

## INDICE

INTRODUZIONE. Mimesi, metafora, <i>medium</i> : la comunicazione complessa del testo romantico . . .	pag.	5
1. <i>I promessi sposi</i> e la mimesi teatrale: influenze goldoniane . . . . .	»	29
2. Pirandello lettore dei <i>Promessi sposi</i> : la mimesi del personaggio . . . . .	»	61
3. Mimesi e traduzione in Leopardi . . . . .	»	75
4. Metafore della mimesi testuale: malleabilità e conformabilità. . . . .	»	97
5. La mimesi antipetrarchesca di Silvia . . . . .	»	107
5.1. La punteggiatura . . . . .	»	107
5.2. Retorica e comunicazione: per una mimesi antipetrarchesca . . . . .	»	119
6. Leopardi e Petrarca: per una mimesi astrale . . . . .	»	147
Abbreviazioni e rimandi bibliografici . . . . .	»	177
Edizioni complete, edizioni di riferimento, commenti	»	177
Saggi, studi, opere di consultazione . . . . .	»	180
Indice dei nomi e delle opere . . . . .	»	189

## INTRODUZIONE

### Mimesi, metafora, *medium*: la comunicazione complessa del testo romantico

Il concetto di mimesi come “imitazione della realtà” nel senso di riproduzione fedele, fotografica, meccanica, è sostanzialmente un falso storico. È stato sufficientemente messo in luce come, tanto per Platone quanto per Aristotele, seppur in modi differenti, mimesi non voglia mai dire ciò: il rapporto degli antichi Greci con il mondo circostante, profondamente diverso dal nostro, era talmente ricco di risonanze “magiche”, di livelli comunicativi che superavano la vista e il tatto secondo un’interiorizzazione del tutto spontanea, che per essi la mimesi era già una faccenda eminentemente artistica, una “rappresentazione” che nulla aveva di meccanico o di semplice. Essa dunque, fin dalle origini, ha sempre coinciso con una rielaborazione dell’oggetto per così dire in movimento<sup>1</sup>, con un’espressione vitale della realtà. Il che aveva capito perfettamente il nostro Leopardi, tanto che del rapporto antichi-moderni fece il fulcro della sua riflessione estetica, basata sull’idea che l’opera d’arte deve essere cosa viva ma che nella modernità essa rischia continuamente di rivelarsi cosa morta, poiché nasce da una percezione del reale esausta, invecchiata, passiva, non comu-

---

<sup>1</sup> Fondamentale Koller, *Die Mimesis*; un estratto in italiano si può leggere in Koller, *La mimesis*, dove l’autore ricorda come l’idea di mimesi in origine fosse legata alla danza, e poi alla musica (per le abbreviazioni bibliografiche, le edizioni di riferimento e i criteri di citazione cfr. *in calce* al volume le *Abbreviazioni bibliografiche*; nelle citazioni i corsivi sono miei, salvo indicazione contraria).

nicativa, e dunque il suo viaggio nel tempo e nello spazio è una continua fuga dalla morte. Per gli antichi gli oggetti della natura erano vivi, parlanti, dialogici:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Cipariso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli. (*Zib.*, pp. 63-64)

Se la natura era tanto vitale nella percezione del soggetto che con essa si relazionava, per forza di cose anche il testo che la rappresentava (ovvero che ne offriva la riproduzione mimetica) era vivo, attivo, altamente comunicativo. Ciò che non è per i moderni. Come può un testo mantenere intatta la propria carica mimetica (nel senso che dicevamo sopra) se nasce da percezioni e da sentimenti spenti e inariditi? I primi Romantici tedeschi, in fondo, come Leopardi, tentarono una risposta a questo inquietante quesito: occorre individuare, e costruire insieme, uno spazio testuale autonomo, intermedio, entro cui rivitalizzare gli oggetti della natura riattivandone la forza comunicativa attraverso una serie di operazioni riflessive di tipo metatestuale. Il testo non viene alla luce già comunicante: ha bisogno di essere attivato, acceso come una macchina. Nasce così il testo come mimesi di secondo grado, ovvero come *medium*.

Il celebre frammento 116 dell'«Athenaeum» (I.2, 1798) di Friedrich Schlegel spiega ciò che accade alla riflessione in un testo poetico:

La poesia romantica è una poesia universale e progressiva. il suo scopo non è solo quello di unificare nuovamente tutti i generi separati della poesia e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica ... Solo essa può divenire come l'*epos* uno specchio di tutto il mondo circostante, un'immagine dell'epoca. E tuttavia essa può, meglio d'ogni altra, anche librarsi sulle ali della riflessione poetica a

metà tra l'oggetto rappresentato e il soggetto rappresentante, scevra da ogni interesse reale e ideale, potenziare sempre e di nuovo tale riflessione e moltiplicarla come in una serie interminabile di specchi. Essa è capace della più alta e più varia cultura; non solo a partire dall'interno ma anche a partire dall'esterno organizzando in modo omogeneo tutte le parti di ciò che nei suoi prodotti deve essere un tutto, in modo tale che le si apra la prospettiva di una classicità che cresce senza limiti<sup>2</sup>.

La riflessione può essere potenziata e moltiplicata secondo un principio di rispecchiamento progressivo soltanto ponendosi in una condizione intermedia tra oggetto della rappresentazione e soggetto rappresentante, che è come dire tra voce dell'autore presente nel testo e referente esterno al testo. La metafora dello specchio è utilizzata due volte: a proposito della mimesi del mondo circostante («uno specchio di tutto il mondo circostante, un'immagine dell'epoca»), e a proposito della riflessione che si potenzia moltiplicandosi («come in una serie interminabile di specchi»). Si tratta di una sorta di meta-poesia, o poesia trascendentale, per usare un aggettivo fichtiano.

