



STEFANIA SINI

DI BOCCA IN BOCCA: PETTEGOLEZZI, DICERIE, CALUNNIE NELLA RAPPRESENTAZIONE LETTERARIA

Gossip, rumor and slander are 'primary discourse genres' (Bakhtin) characterized by a diegetic structure, a hybrid ontology and a powerful performative value. They are short stories with a particularly strong impact on the transformation of people's lives and identities. Between the innocent chatter and the murderous slander, we see a colorful spectrum of socially marked speech acts, constitutively suspended between the public and the private domain, psychologically contagious, and narratively marked by different degrees of fictionality.

Tracing the transformation from 'primary' into 'secondary discourse genres', my paper examines and compares some examples of dramatic and narrative representation of gossip, rumor and slander as plot-switching devices, considering their effects on the characters' evolution.

Già era di nuovo finita la fiamma; non si vedeva più venir nessuno con altra materia, e la gente cominciava a annoiarsi; quando si sparse la voce che al Cordusio (una piazzetta o un crocicchio non molto distante da lì), s'era messo l'assedio a un forno. Spesso, in simili circostanze, l'annuncio di una cosa la fa essere¹.

Il pettegolezzo, la diceria e la calunnia possono essere annoverati fra i «generi del discorso primari»: tipi relativamente stabili di enunciazioni con riconoscibili tratti stilistici, compositivi e di contenuto². In particolare, si tratta di modalità discorsive tutte caratterizzate da una struttura diegetica, più o meno estesa a seconda dei casi, da un'ontologia tendenzialmente ibrida e da una spiccatissima valenza performativa. Piccole storie, dunque («storie semplici»³), capaci però più di altre di trasformare la realtà e l'identità di persone, destini e vicende. Dall'innocente chiacchiera alla

¹ A. MANZONI, *I promessi sposi* (1840), Sansoni, Milano, 1988, p. 1056.

² Cfr. M.M. BACHTIN, *Problema rečevykh žanrov* (1953-1954), in *Sobranie sočinenij, T. 5, Raboty 1940ch – načala 1960ch godov* [Opere. Lavori degli anni Quaranta, inizi degli anni Sessanta], redaktory toma S.G. Bočarov i L.A. Gogotišvili, Moskva, Russkie slovari, pp. 159-206; trad. it, *Il problema dei generi del discorso*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, pp. 245-290.

³ A. JOLLES *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle (Saale) 1930. Trad. it. ora in ID., *I travestimenti della letteratura*, a cura di S. Contarini, Bruno Mondadori, Milano, 2003.



calunnia omicida si dispiega un variopinto spettro di atti linguistici, socialmente marcati, psichicamente contagiosi e dal diverso grado di finzionalità. Finzionalità a sua volta instabile nella trasmissione da un parlante all'altro, ciascuno dei quali può aggiungere elementi alla trama e modificarla profondamente.

Nell'ambito della sociologia e della psicologia sociale da tempo si riflette su come queste forme di narrazione performative siano presenti nella vita verbale quotidiana, su quali eziologie vadano loro assegnate e che genere di effetti producano⁴; molto meno, invece, l'argomento sembra avere destato interesse nel campo degli studi letterari.

La presente comunicazione fa parte di un mio più ampio progetto, che ha preso avvio già da alcuni anni, dedicato al comportamento della folla nella rappresentazione letteraria⁵, progetto che scaturisce a sua volta dallo studio di alcuni nodi fondamentali della retorica, quali il rapporto fra *éthos* e *páthos*, il problematico crinale fra persuasione e manipolazione, fra tecniche argomentative e seduttività dei procedimenti, e non da ultimo lo statuto della parola verosimile, da sempre alla base delle condanne inflitte alla retorica come anche delle sue rinascite, dei fasti ed elogi che periodicamente la innalzano. Tali questioni si intersecano poi con il macrotema del contagio, intorno al quale negli ultimi anni la comparatistica ha invece prodotto un'ampia messe di studi⁶.

