SPIGOLI

A Milano, nelle stazioni della metropolitana (e in una infinità di altri posti) si può leggere da qualche tempo il seguente annuncio «Fate attenzione, in questa stazione c'è un comunista! E' gentile, informato, pacifico e legge il Manifesto!» Ecco dunque i lineamenti umani del comunista di fine secolo. Perchè non aggiungere anche, ad esempio, gastronomo (vedi «Il gambero rosso»)?

Troppo facile fare dell'ironia. Resta innegabile che chi milita a sinistra leggendo questa pubblicità sia sopraffatto dalla desolazione Ah, voler essere *à la page!* «Immagine», addio! Viene irresistibilmente alla memoria una striscia del 1981 di Pericoli & Pirella, il cui testo diceva: «Pensa...I comunisti...Dieci milioni di persone diverse...Serie. .Incorruttibili...Laboriose...E soprattutto educate...Discrete...È come se non ci fossero».

LA SPEZIA/IRAK

Dalla finestra in guerra

GIANNI TURCHETTA

In una mattina di gennaio del 1991 gli abitanti dell'Occidente industrializzato sono stati obbligati ad assistere ad un gigantesco ritorno del rimosso. Davanti ai nostri occhi infatti la televisione ha cominciato a ridare non ancora un corpo, no, ma certo una figura angosciosamante percepibile all'incubo della guerra, che credevamo aver consegnato definitivamente ai libri di storia, o anche alla cronaca, certo, ma quella degli altri, dei mondi terzi o quarti o chissacchè. L'ultimo libro di Maurizio Maggiani, *Felice alla guerra*, vuol fare i conti proprio con le tracce lasciate nella nostra soggettività dalla guerra del Golfo e dalla ricomparsa dei fantasmi bellici nel nostro scenario quotidiano. Il lungo racconto che occupa più di due terzi del volume, e gli dà il titolo, si presenta come un diario delle settimane di *Desert Storm*, ma redatto da qualcuno che, come tutti noi, è rimasto a casa. A dire il vero però Felice, il protagonista e narratore, ha un contatto più diretto col conflitto: abita infatti in una città di mare, e dalle sue finestre vede due navi da guerra irachene ancorate nel porto. Incline, nella sua solitudine paranoide, ai deliri persecutori, finirà col mettersi di vedetta per controllare cosa fanno gli iracheni, convincendosi addirittura che i loro cannoni puntino la sua casa, e che i riflettori della marina italiana illuminino a giorno proprio il suo «nidogarage odoroso di scottex e di timo», cioè l'isolata radura dove va a fare l'amore in macchina.

Felice assomiglia molto a Venturini, il protagonista di *Vi ho già tutti sognati una volta* (1990), il libro precedente di Maggiani. Soltanto che lì il narratore assumeva il presente come punto di partenza, per sprofondare poi nel sogno, teatro di una vaga e dimissionaria utopia per dormiglioni, o, soprattutto, nei ricordi, così pesanti da calamitare l'esistenza, esigendo il pagamento di un «controvalore in *disturbi della socialità*». Solo la (incerta) capacità terapeutica della scrittura era accreditata a riscattare quel malessere. In *Felice alla guerra* invece la volontà di estraniarsi da una realtà odiosa viene sopraffatta dal desiderio di essere presenti e di capire: in questo modo la misoginia del protagonista finisce per coincidere paradossalmente con una forma di impegno morale. Alla fine del racconto, e della guerra, Felice, si ritroverà cambiato, ma senza neanche sapere in che senso; forse non è peggiorato, ma non c'è ragione di credere che sia cresciuto: «C'era una volta Felice, non questo qui ma un altro»; e basta. Maggiani ha uno stile densissimo, che esibisce la propria lontananza dalla piattezza del linguaggio medio di comunicazione mescolando sistematicamente livelli diversi. Vi troviamo infatti voci dialettali e gergali («cruenze», «s'impallona», «incistarsi»), termini tecnici e neologismi, voci letterarie e parolacce («pirlini pirlotte [...], pirlissimi figli di questa contingenza storica»), o acrobazie fonetiche come «cianciugando congomme», «arrancando incarognita», «la cacca delle cocche». Anche le parole comuni vengono deformate, o sommate in composti inattesi, dove lo pseudo-omerico («lungheciglia occhipenosa») cozza comicamente col volgare (il «menimpippo») e il quotidiano (un «ciclofardello»). Ma questo plurilinguismo non si fa mai arabesco linguistico gratuito, e ha merito di aderire sempre ad una realtà colta nella sua materiale e spesso brutale ruvidezza.