Ma a cosa si riferisce precisamente questa «metà»? Cosa può esserci *a metà* tra rappresentante e rappresentato, se non il lettore? Chi può ricevere e decodificare il messaggio dell'opera prima che torni a coincidere con l'oggetto reale della rappresentazione (annullando in tal modo il processo comunicativo) se non lo spettatore? Il quale, nella sua ricettività libera da vincoli compositivi e reali, sospende il messaggio in quella dimensione interiore in cui immaginazione e ragione operano congiunte. In questa sospensione si realizza lo spazio comunicativo del testo; ovviamente del testo che quello spazio lo prevede, lo porta insito nella propria stessa struttura. Per questo testo mimeticamente attivo, o meglio finalmente attivato, il lettore crea la possibilità di «una classicità che cresce senza limiti»: è la revisione, rivoluzionaria e definitiva, dei concetti di canone e di classicità. Quest'ultima è riconsiderata alla luce di

---

<sup>2</sup> Schlegel, *Frammenti*, p. 43.

una temporalità caotica, che prevede sfumature, salti, ritorni, vuoti, mutamenti continui senza finalità specifiche:

Il genere poetico romantico è ancora in divenire; anzi questa è la sua essenza peculiare, che può soltanto eternamente divenire e mai essere compiuto. Esso non può essere esaurito da alcuna teoria, e solo una critica divinatoria potrà osare di voler caratterizzare il suo ideale<sup>3</sup>.

Il lettore, entrato definitivamente nella dinamica testuale, assume la funzione determinante di vivificare il testo dall'interno impedendogli di morire, di diventare una forma vuota<sup>4</sup>.

Comprendere il ruolo del lettore, ovvero la parte attiva che gli spetta nell'opera romantica, è fondamentale per capire l'idea di mimesi del testo letterario che hanno i primi teorici Romantici, e con essi, fatti i necessari distinguo, i maggiori esponenti del nostro Romanticismo. Partendo dalle considerazioni di Aristotele che riguardano il rapporto tra arte e natura, Schlegel sostanzialmente inverte il postulato aristotelico secondo cui l'arte imita la natura, a favore dell'idea che «l'arte deve creare natura<sup>5</sup>». L'opera d'arte, in altre parole, si propone come un mondo nel mondo, essendo l'autore ispirato dal principio della natura creatrice posto nel centro dell'essere umano, nella sua interiorità, ovvero nella fantasia. Il processo di creazione, però, non è mai un processo compiuto, e soprattutto non si esaurisce nella mente di chi lo espleta; ha invece costante ed inesaurito bisogno di essere rinnovato, addirittura reinventato, dal lettore, grazie al quale l'opera acquista vitalità e senso. Novalis ha forse scavato con più forza di Schlegel nei meandri del caos conseguente alla revisione delle categorie spaziotemporali, si è

---

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 43-44.

<sup>4</sup> Il merito dell'individuazione di questo nucleo della riflessione romantica in direzione di una funzione mediatica del testo va sicuramente a Benjamin, *Critica Romanticismo*; Claudio Colaiacomo, a sua volta, ha avuto l'indiscusso merito di aver individuato e applicato alla critica letteraria, rielaborandoli, i principi esposti da Benjamin: cfr. per il nostro discorso in particolare i saggi *Riflessione romantica e Canone*.

<sup>5</sup> Cfr. Behler, *Romanticismo* (in particolare il cap. II) e anche Berlin, *Radici Romanticismo*.

abbandonato con maggiore impeto alla potenza del linguaggio “magico” che deriva dall’identificazione di soggetto e oggetto, anche occupandosi con accanimento del confronto della letteratura con le altre arti, soprattutto musica e pittura.

In noi, o in nessun luogo è l’eternità con i suoi mondi, il passato e il futuro. Il mondo esteriore è il mondo delle ombre che getta la propria ombra sul regno della luce. Certo, ora l’interiorità ci sembra così oscura, solitaria, priva di forma, ma come ci apparirà diversa quando questa oscurità sarà trascorsa, e il corpo d’ombra sarà sospinto via. Proveremo un piacere maggiore di quello di cui il nostro spirito ha sentito la mancanza<sup>6</sup>.

Pirandello nell’*Umorismo* riprenderà piuttosto fedelmente questa immagine:

Se tutto questo mistero non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita? Se la morte fosse soltanto il soffio che spegne in noi questo sentimento penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d’ombra fittizia oltre il breve ambito dello scarso lume che ci proiettiamo attorno, e in cui la nostra vita rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di esilio che ci angoscia? (*Um.*, p. 617)

La ripresa non è acritica, ma si inserisce in un quadro esegetico compatto e meditato; che è poi quello che ci interessa in questa sede. Pirandello, romantico *malgré lui*, è tutto sommato un isolato nel panorama della critica letteraria italiana e le sue posizioni anticrociane sono nette e ben definite. Il Pirandello teorico e critico si nutre proficuamente dell’esperienza di autore drammatico che vive col teatro un rapporto complesso, contrastato, ma profondamente improntato all’analisi della forza comunicativa del testo in rapporto alla mimesi, ovvero

---

<sup>6</sup> Novalis, *Op. fil.*, II, p. 418 (è il sedicesimo frammento di *Blüthenstaub*, «Athenaeum», I.1 1798).

alla rappresentazione funzionalizzata alla dinamica conoscitiva del mondo autonomo ed alternativo del personaggio e, in seconda istanza, del lettore/spettatore. Si rilegga la Prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*:

È da tanti anni a servizio della mia arte (ma come fosse da jeri) una servetta sveltissima e non per tanto nuova sempre del mestiere. Si chiama Fantasia. Un po' dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero, nessuno vorrà negare che non sia spesso alla bizzarra, e nessuno credere che faccia sempre e tutto sul serio a un modo solo. Si ficca una mano in tasca; ne cava un berretto a sonagli; se lo caccia in capo, rosso come una cresta, e scappa via. Oggi qua; domani là. E si diverte a portarmi in casa, perché io ne tragga novelle e romanzi e commedie, la gente più scontenta del mondo, uomini, donne, ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovan più modo a uscire; contrariati nei loro disegni; frodati nelle loro speranze; e coi quali insomma è spesso veramente una gran pena trattare.

...

Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana. (p. 12)

Friedrich Schlegel, peraltro, nell'*Umorismo* viene più volte citato anche se, parrebbe, non ben capito<sup>7</sup>. E d'altronde, in ambito critico-filologico, soltanto con la critica di Spitzer e poi di Auerbach le teorie del primo Romanticismo saranno portate alle conseguenze più naturali, in direzione di un'atten-

---

<sup>7</sup> Pirandello ne parla nella prima parte del saggio, polemizzando con il concetto di ironia romantica: «Ma il signor Schlegel ... disse che per il poeta l'ironia consiste nel non fondersi mai del tutto con l'opera propria, nel non perdere neppure nel momento del patetico, la coscienza dell'irrealtà delle sue creazioni» (*Um.*, p. 24).

zione alla mimesi intesa come aderenza alla vita vissuta, che lo scrittore filtra e giudica attraverso il sistema di valori (anche stilistici) specifico della propria epoca: di fronte al quale sistema, però, il lettore deve interiorizzare il testo e farlo entrare in collisione con le proprie competenze scientifiche e la propria affinata sensibilità attenta ai minimi dettagli della lingua e del contenuto; questa attenzione quasi ossessiva al dettaglio coincide in ultima analisi con una sorta di smembramento, o di scardinamento, del testo. Questa operazione è necessaria per porre in risalto – sostiene Auerbach – gli elementi differenziali, gli scarti dalla norma entro una prospettiva ben più ampia di quella del singolo oggetto letterario. Soltanto così si coglie la componente mimetica, che è poi quella vitale, dell'organismo testuale, in grado di parlare un linguaggio universale:

L'universale che a me sembra rappresentabile è la concezione di un corso storico: qualche cosa come un dramma, che non contiene neppure esso alcuna teoria, bensì una concezione paradigmatica del destino umano. L'oggetto, nel senso più largo, è l'Europa; io cerco di coglierlo in alcuni temi di ricerca. Ciò facendo si può aspirare al massimo a penetrare i molteplici rapporti di un accadere dal quale noi deriviamo e al quale noi partecipiamo; a determinare il luogo al quale siamo arrivati e magari anche a intravedere le possibilità immediate che ci attendono; ma in ogni caso a partecipare più intimamente a noi stessi, e ad attualizzare la coscienza: "noi qui e ora", con tutta la ricchezza e le limitazioni che ciò comporta<sup>8</sup>.

La mimesi a cui si riferisce Auerbach fa dunque leva sulla forza paradigmatica della rappresentazione singola, della singola scena: con tutte le implicazioni che questo comporta in relazione alle categorie di spazio e di tempo, al loro utilizzo nell'opera letteraria in senso proprio teatrale. Si ricordino le osservazioni critiche su Omero:

Dei fenomeni viene manifestato solo quel tanto che importa ai fini dell'azione, il resto rimane nel buio; vengono accentuati soltanto i pun-

---

<sup>8</sup> Auerbach, *Scopo e metodo*, p. 27.

ti culminanti e decisivi dell'azione; le cose interposte non acquistano esistenza ... Il rimprovero, spesso rivolto ad Omero, d'essere bugiardo, è un rimprovero insulso; egli non ha alcun bisogno di farsi forte della verità storica della sua narrazione; la sua realtà è forte a sufficienza: ci avvince, ci chiude nella sua rete, e gli basta. In questo mondo "reale", per se stesso esistente, entro il quale siamo stati attirati, non c'è nessun altro contenuto, i poemi omerici non tengono nulla celato, in essi non esiste nessuna dottrina né un secondo senso segreto<sup>9</sup>.

Sembra la descrizione della forza mimetica del teatro, della sua autonomia, della sua dimensione alternativa a quella diegetica. La mimesi drammatica rievoca infatti in forma mista, col gesto e con la parola, ciò che mira a "ripresentare" sotto gli occhi dello spettatore; la rappresentazione, in tal caso, propone ciò che è assente, ciò che non è più, o addirittura ciò che non è mai stato e mai sarà, attraverso un'altra realtà che ne prende il posto<sup>10</sup>.

Sarà grazie alla medesima sensibilità romantica, non dichiarata apertamente ma applicata nella lettura fattuale, che Pirandello sarà in grado di cogliere l'indebolimento autoriale nella tecnica narrativa dei *Promessi sposi*<sup>11</sup>, in cui l'*escamotage* del manoscritto contribuisce notoriamente a sovrapporre le funzioni di lettore e autore, ma soprattutto a 'mediare' il legame tra autore e lettori di ogni tempo, che sono autorizzati a vivere per proprio conto il rapporto con i personaggi. Egli intuisce, di conseguenza, che i personaggi manzoniani sono concepiti secondo una complessa messa in scena, solo apparentemente rigida, che in realtà consente loro di farsi umoristicamente carico di tutte le possibilità esistenziali oltre la narrazione di primo livello, possibilità che sono in fin dei conti quelle immaginate dai lettori. Si veda quanto scrive Artaud dopo la messa in scena dei *Sei personaggi* nel 1923:

Allora dov'è il teatro? ... è come un gioco di specchi in cui l'immagine iniziale si assorbe e rimbalza ininterrottamente, cosicché ogni

---

<sup>9</sup> Auerbach, *Mimesis*, I, p. 15.

<sup>10</sup> Cfr. Del Gatto-Cappello-Breitenmoser, *Annodamento*, cap. I.

<sup>11</sup> Cfr. *infra*, cap. 2.

immagine riflessa è più reale di prima e il problema non cessa di porsi. E l'ultima immagine porta con sé tutte le altre e sopprime tutti gli specchi<sup>12</sup>.

Ancora lo specchio: strumento di riflessione, metafora altamente produttiva, ricorrente in modo quasi ossessivo nei pensieri dei primi Romantici tedeschi, non per caso (in una variante, diciamo così, spenta) sarà utilizzata dallo stesso Pirandello nella definizione dell'umorismo, per mettere a fuoco il rapporto tra riflessione e fantasia:

Nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. (*Um.*, p. 132)

E poco dopo:

La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di proiezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della "ingenuità" o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira infatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario. (*Um.*, p. 134)

La riflessione è, in altre parole, la consapevolezza dell'inconsistenza presente dell'oggetto con cui l'io si relaziona; è la presenza sempre vigile di un io sdoppiato, e smalizzato, che percepisce senza sforzo una seconda immagine oltre quella apparente, e non perché decida di farlo, ma perché si è ormai definitivamente caricato della funzione del lettore, distaccato e al tempo stesso artefice della mimesi testuale. L'opera è dunque, nella sua forza mimetica, un organismo molle, debolmente strutturato, materialmente elastico, nutrito dall'universo ricettivo del singolo lettore. Il classico perciò non è acquisito