Il mio intervento si propone di esaminare il pettegolezzo, la diceria e la calunnia nella loro trasformazione in «generi del discorso secondari» (sempre secondo la definizione bachtiniana), nel momento in cui queste piccole storie «perdono il rapporto immediato con la realtà effettiva e con le reali enunciazioni

⁴ Cfr., per esempio, S. BENVENUTO, *Dicerie e pettegolezzi. Perché crediamo in quello che ci raccontano*, il Mulino, Bologna, 2000; M. LIVOLSI, U. VOLLI (a cura di), *Rumor e pettegolezzi: l'importanza delle comunicazione informale*, Franco Angeli, Milano, 2005; A. MARCARINO, *Il pettegolezzo nella dinamica comunicativa dei gruppi informali*, Presentazione di Enrico Mascilli Migliorini, Quattro Venti, Urbino, 1997; C.R. SUNSTEIN, *On Rumours, How Falsehoods Spread, Why We Believe Them, What Can Be Done*, Straus & Giroux, Farrar, Farrar, 2009; trad. it., *Voci, gossip e false dicerie. Come si diffondono, perché ci crediamo, come possiamo difenderci*, trad. di Lucia Cornalba, Feltrinelli, Milano, 2010.

⁵ Attualmente sto lavorando al volume *L'alterità contagiosa. Voci di folla nella rappresentazione letteraria*.

⁶ Cfr. *Contaminazioni*, «Quaderni di Synapsis IV», a cura di P. Zanotti, Le Monnier, Firenze, 2005 (raccolta di lavori scaturiti dall'edizione 2003 della Scuola di Synapsis (Bertinoro, 14-21 settembre) dedicata appunto a *Contaminazione – Contamination – Contamination*). Cfr. anche il numero IV di «Trickster», Rivista del Master di Studi interculturali dell'Università di Padova intitolato *Contagio* (http://www.trickster.lettere.unipd.it/archivio/4_contagio/html). Per una riflessione teoretica e politica di ampio respiro, cfr. R. ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino, 2002.



altrui», acquistando nondimeno complessità ed esemplarità⁷. In questa sede, dati i limiti di spazio, potrò semplicemente tracciare i lineamenti teorici e metodologici preliminari per poter mettere a fuoco e confrontare alcuni esempi di messa in scena narrativa di pettegolezzo, diceria e calunnia con i loro effetti su vicende e destini quali snodi portanti dell'intreccio.

Un'analisi di questo tipo non si limita pertanto alla sfera della critica tematica: se indubbiamente nelle opere letterarie di tutti i tempi di questi peculiari 'oggetti' si parla e discute in quanto fatti, anche con frequenti generalizzazioni, essi però si configurano soprattutto come eventi che muovono le trame, veri e propri gangli strutturali. Non soltanto temi, dunque, ma forme del contenuto; in fin dei conti, potremmo dire ancora con Bachtin, piccoli cronotopi⁸.

Per esempio, nel libro IV dell'Eneide, quando Enea e Didone sorpresi da un temporale si rifugiano in una caverna e consumano il loro legame, ecco apparire la Fama, qui rappresentata come orrendo mostro notturno che ha tanti occhi, orecchie e bocche quante piume:

Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
Fama, malum qua non aliud velocius ullum:
mobilitate viget virisque adquirit eundo,
parva metu primo, mox sese attollit in auras
ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
Illam Terra parens ira inritata deorum
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
progenuit pedibus celerem et pernicipibus alis,
monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae,
tot vigiles oculi subter (mirabile dictu),
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.
Nocte volat caeli medio terraeque per umbram
stridens, nec dulci declinat lumina somno;
luce sedet custos aut summi culmine tecti

⁷ Cfr. M.M. BACHTIN, *Problema rečevyč žanrov*, cit., it. p. 247. Sull'esemplarità dell'opera letteraria, cfr. F. BRIOSCHI, *Assiologie della modernità; Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, pp. 21-78; 147-176; cfr. anche AA. VV., *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiens (XVIe-XVIIIe siècles)* Textes réunis et présentés par Laurence Giavarini, EUD, Dijon, 2008.

