

Questo documento è la versione post-print del contributo di Cristina Zampese “*Un bel gesolreutt*”. “*Il canto XVI del Tasso*” di *Manzoni e Visconti*, apparso nel n. 183 (2019), 1 della rivista «Critica letteraria». Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

CRISTINA ZAMPESE

«Un bel gesolreutt». «Il canto XVI del Tasso» di Manzoni e Visconti.

Sono trascorsi giusto due secoli da quando Alessandro Manzoni ed Ermes Visconti realizzarono questo piccolo testo raffinato, che ci è giunto attraverso tre manoscritti, nessuno autografo: due conservati presso la Biblioteca Nazionale Braidense, l'altro nella Biblioteca Comunale di Mantova¹.

Si tratta di un'arguta parodia del XVI canto della *Liberata*². In apertura assistiamo al malumore di Rinaldo per il clima («Oh!... che caldo fa in questo paese!», 1) e soprattutto per il disagio provocato dalla noiosa solitudine delle sue giornate. I successivi dialoghi, prima con Armida e poi con Ubaldo e Carlo, ribadiscono l'aspirazione del cavaliere a «un tantin di compagnia» (123, 131, 139, 147)³: un desiderio che lo porta ad accettare dai due inviati, dopo qualche perplessità, l'incarico di andare a «tagliare un bosco» (172), pur di lasciare il giardino della maga. La *pièce* si chiude sullo svenimento di Armida, incidente che non rallenta la partenza di Rinaldo.

Il paratesto con il quale il componimento è giunto a noi, sia o meno d'autore, fornisce preziose indicazioni di lettura: si tratta, certo, di uno «scherzo di conversazione», ma abilmente strutturato in *dramma* e solo antifrasticamente «quasi improvvisato per celia», perché in realtà sapientemente costruito e ricco di suggestioni intertestuali non solo dall'intero poema tassiano, ma da altri autori, come Dante, Petrarca, il Galileo delle pungenti *Considerazioni al Tasso*, gli Arcadi, e in larga misura i librettisti per melodramma. Coerentemente con le intenzioni di poetica dello *Scherzo*, come vedremo, i due autori si accostano inoltre alle tendenze del teatro comico settecentesco, in prosa o per musica.

La didascalia della prima scena non lascia dubbi sull'atteggiamento di Rinaldo, colto «col ventaglio in mano». I versi che seguono, dopo la già citata lamentela sul caldo, rappresentano l'escursione di registro più bassa del dramma:

E quand'ho la camicia sudata
non v'è alcun che me l'abbia cambiata:
mi s'asciuga sul corpo il sudor. (4-6)

AUTORE: Università degli Studi di Milano; prof. associata di Letteratura italiana; cristina.zampese@unimi.it

¹ Cito da: ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le poesie*, a cura di LUCA DANZI, Milano, BUR Classici, 2012; TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di FRANCO TOMASI, Milano, BUR Classici, 2009 [abbreviato in *GL*]. I corsivi sono sempre miei, ad esclusione delle didascalie.

² L'operetta ha suscitato un dibattito critico relativamente nutrito, in particolare grazie agli studi di PAOLO DI SACCO, *L'impossibile idillio. Tasso in Manzoni e Porta*, «Studi tassiani», XXXIV (1986), pp. 83-99; LUCA BADINI CONFALONIERI, *Un inedito Manzoni parodico*, in *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a cura di GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, Torino, Tirrenia, 1988, pp. 217-232; GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Il Tasso fatto eroicomico dal Manzoni*, «Studi tassiani sorrentini», VIII (2001), pp. 7-32; WANDA DE NUNZIO SCHILARDI, *Il canto XVI del Tasso: una 'ambigua' pagina critica di Manzoni*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di MAURO DE NICHILO, GRAZIA DISTASO e ANTONIO IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, vol. I, pp. 467-480; MATTEO PALUMBO, *Manzoni lettore di Tasso*, «Cahiers d'études romanes», n. s. XIII (2005), pp. 85-95. Per brevità non indicherò di volta in volta i riferimenti agli studi che ho appena elencato, che si intendono sullo sfondo delle mie considerazioni.