In questo modo il monologare lacerato, egocentrico e un po' torrenziale di Maggiani diventa strumento capace di ricostruire una realtà sociale, per quanto percepita in modo ultra-soggettivo. Semmai il limite maggiore di questa scrittura sta nell'eccessiva fiducia concessa allo sviluppo un po' piatto del diario, e nella conseguente rinuncia alla costruzione della trama. La concentrazione stilistica non è sempre in grado di riscattare questo limite, e rischia anzi di diventare un arma a doppio taglio laddove si fa eccessiva e un po' astrusa, come nel secondo racconto del libro, «Prontuario della donna senza cuore». Maggiani è però scrittore che ha già dimostrato non solo di possedere una voce molto personale ma anche di saper crescere nel tempo, forte com'è della consapevolezza che «guatare dalla finestra il lavorio del sordidume urabano», per poi farne racconto, non è un gioco ma «un compito morale da cui è vilità deflettere».

Maurizio Maggiani
«Felice alla guerra», Feltrinelli, pagg. 158, lire 23.000

In Guinea si gioca al calcio con l'intento di giungere sempre a un amichevole risultato di parità. Ma è un'eccezione: i modelli culturali occidentali sono stati sempre imposti cancellando le culture indigene

Rulli compressori

DANILO ZOLO

L'Occidente e il resto del mondo: quali rapporti si sono stabiliti tra le due culture negli ultimi secoli, quali modelli sono stati imposti, chi ha imparato e chi ha perso davvero in questo confronto/scontro? Serge Latouche risponde a questi interrogativi in un libro che viene ora tradotto da Bollati Boringhieri: «L'Occidentalizzazione del mondo» (pagg. 150, lire 20.000).

Sugli altopiani della Nuova Guinea alcune tribù hanno accolto con entusiasmo il *football* europeo, ma lo hanno adattatoai loro valori culturali. Dopo il primo *goal* il gioco continua a più riprese, fra l'entusiasmo e l'eccitazione crescente dei sostenitori delle due squadre e dei loro campioni, ma la partita non può concludersi se non quando i conti dei *goals* sono alla pari. È infatti inconcepibile che alla fine vi sia un vincitore ed un vinto.

È questa, sostiene Serge Latouche, una modalità del tutto eccezionale di recezione dei valori occidentali da parte del resto del mondo. La regola della «occidentalizzazione» oggi in atto in ogni angolo del pianeta è infatti esattamente opposta: è quella dell'imposizione egemonica di un modello culturale e, quindi, della «deculturazione» e dello sradicamento dei popoli non occidentali. Singapore, Hong Kong e, almeno in parte, il Giappone sono da questo punto di vista casi esemplari.

Il mondo sembra destinato a divenire uniforme anche se ad imporre l'uniformità non sono più le tre «m» del colonialismo e dell'imperialismo europeo: *militari, mercanti, missionari*. Colonialismo e imperialismo sembrano sconfitti nelle loro modalità specifiche e tuttavia l'espansionismo dell'uomo bianco non si è arrestato. Un numero crescente di satelliti per le telecomunicazioni viene collocato in orbita. I flussi culturali partono dai paesi del «Centro» e inondano il pianeta. Immagini, parole, valori, norme, codici politici, criteri di competenza, modelli pubblicitari, mode e spettacoli si riversano sul resto del mondo, grazie al monopolio che non più di quattro o cinque agenzie internazionali esercitano sul mercato dell'informazione.