⁸ Come avviene per il cronotopo dell'incontro studiato da Romano Luperini: «ha a che fare con l'*inventio* ma anche con la *dispositio*» Un tale punto di vista teorico «permette di connettere l'analisi dei contenuti a quelli delle forme e di considerare tali implicazioni all'interno della evoluzione di un genere letterario», Cfr. R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 4-8.



turribus aut altis, et magnas territat urbes,
tam ficti pravique tenax quam nuntia veri.⁹

Ma il racconto procede, la personificazione, già di per sé tutt'altro che statica (il mostro è infatti rappresentato in movimento), agisce sulla vicenda e determina almeno due svolte importanti nella diegesi:

Haec tum multiplici populos sermone replebat
gaudens, et pariter facta atque infecta canebat:
venisse Aenean Troiano sanguine cretum,
cui se pulchra viro dignetur iungere Dido;
nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere
regnum immemores turpique cupidine captos.
haec passim dea foeda virum diffundit in ora.
protinus ad regem cursus detorquet Iarban
incenditque animum dictis atque aggerat iras.¹⁰

Giarba, pretendente respinto, si inferocisce e invoca Giove; il quale muove Mercurio per spingere Enea alla partenza. L'eroe, benché lacerato nell'animo, decide di levare l'ancora. La regina ha il presentimento di quanto accade alle sue spalle e «l'empia Fama» conferma il suo presentire.

Ecco che dunque il nostro oggetto di indagine trascende il livello tematico per innervare piuttosto l'intero compositivo dell'opera. Notiamo, fra l'altro, *en passant*, che in questi versi la Fama per ben due volte viene descritta mentre maneggia contemporaneamente il vero e il falso: «tam ficti pravique tenax quam nuntia veri» (v. 188); «et pariter facta atque infecta canebat» (v. 190).

⁹ VIRGILIO, *Eneide* IV. 173-188. Ed. cons. in VIRGILIO, *Tutte le opere*, versione, introduzione e note di Enzo Cetrangolo, Sansoni, Milano, 1988, pp. 386-387. «Sùbito corre la Fama le grandi città della Libia./ la Fama, di cui non esiste un male più rapido:/ vive di moto, e forse acquista correndo;/ timida e piccola prima, sùbito alta si leva,/ avanza pe 'l suolo e il capo nasconde tra i nemi. / La Terra, madre adirata contro gli Dei,/ l'ha creata per ultima, dicono, a Ceo e a Encèlado/ sorella veloce nei piedi, veloce nell'ale,/ ingente orrido mostro che tanti possiede/ vigili occhi, tante lingue loquaci, tante orecchie protese/ quante piume ha nel corpo. E vola di notte/ a mezzo fra il cielo e la terra nell'ombra/ stridendo, né chiude mai palpebre al sonno;/ di giorno spiando su l'altro dei tetti/ o su l'altissime torri e atterrisce le grandi città; / nunzia egualmente tenace del falso e del vero».

¹⁰ Ivi (vv. 189-197). «Or questa con vario discorso riempiva le genti/ godendo, e fatti narrava veri e non veri:/ che giunto era Enea di stirpe troiana, che a lui/ come a sposo la bella Didone si degna di unirsi,/ che tutto l'inverno si scaldano in mezzo ai piaceri/ e presi da turpe libidine non pensano ai regni. / Questo diffonde la sozza Dea per le bocche; e sùbito drizza i suoi passi al re Giarba,/ gl'infiama parlando la mente e l'ira gli accresce».



Qualche precisazione terminologica. Ho deciso di partire dal pettegolezzo e giungere alla calunnia in una scala decrescente di leggerezza, o, inversamente, in un crescendo di gravità. Ho preferito il termine «diceria» a quello di «voce» perché sembra esprimere meglio lo sconfinamento dal vero al verosimile, se non al falso tout court, e dunque il suo carattere di parola finta che il termine «voce» non denota così apertamente. Tuttavia i confini tra i due microgeneri non sono per nulla rigidi. Da un lato, infatti, come scrive Sergio Benvenuto, «voce è usato per indicare generalmente qualsiasi informazione non di prima mano, la quale potrebbe essere vera oppure falsa» e «parliamo di *diceria* per indicare piuttosto ciò che resta di una credenza una volta che è stata criticata o demolita»; dall'altro, però, «molte dicerie dicono la verità, svolgono la funzione di informare la gente su cose che altri vorrebbero tenere segrete»¹¹.