³ Il verso fa parte del ritornello «Ma un tantin di compagnia / mi farebbe un gran piacer» dell'aria che apre il secondo atto.

Tuttavia, essi hanno un aggancio tematico all'interno della stessa *Liberata*, nel passo in cui si descrive come Armida sia stata catturata dalla sua vittima, addormentata dalle sue arti magiche:

E quei ch'ivi sorgean vivi sudori
accoglie lievemente in un suo velo,
e con un dolce ventillar gli ardori
gli va temprando de l'estivo cielo. (XIV 67)

Il collegamento ci riporta dunque all'esterno del XVI canto, con un meccanismo frequente nello *Scherzo*, nel quale il ricorso a un ipotesto allargato ad altre zone del poema consente svariati effetti di straniamento, dai più immediati giochi linguistici a più complesse rivisitazioni tematiche. Prendiamo il caso del primo scambio di battute fra i due amanti:

A.: Che fai, bell'idol mio?
R.: Il solito, o mia stella:
in questa parte e in quella
vado portando il piè.
E tu che fai, mio bene?
Se la domanda è onesta.
A. (*accennando il casotto*):
Da quella parte a questa
ho già portato il piè.

L'affermazione di Rinaldo è congruente con il tono disimpegnato della conversazione, ed è allusiva a due luoghi tassiani: il divieto di «*por orma o trar momento in altra parte*» (XVI 26) e la raccomandazione «*Ma come essa lasciando il caro amante / in altra parte il piede avrà rivolto / vuo' ch'a lui vi scopriate*» (XIV 77), rivolta da Pietro l'Eremita a Carlo e Ubaldo. Se si osserva il 'botta e risposta' dal punto di vista sintattico-logico, ci si accorge che, mentre l'affermazione di Rinaldo «vado portando il piè» è genericamente ragionevole, suggerendo un movimento iterato e indefinito, la risposta di Armida «*ho già portato il piè*» produce un effetto comico.

Sono numerosi nel dramma i riusi lessicali, fino alla citazione letterale di interi versi, a volte segnalata nei manoscritti dalle virgolette: «l'imitatrice sua scherzando imiti» (34, da *GL XVI 10*); «se non quando è con te romito amante» (60, da *XVI 26*, con lievi varianti, mentre il verso precedente «a parlar colle belve e colle piante» riformula il tassiano «e tra le fère spazia e tra le piante», *XVI 26*); ma spesso lasciata alla memoria del lettore, come negli esempi che seguono:

R.: «Ma quest'estraneo arnese? / Certo per nulla al fianco mio s'appese» (96-7), da *GL XVI 20*. In generale, il trasferimento delle descrizioni diegetiche alle battute dei personaggi, in assenza di un narratore esterno, produce effetti divertenti (un altro esempio: A.: «Ma cado tramortita, e mi diffondo / di gelato sudor», 252-253);

A.: «*Scudiero o scudo / col petto ignudo/ ti coprirò.*» / R.: «Non farem nulla: / un turco crudo, / bella fanciulla, / ti piglierà.» (226-227 e 230, da *GL XVI 50*: «Sarò qual più vorrai *scudiero o scudo* : [collo] *ignudo* : [barbaro sì] *crudo*»);

A.: «*Vattene pur crudele, / vattene, iniquo, omai, / me ignudo spirto a tergo / eternamente avrai*» (246-49), riduzione in cantabili settenari dell'invettiva di respiro epico: «*Vattene pur, crudel, con quella pace / che lasci a me; vattene, iniquo, omai. / Me tosto ignudo spirto, ombra seguace / indivisibilmente a tergo avrai*» (*XVI 59*).

