui fu ragion l'offesa,  
 E dritto il sangue, e gloria  
 Il non aver pietà,

Te collocò la provida

Sventura in fra gli oppressi:  
Muori compianta e placida;  
Scendi a dormir con essi:  
Alle incolpate ceneri  
Nessuno insulterà.  
(IV, Coro, vv. 91-108)

Tuttavia non si può non indugiare, da una specola di genere, sul fatto che la consacrazione di Ermengarda alla sua dimensione umana e cristiana, il suo estremo, patetico sottrarsi alla ragion di stato, venga veicolato dall'insistita occorrenza alla sua condizione virginale. D'altro canto, l'atto della conquista da parte di Carlo era stato rappresentato da un'immagine – invero piuttosto canonica – che richiama uno stupro:

Terra d'Italia Io pianto  
Nel tuo sen questa lancia, e ti conquisto.  
(III, 178-177)

Ancora più vivida e cruda era l'allegoria nella prima stesura, che allude tra l'altro alla condizione servile dei latini: «L'uom che non cinge un brando / che non sale un destriero, è della terra, / e la terra è di lui che vi conficca / l'asta sua vincitrice (Prima stesura, III, vv. 320-322).

E la «sposa illibata» Ermengarda, a sua volta, induce a ripensare alla dedicataria della tragedia, Enrichetta. *Adelchi*, infatti, è un'opera dedicata a una madre dall'«animo virginale» (ancorché, nel corso della propria esistenza, partorirà dieci figli):

ALLA DILETTA E VENERATA SUA MOGLIE  
ENRICHETTA LUIGIA BLONDEL  
LA QUALE INSIEME CON LE AFFEZIONI CONIUGALI  
E CON LA SAPIENZA MATERNA  
POTÈ SERBARE UN ANIMO VERGINALE  
CONSACRA QUESTO ADELCHI  
L'AUTORE  
DOLENTE DI NON POTERE A PIÙ SPLENDO  
E A PIÙ DUREVOLE MONUMENTO  
RACCOMANDARE IL CARO NOME  
E LA MEMORIA DI TANTA VIRTÙ.

Il fatto che questa dedica suoni, paradossalmente, quasi come una *laudatio funebris*, oltre a rivelarsi una ulteriore spia della presenza dell'amata moglie dell'autore<sup>11</sup> nella filigrana del personaggio di Ermengar-

<sup>11</sup> La quale, nei mesi in cui Manzoni attendeva alla stesura della tragedia, versava in gravi condizioni di salute anche a causa dei postumi delle gravidanze.

da, evoca a sua volta un'altra madre defunta: com'è risaputo, nella finzione letteraria, Ansa, moglie di Desiderio e madre di Adelchi ed Ermengarda, è già morta quando la figlia ripudiata ritorna alla corte longobarda. Una contraffazione della storia assai significativa, che Manzoni però non spiega né giustifica, limitandosi a una rapida notazione assertiva nelle *Notizie storiche* che accompagnano il testo:

Questo anacronismo [la morte di Adelchi a Verona, *N.d.A.*] e l'altro d'aver supposta Ansa già morta prima del momento in cui comincia l'azione (mentre in realtà quella regina fu condotta col marito prigioniero in Francia, dove morì) sono le sole alterazioni essenziali fatte agli avvenimenti materiali e certi della storia.

Mi pare evidente che le ragioni di «intensificazione patetica», come le chiama Alberto Giordano<sup>12</sup>, non bastino a spiegare esaurientemente il motivo di questa forzatura della storia. Angela Guidotti, a tale proposito, scrive: «Quanto alla morte *ante litteram* di Ansa, la questione sembra legata piuttosto alla volontà di stringere ancor più profondamente il legame tra i due fratelli e soprattutto di affidare maggiori responsabilità in campo affettivo ad Adelchi»<sup>13</sup>. Potremmo aggiungere allora che sia la cristallizzazione del personaggio femminile in uno stereotipo cattolico di genere<sup>14</sup>, sia la scelta deliberata di eliminare dalla scena la figura materna di Ansa siano funzionali alla polarizzazione del conflitto simbolico sull'asse 'patrilineare' padre-figlio. In altre parole, non si può non rilevare, nel sistema dei personaggi, una connotazione marcata, anch'essa con valenza simbolica, del maschile e del femminile: il primo è lo spazio del potere, della violenza, del dominio; il secondo quello della grazia, dell'affettività, dell'intimità.

Come è stato in più occasioni rilevato<sup>15</sup>, nella prima stesura della tragedia Adelchi si fa interprete di un progetto politico unitario, aspirando a emancipare le popolazioni latine assoggettate per farne guerrieri alleati delle schiere longobarde contro l'invasore franco (nella scena II dell'atto I, in un colloquio con Desiderio; e nel primo abbozzo

<sup>12</sup> Cfr. A. Giordano, *Introduzione*, in A. Manzoni, *Adelchi*, a cura di A. Giordano, Rizzoli, Milano 2010, pp. 5-23.