Ora, che non vi siano frontiere rigide fra una modalità discorsiva e l'altra, ma che al contrario ci troviamo spesso di fronte a situazioni indecidibili, a vicendevoli trapassi senza alcuna soluzione di continuità, ci sembra di poterlo affermare anche per il pettegolezzo e la calunnia. E possiamo dirlo nonostante l'apparente trasparenza dei rispettivi lemmi. Certo, il primo designa una forma comunicativa riguardante argomenti privati, generalmente sessuali o comunque intimi, tendente a esibire un buon livello di innocenza. Tuttavia, la sua impertinente onnipervasività è notoriamente in grado di procurare guai seri: i medesimi effetti nefasti derivanti dalla calunnia. Questa, dal canto suo, può nascere con dolce, gentile leggerezza, prima di far «crepar» il malcapitato su cui si abbatte, come ben sa Don Basilio, che la adopera a fini strategici e di cui disserta con sapienti ottonari nella celeberrima aria del I Atto de *Il Barbiere di Siviglia*:

La calunnia è un venticello
Un'auretta assai gentile
Che insensibile, sottile,
Leggermente, dolcemente,
Incomincia a susurrar.
Piano piano, terra terra
Sotto voce sibilando,
Va scorrendo, va ronzando;
Nelle orecchie della gente

¹¹ S. BENVENUTO, *Dicerie e pettegolezzi*, cit., pp. 9-12.



S'introduce destramente,
E le teste ed i cervelli
Fa stordire e fa gonfiar.
Dalla bocca fuori uscendo
Lo schiamazzo va crescendo;
Prende forza a poco a poco,
Scorre già di loco in loco,
Sembra il tuono, la tempesta
Che nel sen della foresta
Va fischiando, brontolando
E ti fa d'orror gelar.
Alla fin trabocca e scoppia,
Si propaga, si raddoppia
E produce un'esplosione
Come un colpo di cannone,
Un tremuoto, un temporale,
Un tumulto generale,
Che fa l'aria rimbombar.
E il meschino calunniato,
Avvilito, calpestato,
Sotto il pubblico flagello
Per gran sorte va a crepar.¹²

(Dove non possiamo non rilevare come il testo nella sua orchestrazione fonico-ritmica offra alla musica un solidale supporto nel memorabile crescendo dalla lieve brezza al frastornante uragano).

Nelle loro diverse manifestazioni e con diversi gradi di forza persuasiva ed effetti perlocutori, pettegolezzi, dicerie e calunnie intridono i più disparati tessuti sociali di ogni epoca e latitudine, ritmandone le narrazioni come specie di costanti antropologiche. Le quali, qualunque sia la loro forma e il loro valore di verità, nondimeno, immancabilmente, svelano qualcosa di nascosto, fanno affiorare un rimosso, sono, in una parola, perturbanti.

«La diceria», scrive Benvenuto, «è stata spesso paragonata ad un magma vulcanico che resta sotterraneo, e che poi, di tanto in tanto, erutta fuori in forma di lava. Studiare questo magma o lava del discorso può darci informazioni preziose su

¹² C. STERBINI – G. ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia* (1816). Cfr. J. P. PONNELLE (G. ROSSINI, C. ABBADO), *Il barbiere di Siviglia* (1988); per varie esecuzioni della celebre aria, cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=rQaSvxnBZ3w&feature=related>.



quel che ribolle nel vulcano del pensiero collettivo». «La diceria ci mette in contatto con una dimensione umbratile della vita sociale, con i bassifondi o le fogne impresentabili del pensiero collettivo»¹³.

Se consideriamo la carica perturbante e la tendenza a fare riemergere contenuti rimossi o repressi proprie di questi fenomeni verbali insieme al carattere tipicamente anonimo e a una sia pur minima tecnica che li struttura, potremmo legittimare un loro possibile confronto con i fatti letterari attraverso il paradigma freudiano del motto di spirito¹⁴.