---

<sup>12</sup> Artaud, *Teatro e doppio*, pp. 110-11.

come tale una volta per tutte; esso si trasforma continuamente ad opera dei lettori (Borges insegna) che lo riscrivono ad ogni lettura, e ad ogni lettura potenzia la sua classicità che vuol dire fedeltà al suo tempo, ma anche malleabilità, elasticità, capacità di rimodellarsi continuamente. In quest'ottica di depotenziamento dei fondamenti metafisici di spazio e di tempo, oltre che dell'onniscienza e della cristallina durezza dell'io autoriale a favore della valorizzazione della funzione lettoriale, Leopardi delineava (e Pirandello eredita ed elabora le coordinate di tale riflessione) con particolare incisività figurativa la forza dell'immaginazione poetica, chiarendo implicitamente la differenza tra "oggetto" ed "immagine":

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (*Zib.*, p. 4418)

Lo sguardo, in ciò decisamente romantico, di Leopardi è lo sguardo che deriva non più dall'illusione, ma dalla consapevolezza che non si può guardare e riproporre mimeticamente l'oggetto in immagine se non a partire da un'illusione, ovvero da una forma mediatica della coscienza comunicativa; per cui ogni altra immagine, ogni altra possibilità mimetica, oltre a quella percepita dalla vista, è ammissibile: che è come dire che ogni lettura, purché inserita nel mondo fantastico della rappresentazione, è ammissibile. Lo sguardo di Leopardi oltrepassa la materia, ma non in nome del vago e dell'indefinito, bensì in nome delle potenzialità infinite insite nella materia stessa intesa come forma comunicante.

Di qui l'interesse per tutte le strutture mediatiche del pensiero e del linguaggio: prima fra tutte la metafora. Ovviamente ci riferiamo a quella metafora complessa di ispirazione romantica,

che abbraccia il campo della conoscenza e non quello puramente intellettuale. Perché questa figura retorica può considerarsi strumento privilegiato di mimesi testuale? Attraverso Vico, la concezione della metafora in Leopardi riguarda la pluralità dei livelli testuali<sup>13</sup>: essa è un potente strumento conoscitivo per aprire nuovi scenari di teatro nel teatro, dunque per aprire il testo, con la sua forza paradigmatica, verso ulteriori dimensioni comunicative. Con le parole che Strehler scelse a proposito di Goldoni, gli autori delle vere opere d'arte «spiegano la verità dell'uomo attraverso le loro metafore, che non sono mai la copia esatta del mondo ma sono la metafora del mondo<sup>14</sup>».

Restando al discorso appena svolto, ad esempio, Leopardi si servirà in più occasioni nello *Zibaldone* della metafora della mollezza, dell'elasticità, specificamente della pasta da modellare.

L'idea della «conformabilità» (*Zib.*, pp. 1452-53) della natura umana, così come della lingua e di altre manifestazioni umane, si accompagna a quella di evoluzione della materia in base al principio di assuefazione. Il caos originario (la configuratività e la complementarità contro la sequenza, la frammentazione, la linearità) si è progressivamente ed apparentemente ordinato in seguito ad associazioni progressive ed illimitate, il che equivale a dire che il pensiero umano (e con esso la lingua) si è evoluto a forza di metaforizzare i dati reali. A tali metaforizzazioni gli uomini si sono lentamente abituati, ed hanno pertanto costruito i concetti, le forme definite, le definizioni, i nomi a partire da un'astrazione analogica iniziale. Un testo, qualunque genere di testo, in quanto forma definita, è un tentativo, una finzione comunicante, che però rimane inattiva se non vivificata dal lettore partecipe dell'operazione comunicativa. Con le parole di Sartre «l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier<sup>15</sup>».

<sup>13</sup> Cfr. *infra*, capitoli 3 e 4.

<sup>14</sup> Strehler, *Intorno a Goldoni*, p. 43.

<sup>15</sup> Sartre, *Littérature*, p. 48.

Facciamo l'esempio di Silvia nel canto che Leopardi dedica a questo nome. Un nome fortemente metaforico, appunto; prima che una persona<sup>16</sup>. Il lettore legge il canto come se fosse il rovesciamento di un sogno, cioè come un'esperienza onirica raccontata dal punto di vista della morte, a cui Leopardi si era esercitato col *Coro di morti* e che da sempre aveva stuzzicato la sua fantasia, fin dal *Sogno* appunto, quando la donna sognata (morta) chiedeva all'io lirico: «Vivi, e ricordanza alcuna serbi di noi?», domanda che sembra voler dire anche “Tu sei sicuro di essere vivo?”. La vita e la memoria sono pressoché la stessa cosa. Ma l'io, in effetti, cosa ricorda? Le sue memorie sono sensazioni, illusioni, forse finzioni mentali. Poco o nulla c'è di realistico nella descrizione memoriale di Silvia; tutto è molto stereotipato, quasi oleografico, le immagini (con relative collocazioni spaziotemporali) sono generiche e letterarie, le espressioni a volte perfino stucchevoli, i dati fisici e gestuali sono a forte connotazione simbolica (e metaforica): gli occhi, le mani, la voce, le negre chiome.

Il rapporto con la morte è la chiave per intendere la struttura del testo leopardiano: il che vuol dire il rapporto con l'idea stessa del tempo, e con la sua materialità, col suo essere inscritto nella materia stessa, di modo che assume valore assoluto ogni rappresentazione ed espressione della fissità della materia in contrasto con l'idea del tempo che procede: l'arresto del tempo coincide con la rivelazione della assolutezza della materia. Così capita per un gesto, per un ricordo, per un nome, per un oggetto sempre uguale a se stesso (un oggetto-rovina), per un corpo morto, per tutto ciò che non riesce più a dare l'illusione della reciprocità, dello scambio, del progresso, dell'evoluzione, e dunque della comunicazione. Silvia è la rappresentazione stessa di questo limite vertiginoso tra materia e tempo, la messa in scena del rapporto dell'io con la morte, cioè con l'arresto del tempo: di modo che il testo si presenta come una sequela di discontinuità temporali, in cui si mima l'attimo della presa di coscienza dell'illusione.

---

<sup>16</sup> Cfr. *infra*, capitolo 5.