<sup>13</sup> Guidotti, *Manzoni teatrale*, cit., p. 94.

<sup>14</sup> Sull'immagine letteraria della donna morta e sulle sue implicazioni di genere cfr. F. Serra, *La morte ci fa belle*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

<sup>15</sup> A cominciare da G. Margiotta, *Dalla prima alla seconda stesura dell'«Adelchi»*, Le Monnier, Firenze 1963.

dell'atto v, di fronte ai duchi longobardi). Il progetto utopico è quella di fare di latini e longobardi un solo popolo, una sola nazione:

[...] Questi che al solco,  
Che ad ogni opra servil curvi teniamo,  
Chi sono? i figli di color che al mondo  
Dieder la legge un dì. Gregge di schiavi,  
Spesso tremendo, inutil sempre, in fido  
Eterno stuolo di guerrier devoti  
Trasmutarli, sta in noi. Togliamo i ceppi  
Da quelle mani, e rendiam loro i brandi.  
Siamo i lor capi, o padre. Ardua è l'impresa,  
Sì, ma d'onor, ma di salute è piena,  
E di pietà. Dell'itala fortuna  
Le sparse verghe raccogliam da terra,  
E stringiam nelle mani il fascio antico.  
Dei vincitori e dei soggetti un solo  
Popol facciamo, una la legge, ed una  
Sia la patria per tutti, uno il desio,  
L'obbedienza, ed il periglio.  
(I, 314-330)

Il principe longobardo, nella prima versione della tragedia, incarnerebbe, dunque, quell'uomo capace di radunare il «gregge disperso»<sup>16</sup> e farlo nazione invocato nei celebri versi del *Proclama di Rimini* (nei quali spicca evidente il palinsesto di quel «gregge di schiavi»):

Liberi non saremo se non siamo uni:  
Ai men forti di noi gregge disperso,  
Fin che non sorga un uom che ci raduni.

Tuttavia, l'autore sottopone a una drastica revisione il suo personaggio e, nella versione definitiva dell'opera, di questo lungimirante progetto politico vagheggiato da Adelchi non rimane traccia. Si tratta, certamente, di una più coerente adesione alle tesi di Thierry sulla mancata mescolanza, durante le invasioni barbariche medioevali, tra genti autoctone e popoli invasori, che Manzoni riprenderà nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (a confutazione di Sismondi e in difesa del papato)<sup>17</sup>. Nonché di un tentativo di emendare

<sup>16</sup> Qui risuona un passo del terzo capitolo dei *Delitti e delle pene* di Beccaria: «La ragione illuminata [...] preferisce il comandare ad uomini felici più che a una greggia di schiavi».

<sup>17</sup> Sulla coerenza dell'argomento della tragedia e del suo protagonista con questa interpretazione della storia rimando a A. Accame Bobbio, *Storia dell'Adelchi*, Le

l'opera di quel 'romanzesco' sovrabbondante che avrebbe offuscato il vero storico. Nondimeno, è altresì indubbio che questa scelta riveli un'istanza politica più alta e complessa, che caratterizza a sua volta uno dei momenti più alti dell'egualitarismo cristiano manzoniano: non basta una familiarità etnica (quella dei latini) o una comunanza religiosa (quella garantita da Carlo alleato del papato) né una alleanza territoriale (quella vagheggiata da Adelchi nella prima stesura) per costruire uno Stato nazionale: «dei vincitori e dei soggetti» non si può fare «un solo popol», lo Stato assoluto feudale non può essere una «patria per tutti». Solamente il superamento di un sistema sociale iniquo a favore di una condizione libera ed egualitaria, in altre parole, può creare le premesse per fondare una nazione (e anche qui, evidentemente, risuonano le riflessioni di Thierry), come ha rilevato acutamente Giorgio Panizza: «Il riscatto liberatorio che trasforma il volgo in popolo, che gli dà un nome, non è la costruzione di una nuova sovranità, ma la creazione di quel nuovo spazio egualitario che solo può pretendere il nome di nazione. In questo sta, per usare le parole di Manzoni, “ce qu'il y a de plus serieux et de plus poetique dans le sujet que j'ai mal-traité” (lettera a Fauriel del 6 marzo 1822); qui sta dunque la lettura attualizzante dell'*Adelchi*, ai tempi del suo autore, ma probabilmente anche ai nostri»<sup>18</sup>. E non si può non concordare sempre con Panizza quando, sulla scorta della sua interpretazione delle due tragedie, invita a rileggere in questa chiave tutto il Manzoni tragico e in special modo alcuni luoghi decisivi, come il coro dell'atto III: «L'attualizzazione non consiste qui, come spesso si intende, in un messaggio con cui si invitano gli italiani a non attendere aiuti stranieri, perché questi nella loro estraneità sarebbero comunque egoisti. Qui non è messo in gioco un rapporto tra popoli, ma una riflessione su sistemi sociali»<sup>19</sup>.