Del resto, al di là delle innumerevoli storie a cui pettegolezzi, dicerie e calunnie danno corpo, sotto la crosta delle varianti molto spesso soggiacciono identiche trame. È il caso, per esempio, delle cosiddette leggende metropolitane che rimbalzano da un capo all'altro del mondo. Ancor prima, sono sempiterni vicende di corna, di trasgressione, di paternità o maternità illegittime. Si tratta insomma di temi ricorrenti, schemi narrativi che pertengono all'inconscio collettivo, e come tali possono analizzarsi. D'altronde, compilazioni di temi e motivi della tradizione folklorica e della novellistica, come quelle di Aarne-Thompson o di Veselovskij¹⁵, enucleano tipologie adatte ai materiali in questione. Anche le sofisticate grammatiche strutturalistico-semiologiche potrebbero funzionare per queste microstorie. Di più, oltre che dal versante psicologico o psicoanalitico, ne possiamo discutere sotto il profilo delle costellazioni gestaltiche, iconico-verbali alle quali rinviano, e rilevarne la matrice antropologica nella originaria figuratività corporea¹⁶.

Per esempio, un essenziale *image schema* di circolarità soggiace all'aneddoto del dono riciclato che infine torna in dono al suo primo donatore, o quello del gioco delle coppie messo in scena anche da Arthur Schnitzler in *Die Einakter (Girotondo)*: «A ha un incontro sessuale con B, poi B ha un rapporto sessuale con C, il quale a sua

¹³ S. BENVENUTO, *Dicerie e pettegolezzi*, cit., pp. 12-13.

¹⁴ Cfr. su questo gli imprescindibili lavori di Francesco Orlando, e in particolare, F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

¹⁵ Cfr. A.A. AARNE, *The types of the Folktale: a classification and bibliography*, translated and enlarged by Stith Thompson (1928), Academia Scientiarum fennica, Helsinki, 1961; A. VESELOVSKIJ, *Poëtika sjužetov* (1897-1906), in *Istoričeskaja poëtika* [Poetica storica], Redakcija, vstupil'naja stat'ja i primečanija V.M. Žirmunskij, leningrad, 1940, reprinting, Den Haag und Paris, 1970, pp. 493-596.

¹⁶ Cfr. a questo proposito la nozione di proiezione di storie (*parable*) e l'esame degli *image-schemas* in M. TURNER, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, 1996, e nel più recente M. JOHNSON, *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, The University of Chicago Press, 2007.



volta ce l'ha con D ... e così ricorsivamente procedendo fino a che alla fine n ha un rapporto sessuale con A. Il cerchio si chiude con chi era iniziato»¹⁷.

Come nel caso dei proverbi, con una *source story* capace di proiettare la sua valenza esemplare su infinite *target stories*¹⁸, strutture, ritmi e situazioni elementari sono proiettabili su materiali infiniti.

Il pettegolezzo, forma «di *voyeurismo verbale* su qualcuno che si conosce», «intrusione discorsiva che rende socialmente *visibile* [...] quella parte della vita intima che questa persona vorrebbe tenere segreta o lontana dagli sguardi»¹⁹, rappresenta dunque una delle fondamentali matrici dell'esperienza narrativa, in una cornice cerimoniale che diviene diaframma tra pubblico e privato, dentro e fuori, vero e falso. Inoltre, come la diceria e la calunnia, esso è sempre «parola d'altri», discorso riportato in cui voci e punti di vista proliferano in incastri reciproci, identificazioni empatiche, riserve, distanziamenti stranianti, preterizioni autoassolutorie, ironie, allusività²⁰.

Per la sua natura costitutivamente performativa e per il suo situarsi in una dimensione pubblica in grado di mimare quella privata, segnando la fascinosa imprevedibile frontiera del verosimile, il teatro sembra particolarmente idoneo ad accogliere pettegolezzi, dicerie e calunnie, valorizzandone a sua volta l'intrinseca performatività e il bilico primario tra pubblico e privato, vero e falso. Sin dalle origini la tradizione teatrale mostra altresì di privilegiare i pettegolezzi per gli effetti che

¹⁷ A. SCHNITZLER, *Reigen: Die Einakter* (1900) (rappresentata per la prima volta nel 1920), mit einer Nachwort von Hermann Korte, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2000; trad. it., *Girotondo*, trad. di Paolo Chiarini, Einaudi, Torino, 1980. Cit. da Sergio Benvenuto, il quale ricorda la versione cinematografica in francese, *La ronde* (1950) in cui «Max Ophüls introduce un personaggio chiave assente in Schnitzler: qui il gioco degli incontri è orchestrato da una specie di regista, da un elegante prestigiatore dei Misteri dell'incontro amoroso. Quest'angelo anonimo e distaccato favorisce i passaggi finché, appunto, il cerchio non si chiude». Secondo Benvenuto, «in un certo senso, questo direttore – divino o diabolico? – che orchestra la ronda amorosa simbolizza il Pettegolezzo o quel che esso è destinato a produrre» (S. BENVENUTO, *Dicerie e pettegolezzi*, cit., p. 22).