Un vero capolavoro di parodia, giocato sull'annominazione, è il verso 225: «*Parla* la bella donna, e par che dorma», risenta o meno – come è stato suggerito – del giudizio di Madame de Staël sul corrispettivo verso tassiano «*Passa* la bella donna, e par che dorma» (*GL XII 69*), che «*trop harmonieux, trop doux, glisse trop mollement sur l'âme*» per rappresentare adeguatamente l'effetto prodotto dalla morte di Clorinda⁴. Andrà anche osservato che l'affermazione sentenziosa – divenuta offensiva – è pronunciata qui da Rinaldo, non dal narratore; ed è ovviamente riferita all'ormai decaduta seduttrice.

Analoghi interventi dissacranti avvengono in altre rielaborazioni, nelle quali il rimescolamento del dettato produce effetti di *nonsense*. Il primo è il discorso sullo specchio, già prova virtuosistica del concettismo tassiano (*GL XVI 20-22*):

R.: [...] Questo cristallo netto,
che nell'argento vivo
ripete l'oro fin della tua chioma,
guardar non lo dovresti;
ma guardarti ne' specchi almi celesti.
A.: No, mio fedel, favellami sul sodo.
R. (*a parte*): Oh! quanto di parlare un poco io godo!
A.: Se fosse proprio vero
quel complimento che tu m'hai suonato,
il venditor di specchi è rovinato.
R.: Scusa se in geroglifico io favello,
amabile fanciulla,
per dire il vero, anch'io ne intendo nulla.

Il volo d'ingegno, pigra emulazione del modello – in linea con l'indolenza del nuovo Rinaldo – viene messo in discussione dall'inedita ingenuità di Armida e poi definitivamente affossato con la spudorata confessione finale. “Parlare in geroglifico” è formula familiare per definire un discorso artatamente ermetico, ma nel caso specifico potrebbe essere anche un'allusione autoironica agli interessi storico-linguistici di Ermes Visconti, che a lungo attese a un trattato filosofico sull'origine del linguaggio⁵ e che avrebbe cercato e ottenuto contatti con Jean-François Champollion.

Il secondo caso è l'invettiva finale di Armida, nutrita in Tasso di una densa stratificazione intertestuale classica:

Né te Sofia produsse e non sei nato
de l'azio sangue tu; te l'onda insana
del mar produsse e 'l Caucaso gelato,
e le mamme allattà di tigre ircana. (*XVI 57*).

Sotto la penna dei nostri due autori la ricostruzione genealogica, saltellante nelle due quartine di quinari (il quarto e l'ottavo tronchi), perde il sia pur minimo senso, a dispetto di un convinto «la cosa è piana» (243):

Tu non sei nato

⁴ Si veda ALESSANDRO MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di VALTER BOGGIONE, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2002, p. 486.

⁵ MATILDE BARAVELLI, *La vita e il pensiero di Ermes Visconti*, Firenze, Le Monnier, 1943, p. 39; ERMES VISCONTI, *Dalle lettere: un profilo*, a cura di SONIA CASALINI, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, pp. XXX-XXXIV, 97-101.

in casa d'Este:
 nelle foreste
 ti fece il mar,
 allor che il Caucaso,
 la cosa è piana,
 coll'onda insana
 si maritò.

Anche in assenza di reminiscenze testuali, l'intreccio del dramma rielabora in modo estensivo la materia tassiana, per esempio facendo direttamente informare Rinaldo dell'incarico di tagliar legna per ricostruire «una macchina stupenda», con il gustoso equivoco della degradazione del suo ruolo a buona *schiena* da fatica; mentre nella *Liberata* il cavaliere ormai redento ha da Goffredo notizia della selva incantata solo all'inizio del XVIII canto. Conseguenza immediata, la momentanea resistenza di Rinaldo, dettata da un risentimento aristocratico:

Carlo, Ubaldo, voi tutti⁶, ospiti, amici,
 guerrieri, pellegrini,
 ditemi: al campo non vi son Trentini?
 Quando io venni a Gerosolima,
 mi diceva il Signor Padre:
 A fugar le ostili squadre
 io ti mando, o mio figliuol.
 Non mi disse: O mio figliuolo,
 io ti mando a spaccar legna.