Ecco che, assecondando questa prospettiva interpretativa, la tematizzazione del conflitto padre-figlio, che ho provato a delineare nelle pagine precedenti, si carica di un potente simbolismo politico. Non può essere un caso, allora, che, così come in *Marzo 1821*<sup>20</sup>, vergata del

Monnier, Firenze 1963 (in particolare ai capp. «*Adolphe*» e *la fraterna convivenza delle razze nella Gallia meridionale* e *La bontà dei Longobardi e l'ostilità nazionale degli Italiani*, pp. 40-74).

<sup>18</sup> G. Panizza, *Le due tragedie e l'idea di nazione*, in L. Danzi, G. Panizza (a cura di), *Immaginare e costruire la nazione. Manzoni da Napoleone a Garibaldi*, il Saggiatore, Milano 2012, p. 100.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cfr. M. Di Gesù, *La cittadinanza letteraria italiana. Digressione manzoniana*, in Id., *Una nazione di carta.*, Carocci, Roma 2013, pp. 85-98.

resto negli stessi mesi in cui veniva elaborata la tragedia, nell'*Adelchi* non rimanga nessuna occorrenza del lemma patria e dei suoi derivati etimologici – patriota, ecc.; occorrenza, invece, frequentissima nel *Carmagnola*, dal quale, per l'economia del nostro discorso, vale forse la pena citarne quantomeno una:

Non son più quelle guerre, in cui pe' figli  
E per le donne e per la patria terra  
E per le leggi che la fan sì cara  
Combatteva il soldato, in cui pensava  
Il capitano a statuirgli un posto,  
Egli a morirvi. A mercenarie genti  
Noi comandiamo, in cui più di leggeri  
Trovì il furor che la costanza: e corrono  
Volonterosi alla vittoria incontro.  
(II, 127-135)

Il legame coi padri, con coloro che hanno «coltivata col sangue» l'ingiustizia seminata dalla «man degli avi insanguinata», deve essere spezzato, per rifondare su un patto egualitario una comunità fraterna. È questa l'occorrenza strategica che va pertanto isolata e ripensata, tra le due tragedie e le odi civili, per comprendere, come si diceva in apertura, il significato politico di questa tragedia familiare. I fratelli che, nel coro del *Carmagnola*, lo straniero tali appella (D'una terra son tutti: un linguaggio / Parlan tutti: fratelli li dice / Lo straniero: il comune lignaggio / A ognun d'essi dal volto traspar), non in una accezione etnica, ma cristianamente universale, come ricorda l'ultima strofa:

Tutti fatti a sembianza d'un Solo,  
Figli tutti d'un solo Riscatto,  
In qual ora, in qual parte del suolo,  
Trascorriamo quest'aura vital  
Siam fratelli; siam stretti ad un patto:  
Maledetto colui che l'infrange,  
Che s'innalza sul fiacco che piange,  
Che contrista uno spinto immortal!

I «fratelli su libero suol», figli di quella nuova nazione vagheggiata in *Marzo 1821* («i tuoi figli son sorti a pagnar»).

Il «volgo disperso» la «lurida plebe» (come si legge nella prima versione del coro dell'atto III), «il gregge disperso» diventano «popolo» in quanto fratelli oppressi che insorgono contro l'oppressione, «moltitudine» che irrompe nella storia. È a essi che sia Ermengarda che Adelchi, infrantosi con l'intervento della «provida sventura» ogni residuo

vincolo filiale col potere statale e paterno, spogliandosi della loro precedente identità di sovrani, cristianamente si associano: appunto «in fra gli oppressi»<sup>21</sup>, confondendosi con quella «immensa moltitudine d'uomini, una serie di generazioni, che passa su la terra, su la sua terra, inosservata, senza lasciarvi un vestigio»<sup>22</sup>. Non, dunque, come un commiato dalla storia va letto il finale della tragedia e per conseguenza il suo significato complessivo: dall'ingiustizia della storia si può sortire facendosi «popolo», soggetto collettivo artefice del proprio riscatto<sup>23</sup>.

Ma per raccontarli, gli oppressi, e dar loro voce il genere tragico non può funzionare: è tempo di porre mano al romanzo<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> La lettura dei commentatori, da Russo a Bollati, da De Castris a Tellini e Boggione, è concorde nell'interpretare il passo nel suo significato più immediato e aperto: tra i vinti, non più nel novero «d'una stirpe di oppressori violenti».

<sup>22</sup> Manzoni, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, cit., pp. 512-3.

<sup>23</sup> Cfr. V. Spinazzola, *Introduzione*, in A. Manzoni, *Inni sacri, Tragedie*, Garzanti, Milano 1974.

<sup>24</sup> A proposito del passaggio da un genere all'altro rimando ancora alle preziose ricerche di Brogi, *Il genere proscritto*, cit., specie al cap. *Le forme della dissonanza: dalla tragedia al romanzo*, pp. 17-42.