In altre parole, il testo, come forse la maggior parte dei *Canti* di Leopardi, ci parla di una crisi della comunicazione verbale. Una comunicazione impossibile, che, mediata dalla scrittura, arriva al lettore attraverso un gioco di specchi, in un'operazione narcisistica del pensiero che si mette in scena oggettivando se stesso. Ma quell'oggettivazione poi prende il sopravvento e si rende autonoma, come Silvia, e costruisce il testo su di sé. Chi è allora il protagonista che guida la messa in scena? Non è un io lirico forte e carico dell'onniscienza del narratore tutt'uno con l'io autoriale. Al contrario, si tratta di un io molto fragile e che a volte compare sulla scena con tutto il carico della sua insicurezza, affidata ai tenui fili di una tessitura memoriale difficoltosa riposta nelle mani della tessitrice Silvia. Di lei acutamente il Pascoli focalizzerà e isolerà proprio la metafora – a valenza metatestuale – della tessitura, in un componimento che rappresenta oniricamente e mimeticamente – proprio attraverso lo scorrere atemporale del pettine – l'unica possibile risposta, ed epifania, della fantasmatica e umbratile donna leopardiana:

Con un sospiro quindi la cassa  
tira del muto pettine a sé.  
Muta la spola passa e ripassa<sup>17</sup>

Non è un caso d'altronde che la stessa metafora della tessitura sia struttura profondamente connaturata alla scrittura dei *Promessi sposi*, il cui protagonista maschile porta il nome di *Tramaglino* (non a caso a lui viene esplicitamente riconosciuta alla fine del romanzo la passione per la narrazione), e in cui immagini metaforiche di tele, fili, gomitoli, matasse da sciogliere abbondano<sup>18</sup>.

Un canto di impianto all'apparenza più narrativo, *Le ricordanze*, dichiara già in apertura il suo tributo all'assuefazione. Qui l'incipit contemplativo (*Vaghe stelle dell'Orsa, io non*

---

<sup>17</sup> *CaCast*, *La tessitrice*, vv. 12-14.

<sup>18</sup> Cfr. *infra*, cap. 2.

*credea* | *Tornare ancor per uso a contemplarvi*) è condotto, e di fatto smentito nella sua aura pseudo-petrarchesca, proprio attraverso il concetto di abitudine: «per uso» vuol dire anche “per abitudine”, per meccanica riproposizione di dinamiche liriche, cioè per una sorta di automatismo sentimentale che consente la riedizione diegetica dell’abbandono estatico alla contemplazione anche quando essa non è di fatto più possibile per eccessiva delusione esistenziale. L’ammissione di stupore di fronte alla rinnovata capacità assuefativa implica in effetti proprio la constatazione che la pasta/ Io non è del tutto indurita, ma conserva ancora un certo grado di malleabilità e di conformabilità. La meraviglia riguarda dunque lo stato di “mollezza”, ovvero di assuefabilità piuttosto che il ricordo in quanto tale.

Il lettore che agisce sulla pasta da modellare con l’azione delle sue mani mette in relazione il significante con il significato; compie un’operazione di tipo analogico, associazionistico, e dunque metaforico, a forza di istituire rapporti, legami, confronti, comparazioni, nel che consiste di fatto l’essenza, oltre che l’effetto, dell’assuefazione (cfr. *Zib.*, p. 1931). Per Leopardi dunque il testo è una sorta di moderno *medium* raffreddato, in cui la lingua simula mimeticamente (attraverso la sintassi o il lessico o l’intertestualità) in certi punti strategici una sorta di “calore”, lasciando intuire un percorso alternativo compiuto dall’immaginazione in altro tempo e in altro spazio, non riproponibile per via diegetica e per questo alluso tramite alcuni *éscamotages* linguistici che, una volta attivati dal lettore, scaldano il testo alludendo ad un altro possibile livello strutturale. In altre parole, è possibile ripetere nell’*abitudine* della lettura il salto (anch’esso, in fondo, di origine assuefativa) da una condizione all’altra: ovvero le due modalità dell’assuefazione (quella che genera automatismi e quella che permette salti geniali e scoperte fulminee) sono necessarie l’una all’altra, dialetticamente compresenti nella cultura moderna. L’attenzione ossessiva al particolare, e la capacità di astrazione verso l’universale non possono essere scissi, come ci ricorderà Leo Spitzer molti anni dopo:

A qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale; e, viceversa, un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto<sup>19</sup>.

Cercare nel testo quei punti d'inciampo, quelle spie che rivelano tali allontanamenti, tali salti, rispetto alla progressione e alla linearità narrativa, è il compito del critico. Sono essi a strutturare il livello mimetico del testo, poiché lo rendono vivo, comunicante, multidimensionale, drammaticamente attivo, e di queste spie linguistiche fanno parte anche quelle relative all'intertestualità, al dialogo con altri autori. In questo tipo di approccio critico rientra lo studio del rapporto con Petrarca nei *Canti*<sup>20</sup>: rapporto complesso e *in progress*, che coincide con la lenta presa di coscienza da parte di Leopardi della distanza che lo separa dal modello e di come la ricezione di esso dovesse coincidere sempre di più con una sua scomposizione in frammenti, in flash lirici in grado di portare alla luce quelle istanze 'antipetrarchesche' messe in moto – a saper leggere tra le righe – dallo stesso Petrarca nei *Fragmenta*.

Entrambi i nostri maggiori autori romantici, attenti alla mimesi testuale, si sono cimentati in prove di scrittura drammatica: espressamente teatrali il Manzoni, implicitamente teatrali Leopardi; penso in particolare alle *Operette morali*. Di quelle esperienze hanno poi nutrito le altre opere, del modo teatrale di trattare la voce del personaggio dialogante, ma soprattutto dei modi di declinare la dimensione spaziotemporale della rappresentazione scenica, col prevedere in alternativa al livello diegetico un livello mimetico in cui lo spazio e il tempo diventano tangibili, presenti, puntuali. L'attenzione che Leopardi riserva alla mimesi dei personaggi, compreso l'io in scena, è ingente. La voce è modulata drammaticamente, tanto che a volte diventa urlo o pianto, fremito, sussurro; il testo è dialogico, le interrogative non sono retoriche ma sempre effettiva-

---

<sup>19</sup> Spitzer, *Critica stilistica*, p. 67.