I mercati finanziari che si succedono attorno al pianeta seguendo i fusi orari funzionano come un'unica piazza aperta ventiquattro ore su ventiquattro. Le informazioni politiche, economiche e finanziarie circolano all'interno di questo mercato a velocità prossime a quella della luce, andando invariabilmente da nord a sud e da ovest ad est.

Che cosa significa, in questo contesto, «occidente»? E perché il modello occidentale è divenuto egemone? Ci sono limiti o alternative alla espansione totalitaria di questa «civiltà» o si tratta di un fenomeno incontrollabile e irreversibile? Questi sono i problemi che, sia pure in una sintesi molto rapida e con uno svolgimento non sistematico, sono al centro del saggio di Latouche.

Per «occidente», sostiene Latouche, oggi non è più possibile intendere l'Europa, né in senso storico né, tanto meno, in un senso geografico. E non si tratta neppure di un complesso organico di credenze o di tradizioni condivise da un particolare gruppo umano. L'Occidente non può essere identificato con una entità religiosa, etica, razziale o anche semplicemente economica, anche se indubbiamente include elementi di questo tipo: la tradizione ellenistica e giudaico-cristiana, l'etica protestante, la razza bianca, il capitalismo, la scienza galileiana.

Duane Hanson. Supermarket Lady (1970). Fibra di vetro e abiti

L'Occidente è piuttosto una macchina impersonale – una «megamacchina tecnico-scientifica» – che strappa gli uomini dalla loro terra e dai loro legami sociali e li scaraventa neldeserto della urbanizzazione metropolitana. A ristrette *élites* che vivono nell'ombra del mercato mondiale corrispondono ovunque, nel Terzo Mondo, masse sterminate di persone ormai prive di un tessuto sociale e di una identità culturale. La macchina occidentale che avanza come un rullo compressore schiaccia e disperde le loro radici ma non li integra, se non del tutto marginalmente, nel processo di industrializzazione, di tecnicizzazione e di burocratizzazione che essa universalmente promuove. Questa macchina aumenta senza posa la differenziazione funzionale in termini di divisione internazionale del lavoro e di accrescimento della specializzazione tecnico-scientifica, ma lo fa senza costruire, al posto di particolarismi sociali che disperde, un autentico universalismo culturale, un nucleo di valori condivisi e un immaginario collettivo

Per questi suoi terrificanti effetti di «deculturazione», Latouche ritiene che si debba parlare di fallimento del progetto demiurgico e prometeico della «modernizzazione» occidentale, di crisi del suo modello di «sviluppo», di scacco del suo ambizioso universalismo. E va alla ricerca dei segni di questo fallimento: l'insicurezza e il disordine nei rapporti internazionali, la crisi dello «Stato-nazione», prodotto caratteristico del diritto pubblico europeo, il diffondersi del terrorismo a livello internazionale, la «deterritorializzazione» delle società e la crescente spoliticizzazione dei cittadini.

Nonostante i toni, talora molto aspri ed emotivi, della sua diagnosi, nel capitolo finale del suo saggio Latouche invita a temperare il catastrofismo che indubbiamente risulta dalla lettura delle sue pagine. È necessario sdrammatizzare l'Apocalisse, egli raccomanda. Occorre nonostante tutto puntare sui valori che l'Occidente continua a custodire al proprio interno: i diritti dell'uomo, il rispetto della persona umana, la tolleranza, il pluralismo etico, il superamento di ogni «solipsismo» culturale. Occorre che l'Occidente muova dal riconoscimento della propria «barbarie» per ottenere dall'Altro che rinunci alla sua, perché alla fine sia possibile scommettere su «uno spazio comune di coesistenza fraterna da scoprire e da costruire» (p. 149). Ma come «occidentalizzazione del mondo» e «fraternità» possano convivere Latouche non dice e, francamente, non sembra in grado di dirlo.