Il riferimento domestico all'autorità del «Signor Padre» – che sostituisce la seria esortazione di Ubaldo, «o figlio di Bertoldo» (*GL XVI 32*) – concorre a delineare il quadro di una scarsa autodeterminazione del personaggio, che si inserisce in una generale svalutazione della missione crociata⁷: *U.*: «Siam mandati / dal pio Goffredo ...» / *R.*: «Appunto, cosa fa?» / *U.*: «Ove tu lo lasciasti, ancora sta. / Seda sedizioni col mostrarsi. / [...]» [...] *U.*: «Dirò. Venne un'arsura / che disseccò ogni fonte, ed ogni roggia.» *R.*: «Oh Dio! com'è finita?» / *U.*: «Colla pioggia. / Il pio Goffredo la lasciò cadere / affrettandola un po' colle preghiere.» (152-155; 158-162).

La stessa «coppia [...] rigida e costante» (*GL XVI 17*) riserva qualche divertente sorpresa al lettore ben attrezzato, che può per esempio apprezzare la risposta stizzita di Carlo: *U.*: «Ei viene, oh giubilo! / Che dici, o Carlo?» / *C.*: «Per me non parlo: / tu dei parlar.» (193-196). È la seconda e ultima battuta del personaggio, e anche la prima era stata telegrafica (149). Perché è così laconico? Forse perché scottato dai suoi precedenti poco felici nella *Liberata*: a *XVI 38* fa una richiesta inopportuna, che viene respinta dalla Fortuna; a *XV 49* Ubaldo frustra un'altra sua iniziativa. Parla infine, ma brevemente, solo per consegnare a Rinaldo la spada di Svenno (*XVII 83-84*).

A giudizio di Armida, che bisticcia con Rinaldo invidioso del trattamento riservato altrove al suo antenato Ruggiero, il severo Goffredo è il «re de' galantuomini», che «sa conoscere il merito degli uomini» (81-82; il riferimento è al quinto canto del poema). L'effetto straniante qui è doppio: da un lato si mescolano, come cosa salda, le vicende fantastiche del *Furioso* e della *Liberata* (*R.*: «vedete che il trovato non è nuovo. [...] Che invenzioni son queste? / Non si tratta così con Casa

⁶ Come osservano i commentatori, l'appello oratorio a un pubblico decisamente plurale («voi tutti») è incongruo.

⁷ Argomento, come è noto, caro alla cerchia manzoniana, e non solo per il futuro poema di Grossi: «Delle crociate Visconti si era occupato in una serie di quattro articoli apparsi nel 1819 sulle pagine del "Conciliatore"», molto critici nei confronti della *GL* (E. VISCONTI, *Dalle lettere: un profilo*, cit., pp. LIX-LXX).

d'Este», 66; 71-72); dall'altro la maga pagana assume disinvoltamente il punto di vista dell'autore cristiano, e anzi ne ostenta la complicità nelle «cento altre cose» (84) che la occupano:

Solo al Tasso io le rivelo,
al mio fido consigliere:
quello è un uom che sa tacere
e a nessuno le dirà. (86-89)

L'intrusione metaletteraria fa il paio con un'analogia menzione da parte di Rinaldo, quando afferma

[...] È tempo alfine
ch'io parli, e tu m'ascolti, e se finora
fui di poche parole...
basta: so quel che dico,
la colpa non fu mia, ma d'un amico. (51-55).

Questo procedimento porta a oltranza un meccanismo già frequente nel travestimento milanese di Domenico Balestrieri, che «consiste nella vistosa intrusione del traduttore nel tessuto del poema, sotto forma di riferimento ora alla propria persona [...], ora al Tasso stesso⁸» (un esempio dal canto XVI: «E anch ch'el le diga el Tass, mi el stanti a cred», 24)⁹.

Ancora più sottile è lo scarto fra la seguente domanda di Rinaldo, dettata dal clima salottiero della conversazione (già di per sé stridente con il contenuto) e la risposta di Ubaldo, che frantuma la quarta parete del dramma: «E il solitario Piero / comandava gli eserciti frattanto?» / «Credo non combattessimo in quel canto.» (163-165).