¹⁸ «Proverbs frequently present a condensed, implicit story to be interpreted through projection: 'When the cat's away, the mice will play', 'Once burned, twice shy', 'A poor workman blames his tools', 'Don't get between a dog and his bone'. In cases like these, the target story – the story we have to understand – is not even mentioned overtly, but through our agile capacity to use both story and projection, we project the overt source story onto a covert target story. 'When the cat's away, the mice will play', said at the office, can be projected onto a story of boss and workers. Said in the classroom, it can be projected onto a story of teacher and students. Said of sexual relationships, it can be projected onto a story of infidelity. [...] If we find 'When the cat's away, the mice will play' out of context, in a book of proverbs or in a fortune cookie, we can project it onto an abstract story that might cover a great range of specific target stories and muse over the possible targets to which it might apply», M. TURNER, *The literary mind*, cit. pp. 6-7.

¹⁹ S. BENVENUTO, *Dicerie e pettegolezzi*, cit., p. 16.

²⁰ Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri*, dell'Orso, Alessandria, 2009 (I ediz. Sellerio, Palermo, 1985).



producono complicando la linea drammatica con capovolgimenti, rotture, imprevisti di ogni genere.

Spesso i pettegolezzi o le calunnie ostacolano un matrimonio. Gli esempi sarebbero innumerevoli. Potremmo ricordare molte commedie di Goldoni, a cominciare, appunto, da *I pettegolezzi delle donne* (1750), dove le nozze tra Beppo e Checchina vengono minacciate dalle voci diffuse da Sgualda e poi da altre donne secondo cui la ragazza non sarebbe figlia di suo padre:

Donna Sgualda

Lo compatisso, finalmente no la xe so fia.

Donna Catte

Cossa distu? Checca no xe so fia?

Donna Sgualda

Oe, me promettistu da donna onorata de no dir gnente a nissun?

Donna Catte

Oh, no gh'è pericolo che parla.

Donna Sgualda

Varda ben, veh? No lo dirave a nissun a sto mondo, altri che a ti.

Donna Catte

A mi ti me lo pol dir; ti sa che donna che son.

Donna Sgualda

Checca no xe fia de nostro zerman.

Donna Catte

Oh, cossa che ti me conti! Dime mo: de chi xela fia?

Donna Sgualda

No so. [...] ²¹

Il promesso sposo, ossessionato dalla reputazione, subisce questa notizia come un pericolo; avvalendosi di un argomento che fa leva su una grossolano simulacro di logica transitiva, comincia a prendere le distanze dalla fidanzata:

Beppo

Oh, quanto che sta chiaccola me despiase! A Checca ghe voggio ben, ma me preme la mia reputazion. Una muggier, che xe fia d'un pare che no xe so pare, no vorria che la me facesse dei fioi che non fusse mi fioi. (*parte*) ²²

²¹ C. GOLDONI, *I pettegolezzi delle donne*, Atto Primo, Scena VI, in ID., *Commedie*, a cura di Giuseppe Petronio, Rizzoli, Milano, 1958.

²² Ivi, Atto Secondo, Scena II.



Da parte sua, Checchina mostra un'ostinata volontà di difendersi dalla voce infamante ripercorrendone la catena attraverso lo scontro con le sue protagoniste.

Tutta la commedia è scandita da interrogatori, negazioni, promesse di mantenere il segreto sulla fonte della notizia e suo inesorabile, immediato svelamento. Se anche in altre commedie di Goldoni (per esempio *La bottega del caffè*) il pettegolezzo costituisce un filo importante della trama, qui esso ne è quello centrale, rinviante all'*inventio* e simultaneamente alla *dispositio*, e dunque consustanziale sia alla storia sia al discorso.

Cecchina

Donca diseme chi ve l'ha dito.