Questa recensione è dedicata alla memoria di Ernesto Balducci.

Fratello Cadfael e il nipotino Umberto

AURELIO MINONNE

Quarta indagine di fratello Cadfael e finalmente, per l'Italia, inedita. Esce da Tea Due, la collana tascabile degliEditori Associati, che dal 1990 propone una sottocollana intitolata al monaco benedettino con l'hobby dell'ivestigazione. Le prime tre, *Un cadavere di troppo*, *Due delitti per un monaco* e *La bara d'argento* erano già passate, con titoli diversi, nei Gialli Mondadori una decina d'anni fa, ma non avevano avuto seguito. E ciò nonostante sulla sua creatrice, la signora Edith Pargheter, in arte (gialla) Ellis Peters, più d'uno avesse scommesso come stella duratura del passato decennio accanto ai più fortunati Stuart Kaminsky e Robert B. Parker, P.D. James e Thomas Harris o Lawrence Blook. Poi è arrivato Umberto Eco e il suo *Il nome della rosa* ha fatto intorno a sé terra bruciata per ogni altro giallo d'ambientazione medievale.

E già, perchÉ fratello Cadfael è un ex crociato della prima ora ritiratosi nell'abazia benedettina di Shrewsbury dove, tra un salmo e un capitolo, esercita l'arte dell'erborista senza disdegnare quella dell'investigatore. È il XII secolo e i fatti di sangue, in quella terra di confine tra l'inghilterra e il Galles, sono tutt'altro che rari, benché la lotta per le investiture a nord della Manica si sia già esaurita con la supremazia del potere temporale di re Enrico I e l'eco dei movimenti erotici abbia appena sfiorato i lidi albionici. Più che la grande storia, è quindi la piccola cronaca di un monastero ordinato, di un borgo loborioso, di un feudo tranquillamente vassallo, ad animare i gialli medievali di Ellis Peters. Il delitto, che intorbida di quando in quando l'orizzonte si Shrewsbury, è in effetti niente più d'un fastidioso accidente da rimuovere al più presto affinché riprendano i ritmi ordinati della vita quotidiana: esso permette però di mettere alla prova e di esaltare il carattere dei pochi personaggi fissi, lo sceriffo Prestcote e il suo vice Berengar, l'abate Heribert e il priore Robert, oltre ai semplici frati e agli irrequieti novizi. Non è l'enigma puro che interessa Ellis Peters, ma l'enigma paradossale. Per dirla con le sue stesse parole, quel che la attrae nel thriller è «l'impossibile lotta per creare un cast di personaggi genuini, a tutto tondo, credibili, tenuti in condizioni di stress, per far sì che il lettore sappia tutto di loro, li senta, li ami o li disprezzi,e ancora, l'impossibile lotta per creare di tenere fino alla fine segreta l'identità dell'assassino». È una lotta che la Peters affronta con coraggio e brillantezza, pur approdando a risultati non sempre continui, e cioè talvolta al bozzettismo dei personaggi e talaltra alla precoce inevitabilità dell'identificazione del colpevole di turno, come in questo più recente romanzo.

Qui, tra gli ospito dell'abbazia, viene mortalmente avvelenato il signore vassallo del castello di Mallilie. Il veleno è un medicamento officinale contro i dolori articolari preparato dallo stesso Cadfael e sottratto dall'infermeria del convento nei giorni immediatamente precedenti il Natale. Essendo l'ambientazione così remota ed i consueti sussidi alle indagini – dalle impronte digitali alle perizie tossicologiche – ancora di là da venire, per scovare i colpevoli ci vogliono o piene e spontanee confessioni, oppure ferree deduzioni accompagnate da generosa fortuna e perfezionate da rischiosi tranelli. Vi erano, cioè, limiti naturali all'estensione e alla profondità delle indagini, dati i quali il gioco di celare al lettore gli indizi più utili alla soluzione del caso difficilmente può essere praticato senza che si colga l'imbroglio. Il pegno di questa irreparabile lealtà è la realativa facilità della soluzione che smette, tuttavia, e proprio come diretta conseguenza di ciò, di essere il motore estetico del romanzo.