<sup>20</sup> Cfr. *infra* i capitoli 4 e 5.

mente rivolte ad un interlocutore<sup>21</sup>. E Leopardi stesso a volte parla della lettura come recitazione:

Perciocché letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; né mai ebbi pace infinché non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima<sup>22</sup>.

La scrittura teatrale presuppone uno spettatore, e anche un regista: in altre parole, moltiplica i livelli di mediazione del testo. Essa prevede un largo margine di imprevedibilità rispetto alla messa in scena e alla ricezione della stessa, la quale imprevedibilità non viene meno se il testo teatrale è fruito tramite la lettura, poiché essa è inscritta nel testo stesso, nel suo DNA, è compresa nella scelta delle parole, nella musicalità e nella tensione emotiva delle battute. Nella scrittura teatrale il lettore è dentro il testo come spettatore e come potenziale regista, la sua cooperazione è necessaria alla riuscita dello spettacolo, il personaggio prende vita nel momento in cui lo si mette in scena, e da quel momento è pirandellianamente autonomo.

D'altronde è da questa presa di coscienza dell'autonomia del personaggio, oltre che dalle sue ascendenze primoromantiche, che Pirandello parte in direzione della definitiva scelta combattuta e difficile a favore della scrittura teatrale<sup>23</sup>, ed è in concomitanza con questa presa di coscienza che prende forma la sua lettura tanto di Leopardi quanto di Manzoni; dei quali riconosce, in contrasto con la critica crociana ed in sintonia

---

<sup>21</sup> Cfr. gli atti del convegno sulla *Dimensione teatrale in Leopardi*, in particolare Blasucci, *Modalità della voce* e D'Intino, *Potere della voce*.

<sup>22</sup> Leopardi, *Traduzione II Eneide*, p. 434a.

<sup>23</sup> Cfr. l'acuta analisi di Claudio Vicentini, *Disagio*. In particolare si veda il cap. 2 (pp. 33-52) in cui si delinea il passaggio dalla narrativa alla forma drammatica come naturale conseguenza della teoria umoristica e del progressivo indebolimento della voce narrante.

invece con quelle che saranno le tendenze critiche della seconda metà del '900, la componente umoristica, lo sdoppiamento dell'io autoriale, e dunque il suo indebolimento, l'apertura dell'opera nei confronti del lettore. Leggendo le *Operette morali* e i *Promessi sposi*, Pirandello si pone come interlocutore privilegiato di questi ormai canonici modelli di stile: sintonizzato sulla lunghezza d'onda romantica che accompagnò la loro scrittura, ma al tempo stesso irreversibilmente lontano dalla temperie culturale primo-ottocentesca. La prospettiva favorevole, insieme alla distanza dalle posizioni critiche crociane, rende possibile a Pirandello un'analisi tanto delle *Operette* (in particolare di quelle più marcatamente umoristiche, come il *Copernico* o il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*) quanto dei *Promessi sposi*, tesa a rintracciare la disposizione umoristica del testo sia nella struttura orientata in senso asistematico e digressivo, come nel caso dei dialoghi (sostanzialmente inconcludenti) di Leopardi, sia nel singolo personaggio che si manifesta come incarnazione dell'indole umoristica dell'autore. È questo il caso di don Abbondio, di cui Pirandello ci regala un'appassionata disamina critica, basata sulla messa a fuoco delle modalità di rappresentazione del personaggio<sup>24</sup>.

Interessante è il percorso che egli segue nell'individuazione dei nuclei strutturali più significativi che consentono al personaggio manzoniano di acquisire una progressiva e totale autonomia artistica; che è come dire una sostanza etica ed estetica – che si manifesta in certi momenti cruciali della messa in scena – indipendente da quella dell'autore, e tale da condizionare la ricezione da parte del lettore.

A questo proposito soffermiamoci su quella parte della Prefazione ai *Sei personaggi* dove Pirandello affronta tra le righe

---

<sup>24</sup> Della quale disamina ci occuperemo nel capitolo II, mostrando come essa costituisca un punto di svolta nella concezione estetica pirandelliana, proprio in direzione della presa di coscienza di quanto consistente possa essere lo spessore esistenziale di un personaggio, che, reso vivo e autonomo dalla forza mimetica della scrittura, pretende un dialogo a tu per tu con il lettore, lasciando sullo sfondo la voce dell'autore e le sue scelte narrative. In tal modo Pirandello elabora un nucleo riflessivo estetico che andrà a confluire nella composizione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

il problema della ricezione del testo, mentre giustifica l'apparizione improvvisa del personaggio di Madama Pace ad un certo punto della commedia:

È avvenuta perciò una spezzatura, un improvviso mutamento del piano di realtà della scena, perché un personaggio può nascere a quel modo soltanto nella fantasia del poeta, non certo sulle tavole d'un palcoscenico. Senza che nessuno se ne sia accorto, ho cambiato di colpo la scena: la ho riaccolta in quel momento nella mia fantasia pur non togliendola di sotto gli occhi agli spettatori; ho cioè mostrato ad essi, in luogo del palcoscenico, la mia fantasia in atto di creare, sotto specie di quel palcoscenico stesso ... Quel palcoscenico, anche perché accoglie la realtà fantastica dei sei personaggi, non esiste di per se stesso come dato fisso e immutabile, come nulla di questa commedia esiste di posto e di preconetto: tutto vi si fa, tutto vi si muove, tutto vi è tentativo improvviso. Anche il piano di realtà del luogo in cui si muta e si rimuta questa informe vita che anela alla sua forma, arriva così a spostarsi organicamente. (pp. 17-18)