Lo *humour* dei due amici milanesi non poteva lasciar cadere lo spunto manieristico capace di tramutare in un attimo l'infelice Armida in una primadonna del bel canto (202-214):

Qual *musico gentil, prima che* chiara
altamente la voce al canto *snodi*,
a l'armonia gli animi altrui prepara
con dolci ricercate *in bassi modi*,
così costei, che ne la doglia amara
già tutte non oblia l'arti e le frodi,
fa di sospir *breve concerto* in prima
per dispor l'alma in cui le voci imprima.

Poi cominciò: – *Non aspettar ch'io preghi*,
[...] *GL XVI 43-44*

A.: Il *musico gentile*
pria che la lingua *snodi*,
susurra *in bassi modi*,
un bel gesolreutt.
Tal l'infelice Armida
or che pregarti deve
forma un *concerto breve*
per prepararti il cor.
Attenti miei signori, ed incomincio.

Non aspettar...

R.: Signora, altro non chiedo.

Me ne andava.

A.: *Ch'io preghi*, volea dire.

Deh! non m'interrompete almen l'esordio:
è la metà dell'opra un buon primordio.

L'inizio della terza scena è una ripresa centonaria di XVI 43, ma c'è subito un ammiccamento parodico, perché il «musico gentile» della comparazione non *snoda* «la voce», come

⁸ MICHELE MARI, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda libraria, 1994, pp. 79-80.

⁹ Cito da DOMENICO BALESTRIERI, *La Gerusalemme liberata*, in ID., *Opere*, Milano, Pirrotta, 1816, III, p. 366.

nella corrispettiva ottava del poema, bensì «la lingua», come fa l'uccello parlante dell'ottava 13¹⁰, non a caso evocato scherzosamente un attimo prima: *U.*: «Se qualcuno ci scopre...» *R.*: «Eh! che non v'è nessuno... / se per caso non fosse il papagallo.» / *U.*: «Ecco Armida che viene.» *R.*: «Or siamo in ballo.»

Nel loro intento irriverente, i due scrittori sostituiscono poi il tecnicismo rinascimentale *ricercate* con un altro – *gesolreutt* – dal suono aspro e bizzarro. Armida fa da sé: prepara la voce, apostrofa il pubblico e annuncia l'inizio della sua esibizione; e qui si innesta lo spassoso equivoco che porta Rinaldo a interrompere frettolosamente il canto, suscitando la lagnanza della maga. Il commento da metalibretto sembra debitore a Balestrieri:

Come on sopran che prima de dà foeura
A bescantà su fort on'arietta,
Con cert gorgh delicaa el par ch'el moeura,
E el fà vegnì la vos d'ona scaretta;
Inscì costee che l'è de bona scoeula,
Anch in mezz a l'affann e a la rabbietta,
Inanz che col descors la vegna a tir,
La manda inanz l'*esordi* di sospir¹¹.

Come è ben noto, Manzoni e Visconti manifestarono nei confronti del dialetto milanese un profondo interesse¹², che ha riscontro già in questa prova giocosa, in certe movenze sintattiche (per esempio nella conclusione spiccia degli ultimi due versi: *R.*: «sta pur lì fino a dimane / che per me già me ne vo», 261 (Balestrieri: «Mi voo, ti fermet», p. 374) contro «Rimanti in pace, i' vado», *GL XVI* 56; o in alcuni maliziosi calchi linguistici. Sempre nel frettoloso congedo, Rinaldo rivolge ad Armida (tacita perché svenuta) una curiosa rimostranza: «Non mi dici: schiavo cane». La locuzione, come riconosciuto da alcuni commentatori, ricalca il milanese «Senza neanch di Ciavo can», cioè «Insalutato», a norma di Cherubini¹³; ma non mi sembra sia stato osservato che l'arguzia consiste nell'ipercorrettismo del calco, che produce un effetto da traduttore automatico: *Ciavo* significa infatti «addio», ma la voce (come il moderno *ciao*) «pare corrotta da Schiavo»¹⁴.