È nella verdeggiante maturità dell'orto di fratello Cadfael, nel fecondo straripare del fiume Severn, nel nobile artigianato di Shrewsbury, nella selvaggia luminosità dei panorami gallesi poco distanti, nell'ordinata scansione delle giornate monastiche pur tra i disagi delle guerre e delle pestilenze (figuriamoci tra quelli di un episodico ed isolato omicidio) e, infine, nel tipico britannico *understatement* con cui l'oltraggio omicida viene incassato e assorbito dalla comunità, è in tutto ciò e in poco altro ancora che il giallo medievale di Ellis Peters trova i motivi del suo fascino e insieme, probabilmente, le ragioni della sua mancata affermazione nei chiassosi anni 80.

Ellis Peters
«Il cappuccio del monaco», Tea, pp. 201, lire 12000.

OGGETTI SMARRITI

PIERGIORGIO BELLOCCHIO

«Testamento» contro i potenti

«Vi si parla, cari amici, di demoni, vi si spaventa col solo nome del diavolo, vi si dà a credere che il diavolo è quanto di più malvagio esista, il più grande nemico della salvezza degli uomini. (...) Sappiate però, miei cari amici, che voi non avete nemici più malvagi e temibili dei grandi, dei nobili e dei ricchi della terra. Sono essi che vi opprimono, vi tormentano e vi rendono disgraziati quali voi siete. (...) I diavoli dipinti evocati da pittori e predicatori non sono che diavoli immaginari... Ma questi altri diavoli e diavolesse, vale a dire dame e signori, sono ben visibili e concreti, come ben visibile e concreto è il male che essi fanno alla povera gente. (...) Poiché la religione cristiana tollera, approva e arriva perfino a comandare una così grande e ingiusta disparità di condizioni sociali, ciò prova con sufficiente evidenza che essa non può essere di istituzione divina...».

Queste parole sono state scritte da un prete, Jean Meslier, tre secoli fa, quasi cent'anni prima della Rivoluzione francese. Nato nel 1664, sacerdote per necessità più che per vocazione, Meslier prese possesso a venticinquenne delle parrocchie di Entrepigny e But, due piccoli villaggi del e Ardenne. In questo angolo della Francia rurale, tagliato fuori dal mondo, egli restò tutta la vita, dividendosi tra i doveri pastorali, le letture e gli studi, senza che nessuno potesse sospettare quali fossero i suoi veri pensieri e sentimenti. L'unica manifestazione pubblica d'indipendenza e rivolta che gli si conosca fu il conflitto col signore del luogo, Antoine de Toully, tra il 1716 e il 1722; ma il povero parroco la pagò cara, subendo severi provvedimenti dall'autorità ecclesiastica. Ciò che dovette deciderlo definitivamente a nascondere le sue convinzioni. Alla sua morte, avvenuta nel 1729, fu trovato un ponderoso manoscritto, cui successivamente fu attribuito il titolo di *Testament*.

Anche dalle poche righe citate all'inizio, è chiaro che destinatario del *Testamento* era il popolo. I «cari amici» cui Meslier si rivolge sono i contadini, oppressi dal potere politico, sfruttati dai proprietari, ingannati dal clero. È questo il primo elemento di originalità dell'opera, in un'epoca in cui la libertà di pensiero e le idee nuove erano privilegio delle élites. Ma i veri destinatari non furono raggiunti. Nei due o tre decenni successivi alla morte di Meslier, copie monche e estratti del *Testamento* circolarono clandestinamente nei circoli intellettuali di Parigi e della provincia francese, suscitando interesse ma senza uscire da quegli ambiti. Il testo integrale non vide la luce se non nel 1864, a cura dell'olandese Rudolf Charles.