Due i concetti degni di nota per il nostro discorso: 1) la rapidità del salto da un piano di realtà ad un altro; il che significa che il passaggio di livello ricettivo avviene all'improvviso, senza gradualità, in un punto esatto della rappresentazione, quando lo spettatore è chiamato ad entrare in essa per far rivivere l'atto creativo autoriale, e per far così materializzare il personaggio sulla scena. 2) Il palcoscenico, come luogo della rappresentazione, è una metafora del caos esistenziale, metafora della forma dell'esistenza inafferrabile e non fissa. Sottrarre il luogo della rappresentazione alla realtà fisica della scena significa confondere (in senso romantico) i piani comunicativi: è come se il palcoscenico offrissi la rappresentazione mimetica del testo stesso più che dell'azione che vi è contenuta. Si tenta l'esperimento più ardito, ovvero fare astrazione dallo spazio materiale a cui la rappresentazione teatrale è per forza di cose legata; cosicché è il teatro ad andare verso la testualità interiorizzata dallo spettatore/lettore, e non viceversa, ed è lo spettatore che crea la realtà dello spazio rappresentato in collaborazione con l'autore, modellando (come una pasta molle) il *medium* scenografico (compresi gli attori che recitano la loro

parte). La cifra ricettiva del testo rappresentato diventa allora il salto, ovvero la discontinuità del pensiero, la capacità di astrarre dalla logica ordinaria della narrazione e al tempo stesso di accettare la violenza del ritorno improvviso alla realtà, magari attraverso la risata liberatoria. Si tratta di quella dinamica esposta nella parte finale del saggio su *L'umorismo*:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se in un baleno ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione ... È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. (*Um.*, pp. 152-53)

Questo processo mentale presuppone da un lato un annullamento dei sensi comuni nella sospensione spaziotemporale; dall'altro un loro potenziamento in seguito al violento ritorno alla realtà, in quanto essi trasmettono le caratteristiche dell'oggetto caricate della sensazione ormai acquisita della loro vanità. C'è un passo leopardiano, tratto dai *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, che rende bene l'idea dell'improvviso ritorno alla realtà dopo un'immersione nell'oltretempo e nell'oltrespazio dell'immaginazione:

Mie consideraz. sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec. (p. 1102a)

L'oggetto reale a cui l'io si rapporta è raddoppiato nell'oggetto + il soggetto sdoppiato che ha sperimentato il vuoto e che in seguito viene rievocato, mimeticamente, nella scrittura. Quest'ultima sta dunque al posto di un vuoto: essa riempie il

nulla a cui conduce la riflessione, e lo riempie per mezzo di possibilità immaginative.

Proviamo a leggere in questi termini gli scritti tanto di Leopardi quanto di Manzoni: ci si apriranno scenari inesplorati (o esplorati solo in parte), e soprattutto ci suonerà diversa la voce narrante, sulla quale non sovrapporremo più con forza quella dell'autore, in quanto facente parte essa stessa del *medium*, e sottoposta perciò alle stesse regole. Entrambi mettono in scena personaggi mediati da una scrittura che trasmette la complessità del testo, la sua articolazione su più livelli metaforici. Parlare di narratore onnisciente non ha molto senso, in un testo che programmaticamente si vuole strutturato nella direzione di un'apertura tensiva nei confronti del lettore, che è chiamato a coprire gli spazi lasciati volontariamente vuoti dall'autore: poiché il fatto è che si tratta di spazi fondanti, di punti di sutura della trama, modificando i quali cambia il senso dell'opera.

La mimesi realistica del romanzo manzoniano si modula in gesti teatralmente visualizzabili, in descrizioni realistiche e tridimensionali. Ma ciò che accomuna l'operato letterario manzoniano a quello leopardiano (e, in senso lato, a quello romantico) è la crisi comunicativa che trapela dai dialoghi, dalla costruzione stessa della trama, tanto che questa è filata tutta intorno a detta crisi, e ai modi (illusori) che trovano i personaggi per aggirarla. Il romanzo si apre con un atto intimidatorio, una minaccia, dunque con un atto comunicativo a senso unico, che non consente replica, e prosegue sulla base di faccia a faccia tra i personaggi che non raggiungono quasi mai la soluzione o l'accordo.

Per capire i livelli aggiunti del romanzo (come pure dei *Canti* leopardiani) bisogna immergersi nel testo penetrando nel mondo interiore del personaggio che ha preso forma nella scena rappresentata, svincolata e libera dall'onniscienza del narratore; e bisogna altresì munirsi di una sorta di supervista per individuare quegli scogli linguistici, stilistici, intertestuali che svelano un altro testo dietro il testo, ovvero la mimesi dietro la diegesi. È il caso, ad esempio, del nome Bettina che

rimanda al sostrato goldoniano (dunque teatrale) in un punto strategico della prima parte del romanzo<sup>25</sup>. Il personaggio è sulla via dell'autonomia: il testo è in grado di comunicare soltanto se il personaggio viene lasciato libero, anche se non è lui a chiederlo esplicitamente (come sarà invece in Pirandello). Come aveva ben ribadito Ezio Raimondi «in Italia la romanizzazione della letteratura muove anzitutto da una drammatizzazione dell'io lirico, che interiorizza l'abissalità notturna del sublime nella voce mimica e recitante del corpo. Anche per questo, prima di votarsi alla prosa del romanzo, Manzoni inserisce nelle tragedie il coro, per realizzare lo sdoppiamento di azione e osservazione, immediatezza e distanza, di cui si era fatto auspice anche August Wilhelm Schlegel<sup>26</sup>». I commenti di Manzoni, sparsi qua e là nel romanzo, suonano come degli *a parte*, che creano un effetto di teatro nel teatro nel panorama narrativo: il commentatore è esterno alla scena recitata, ma interno al teatro della lettura. Il manoscritto rappresenta un dramma, e Manzoni ne è lo spettatore, o meglio uno degli spettatori, privilegiato senza dubbio ma uno dei tanti, in quanto assume su di sé la funzione non di tutti i lettori, ma di un lettore possibile tra gli altri possibili. Cosa rappresenta l'espedito narrativo del manoscritto ritrovato? Certamente le motivazioni pedagogiche, linguistiche e storiche sono presenti e forti. Ma, da un punto di vista strutturale, cosa significa delegare ad un altro la responsabilità dei fatti raccontati? Significa che l'autore di primo grado si è assunto il ruolo di lettore di una storia (di cui non è autore), e che dunque il suo punto di vista è sovrapponibile e sostituibile con quello di un qualunque altro lettore.