Con maggiore cautela, proporrei di interpretare anche la minacciosa previsione, già parzialmente citata: «un turco crudo, / bella fanciulla, / ti piglierà. / E ti dirà: / Signore scudo, / signor scudiere, / venga al quartiere / di Mustafà» (230-237) come allusione all'espressione idiomatica milanese *Mostafà* o *Brutto Mostafà*¹⁵ nel senso di «brutto ceffo», combinata con l'ambiguità semantica di *quartiere*, «alloggiamento militare» o «appartamento privato».

Un altro campo di interesse comune ai due amici e alla loro cerchia è la musica¹⁶. Viene sempre sottolineato l'intento parodico dello *Scherzo* nei confronti del melodramma, che si realizza

¹⁰ Tasso lo introduce nel poema solo attraverso la perifrasi, benché parli delle «stanze del pappagallo» nella lettera a Scipione Gonzaga del 14 aprile 1576. Nello *Scherzo* manzoniano, invece, la presenza di «un papagallo / che nel periodar non fe' mai fallo» viene annoverata da Armida fra le attrattive del suo giardino (39-40).

¹¹ D. BALESTRIERI, *La Gerusalemme liberata*, cit., p. 371.

¹² DANTE ISELLA, *I Lombardi in rivolta*. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda, Torino, Einaudi, 1984², pp. 182-183.

¹³ FRANCESCO CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, dall'Imperial Regia Stamperia, 1839, s.v. *Càn*.

¹⁴ Ivi, voce *Ciàvo*.

¹⁵ Ivi, *ad v.*, con il significato di «Mostacciaccio».

¹⁶ «Un Borsieri, un Pellico, un Visconti spostano sulla scena – tra attori, coreografi, compositori – le loro proposte teoriche, le loro discussioni polemiche, lo stesso dibattito tra classici e romantici». (LUCIANO BOTTONI, *Il teatro del «Conciliatore». Antecedenti e retroscena*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, a cura di GENNARO BARBARISI e ALBERTO CADIOLI, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 325-342, a p. 325). La *Proposizione ai Critici per una sincera difesa dell'Opera Seria*, uscita anonima sul n. 21 del foglio azzurro, ma ora riconosciuta a Pietro Borsieri, concentra nei «toni di una garbata, e a tratti paradossale, arguzia settecentesca» (WILLIAM SPAGGIARI, *Due schede romantiche*, in ID., «In

attraverso la ripresa di *clichés* linguistici (*è dessa; bell'idol mio*) e soprattutto di impronte metrico-ritmiche, e che si manifesta anche in altri scritti (lettere di entrambi, poesie 'rifiutate' di Manzoni). Ma il tessuto lessicale di questo breve testo, come accennavo all'inizio, è anche sorprendentemente ricco di espressioni colloquiali (*camicia sudata; casotto; dall'otto del mattino all'otto / della sera; è troppo giusto; non me ne importa un corno; sul sodo; siamo in ballo*) e tecniche (*periodare, contingente, proposta in forma, geroglifico, gesolreutt; venditor di specchi, argento vivo* [l'impasto al mercurio sul retro dello specchio], *cacciator senza fucile / giardinier senza badile; inventor di macchine*), nella direzione di una disinvolta varietà che lo accosta alla modernità dell'opera comica (Goldoni, Da Ponte)¹⁷. Felice assaggio di una appassionata ricerca linguistica, destinata a portare lontano.

mezzo a' lumi de' Gonzaghi heroi». Note e ricerche di letteratura moderna, Catanzaro, Pullano, 1993, pp. 76-94, a p. 87) una decisa insofferenza verso la maniera metastasiana.

¹⁷ Anche come librettista, «Goldoni diede vita a un codice molto caratterizzato, che, passando per figure di grande spicco come Lorenzo da Ponte, restò vivo a lungo: una lingua che accoglie largamente forme, costrutti, parole, espressioni dell'uso corrente, pratico, popolare, regionale, settoriale.» (ILARIA BONOMI e EDOARDO BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 71).