Il più noto di questi estratti fu pubblicato nel 1762 da Voltaire, che se ne servì egregiamente per la sua battaglia anticlericale, ma dopo averne pesantemente ridotto la carica eversiva e stravolto il significato. Dalla manipolazione di Voltaire usciva un Meslier deista, mentre ben poco restava del suo pensiero sociale. Ma Meslier non s'era limitato a mettere in contraddizione dottrina e prassi cattolica con i Vangeli. Scopo del *Testamento* era la demolizione filosofica di ogni religione trascendente, per cui si può legittimamente parlare di un Meslier ateo e materialista, nonché comunista. È solo per la tardiva pubblicazione del *Testamento* nella sua integrità che a Meslier non è stato riconosciuto in

S. Giuseppe e il bambino nell'iconologia popolare

tempo il posto che gli compete tra gli utopisti settecenteschi, accanto a un Morelly e a un Mably. Il pensiero socialista, da Babeuf fino a Marx e Engels, non ha potuto conoscerlo.

Le molte «prove» della falsità delle religioni, dell'immortalità dell'anima ecc., addotte e argomentate da Meslier lungo pagine e pagine, possono annoiare il lettore odierno. È certamente sono la parte meno interessante del *Testamento*, ma per Meslier era decisivo abbattere l'autorità della religione, giacché era su questa che si reggeva il sistema politico: un ordine sociale basato sull'uguaglianza, quale Meslier auspicava, non poteva giustificarsi e affermarsi che sulle rovine della religione.

Ma l'importanza del *Testamento* non è solo politica. È un caso d'interesse anche letterario, morale, psicologico. Il tragico destino di questo prete che per tutta una vita, giorno dopo giorno, continua a esercitare un ministero in cui non crede e che aborre, battezzando e confessando, dicendo la messa e predicando, e che alla sera si riscatta dalla menzogna scrivendo il *Testamento*, si riflette potentemente sullo stile di questo testo, conferendogli quella drammaticità, quella radicalità, quella violenza appassionata e disperata che ancora oggi avvincono e commuovono.

Nel 1972 un piccolo editore, Guaraldi, nato sulla spinta del movimento sessantottesco e defunto pochi anni dopo con il riflusso, aveva pubblicato una buona antologia del *Testamento*, a cura di Itala Tosi Gallo. Il libro è introvabile. È troppo sperare che qualche editore lo ristampi?

«Adelchi» a teatro (con Carmelo Bene) e una ristampa Marsilio

Il silenzio di Ermengarda

ADRIANA CAVARERO

Nel recente allestimento dell'*Adelchi*, Carmelo bene mette l'accento sulla potenza rivelatrici della *voce*, come parola agita, pronunciata nello spazio sacrale della scena: intuizione teatrale perfettamente coerente al testo manzoniano, di solito invece afflitto dal conformismo dell'utilizzazione scolastica. In una prospettiva di lettura analoga, che batte però vie più moderne almeno per quel che riguarda alcuni elementi fondamentali del dramma, si colloca ora il nuovo commento di Paola Azzolini all'*Adelchi* medesimo, nell'edizione di Marsilio curata da Gilberto Lonardi.