Leggere un testo, farlo proprio e divulgarlo, significa trasferirlo ad un pubblico indefinito, e ideale, senza trasfigurarne e travisarne il senso e lo stile, ma con la consapevolezza che si tratta di un'attività mediatica. La traduzione, nella finzione di Manzoni, assume le medesime caratteristiche che ha per Leo-

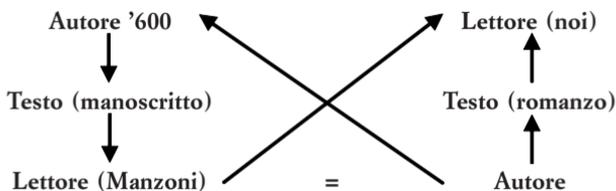
---

<sup>25</sup> Cfr. *infra* il capitolo 1.

<sup>26</sup> Raimondi, *Romanticismo*, p. 92.

paridi: tradurre vuol dire prima di tutto mostrare la passione della lettura e la relazione profonda col testo come condizione per il passaggio alla propria lingua. Manzoni riserva per sé il compito di adattare linguisticamente la narrazione ad un pubblico moderno, facendosi carico di tramandare una storia del '600. Metaforicamente, *tramandare* la storia del manoscritto significa fare in modo che essa viva e si arricchisca di testimonianze valide per far luce sui comportamenti umani: e le testimonianze sono quelle dei lettori che fruiscono della vicenda narrata, disfacendone e ricostruendone di continuo la trama, come una tela di Penelope. La nuova retorica manzoniana punta tutto sulla struttura aperta del testo, e sulla cripticità del messaggio.

Potremmo così configurare lo schema comunicativo del romanzo:

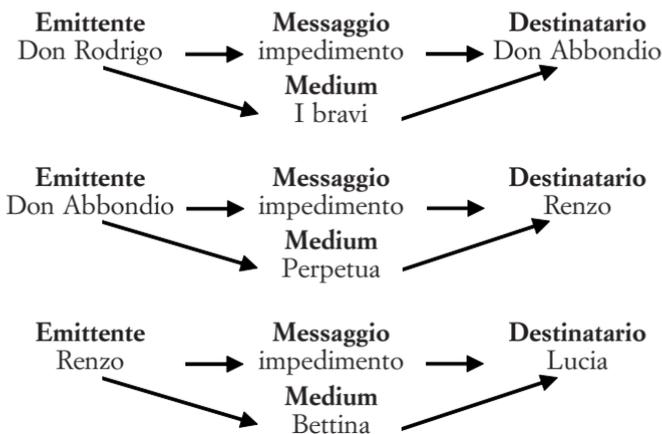


Il Manzoni, lettore e traduttore del manoscritto, incrocia il proprio ruolo con quello che appartiene ai futuri lettori di ogni tempo, così come l'autore del romanzo moderno incrocia il proprio ruolo con quello dell'autore del manoscritto seicentesco, che è portatore di una storia interessante ed emblematica ma che necessita di attualizzazione stilistica per poter esprimere il suo potenziale di universalità:

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella. – Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? – Non essendosi presentata alcuna obiezion ragionevole, il partito fu subito abbracciato. (*PS*<sub>40</sub>, *Intr.* 11)

Il peso (narratologico) del narratore onnisciente si affievolisce a vantaggio dell'ingresso del lettore nel testo<sup>27</sup>. Il problema è di carattere comunicativo e retorico: cambia, cioè, la posizione di chi riceve il messaggio, e la natura del messaggio stesso. I primi capitoli di fatto mettono in scena proprio la concezione della comunicazione letteraria del Manzoni, e mimano metaforicamente il processo di trasmissione del messaggio che è alla base della tessitura narrativa del romanzo. Il non detto è tanto, la segretezza è una delle caratteristiche richieste per la trasmissione del messaggio centrale intorno a cui si costruisce la storia: il matrimonio tra Renzo e Lucia non si deve celebrare. Le parole sono allusive, a volte inutili, a cominciare dalla prima fase comunicativa, quella del messaggio (segreto) affidato dai bravi a don Abbondio. Nei primi due capitoli si gettano le basi per la costruzione della trama, secondo uno schema comunicativo di coinvolgimento progressivo dei personaggi principali che si può schematizzare come segue:

## SCHEMA DI TRASMISSIONE DEL MESSAGGIO SEGRETO



<sup>27</sup> Cfr. in proposito le annotazioni critiche di Becherucci, *Gertrude*, pp. 11-30. La studiosa mette accuratamente in luce, in rapporto all'episodio di Gertrude, come il passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* segni la progressiva riduzione

Il messaggio segreto passa di bocca in bocca, sempre in modalità mediata e mai diretta: i bravi, Perpetua, Bettina, sono altrettanti mediatori comunicativi, più o meno forti a livello di caratterizzazione narrativa ma ugualmente necessari al passaggio del testo dall'emittente al destinatario. La ricezione, poi, è sempre parziale, o estorta (nel caso di Perpetua e di Renzo) o sottovoce, tanto che viene iterata l'espressione "all'orecchio" a proposito dei bravi e poi di Bettina incaricata da Renzo di chiamare Lucia. Più del messaggio in sé, ogni volta risulta comunicante a livello emotivo il nome di don Rodrigo, che come un virus dilaga contagiando i personaggi: questi, una volta entrati nella cerchia dei contagiati, accendono la macchina narrativa. Siamo alla fine del secondo capitolo, quando Renzo si reca da Lucia per informarla: per il tramite della bimba Bettina – la cui funzione mimetica sarà approfondita nel prossimo capitolo – la ragazza entra in scena attivamente: il dialogo con Renzo (il quale rimugina: «non m'avete mai detto niente») è costellato di non detti, di pause, di singhiozzi, di sussurri. Come i precedenti faccia a faccia, è insoddisfacente dal punto di vista comunicativo, è stentato, forzato, difficoltoso. Ed è da qui che parte l'intreccio: il messaggio segreto ha raggiunto i protagonisti, la trama si infittisce in chiusura del capitolo sotto il dominio semantico e metaforico della tessitura: «le donne sfilarono, e si sparsero a raccontar l'accaduto»: e non è certo casuale la scelta del verbo "sfilarono".

---

ne ad un'unica voce delle precedentemente distinte voci del narratore-traduttore e dell'autore anonimo, a tutto vantaggio di quest'ultimo a cui viene attribuita sempre maggiore responsabilità narrativa.