L'Azzolini mette infatti ben in evidenza l'importanza del tema della parola nelle due figure principali, Adelchi e Ermengarda, e in particolare incentra sul celebre delirio di lei, sposa ripudiata di Carlo Magno, il tema del *silenzio* del personaggio femminile. In un bel libro di qualche tempo fa, *Eco e Narciso*, Marina Mizzau analizzava la presenza del personaggio femminile nei testi letterari dell'occidente, indicandolo come ruolo votato a mimare il destino di Eco, ossia a ripetere le ultime sillabe della parola maschile. Oppure a tacere. La parola delle donne nell'immaginario della letteratura è infatti segnata dalla incapacità a significare: ciarla, segnale in codice di una realtà latente, mascherata, balbettio o linguaggio privato e infantile, si apparenta al gesto o, appunto, al silenzio. Insomma, nella rappresentazione tradizionale, il femminile non ha consistenza, se non come desiderio, ricordo, assenza. Oppure enigma deludente e minaccioso. Basti pensare alle Laure e alle Beatrici, che insieme alle donne fatali continuano a popolare i romanzi.

D'altra parte, proprio quando la donna occupa la scena con il suo silenzio o con il suo negarsi alla parola, allora essa si dà come reale e indica la propria presenza/assenza in questa forma. Come il paradosso indicato da Lacan e Barthes del resto insegna: proprio la presenza che non si lega al contesto in rapporti esplicitati o linguistici, è il punto di gravità del reale. Paola Azzolini segue appunto nel testo manzoniano l'apparire di una sorta di *linguaggio negativo*, e cioé un linguaggio che dice il desiderio negandolo: prima nelle invocazioni all'oblio dell'eroina, poi nel colloquio con Ansberga del quarto atto. Ma è il grande episodio del delirio di Ermengarda che fa appunto entrare nella sfera del dicibile quell'oggetto del desiderio che è stato fino a quel momento negato. Il delirio non è né sogno né follia, benché tracce del linguaggio del sogno siano qua e là avvertibili. Piuttosto, dice l'Azzolini, la rievocazione si struttura come *scena*: nella quale Ermengarda è, insieme , attiva presenza teatrale, e spettatrice di se stessa nel vedersi scrutata dallo sguardo altrui. Il delirio, insomma, è un specie di «teatro nel teatro» in cui il personaggio femminile rappresenta la sua alterità, il suo non aver luogo nel mondo, e la sua impossibilità di parola appaesata. Se la parola è infatti il tramite del sociale, questo linguaggio di Ermengarda, che si affida alla parola non cosciente del delirio, viene allora a svelare l'intuizione profonda del testo manzoniano: e cioé la percezione dell'alterità irriducibile del femminile e la possibilità di rappresentarla solo rispettando questa condizione di silenzio.

La medesima prospettiva ermeneutica permette inoltre a Paola Azzolini di richiamare l'attenzione sulla voce fuori campo che pronuncia il famoso secondo *Coro* (quello «Sparsa le trecce morbide...» per intenderci) danno forma ad un messaggio inespresso: l'indicazione analogica va al bellissimo Addio di Lucia. Se si pensa in effetti a questo celebre passo dei *Promessi Sposi*, ove Manzoni sostituisce il proprio pathos partecipe e indiretto al muto linguaggio dei gesti – la testa chinata sul braccio, il pianto – sembra che l'impossibilità di dare una voce autonoma e cosciente al personaggio femminile possa essere il segno del suo costitutivo appartenere, anche nella consapevolezza dell'Autore, alla schiera di quelli «che passano sulla terra senza lasciare un vestigio». Il dramma delle masse anonime, sepolte dal silenzio della storia, si dà così in un'unica cancellazione con il ruolo atasico del personaggio femminile: ossia della vittima, che qui trova appunto la sua espressiva figura, articolando, nelle molte forme del silenzio, il suo particolare linguaggio scenico.

Ma se d'altra parte è vero, con Rosenzweig, che l'eroe tragico è colui che rivela la propria realtà nel proprio fondamentale silenzio, allora, anche con Ermengarda, siamo appunto presso quella parola negata che porta la tragedia stessa a manifestarsi nella sua cruciale compiutezza.

Alessandro Manzoni
«Adelchi», Marsilio, pagg. 294, lire 18.000