Beppo

Mi vel diria; ma ho paura che fe dei pettegolezzi.

Cecchina

Oh, no ve dubitè, ve prometto che mi no parlo.

Beppo

Me prometteu?

Cecchina

Sì, caro Beppo, te lo prometto.

Beppo

Me l'ha dito siora Leonora.

Cecchina

Mo cossa sala? Co che motivo lo disela?

Beppo

La lo sa de seguro, e la m'ha avvisà per mio ben.

Cecchina

(Voggio andar subito da siora Leonora, e vôi un poco sentir con che fondamento che la lo dise). (*da sé*)

Beppo

Cara Checcha, ve vôi tanto ben. Ma cossa diria i mii de casa, se sposasse una putta che no gh'ha pare?

Cecchina

Vederè che no la sarà po cussì. Aspettème che vegno.

Beppo

Dove andeu?

Cecchina

Vago e vegno; no ve parti.

Beppo



Oe, vardè ben, savè, no fe pettegolezzi.

Cecchina

Oh, no gh'è pericolo. Fazzo un servizio e vegno subito. (Gnanca le caene me tien, che no vaga da siora Leonora). *(parte)*²³

La vicenda finirà apparentemente nel migliore dei modi: la giovane troverà il vero padre, che risulterà ancor più benestante di quello finora creduto proprio; l'onore di fanciulla, seriamente minacciato da uno stupido equivoco (sviene, è soccorsa e portata all'osteria da un forestiero), amplificato dalle maldicenze, verrà ripristinato. Al chiudersi del sipario, resta, sovrano, il potere dei pettegolezzi, prerogativa delle donne, minaccia oscura per le famiglie.

Lelio

Signore mie, senza pregiudicare al merito del loro sesso, che stimo e venero infinitamente, ora ho imparato un non so che di più circa alle donne, che mi obbliga a ritirarmi e a star lontano, per fuggire l'incontro dei loro graziosissimi pettegolezzi.

Beatrice

Il pazzo ci tocca sul vivo.

Eleonora

È venuta la sua, e si è voluto rifare.

Pantalone

Via, destrighemose, e andemo a casa.

Beppo

Oh quanti pettegolezzi!

Cecchina

Per causa de quelle pettegole son stada travaggiada, e squasi in stato de disperazion. Che le me staga lontan, no le voggio più per i piè. Sia ringrazià el cielo, adesso sarò contenta. Ho trovà el pare, ho tornà a recuperar el novizzo, viverò quieta in pase; e la maniera de viver ben, xe praticar poco e star lontan dai Pettegolezzi; perché da questi per el più nasse la rovina delle fameggie.²⁴

Ecco che il testo teatrale mostra di avere qui segnalato il rapido, quasi impercettibile trapasso dal genere primario al genere secondario: le donne, da sempre, inutile a dirsi, svolgono il ruolo di sovrane della diceria; un esercizio di tessitura (di trame, *plot*)²⁵ che parrebbe voler colmare una lacuna di senso, esaudire una coazione al controllo,

²³ *Ibidem.*

²⁴ Ivi, Atto Terzo, Scena XXI (ultima scena).

²⁵ Non a caso nel linguaggio colloquiale si dice 'fare taglio e cucito' per dire 'spettegolare'.



risarcire un potere frustrato. Le comari – da cui, come ci ricorda Benvenuto, vengono i termini *commérage*, *gossip*, *comadreo*, ecc. – «filano in cerchio ad un tempo i loro tessuti e i loro inciuci, chiudendo gli eroi chiacchierati nel cerchio ineludibile del pettegolezzo». Il pettegolezzo in tal modo «riporta nel circuito sociale le relazioni che vorrebbero restare puramente private, umilia l'esigenza anarchica di una vita erotica non socialmente controllata». Il pettegolezzo *anagrafizza*, «come farebbe un ufficiale civile, le combinazioni amorose che non vogliono farsi registrare. Ma così facendo esso cuce tra loro gli scambi amorosi tra le persone in modo che il *tessuto* sociale costituito dalle relazioni affettive possa essere percepito da tutti». Le comari in tal modo «anticipano la democrazia della trasparenza, nella misura in cui la loro rete verbale appare alla fine visibile e completa»²⁶.

Quante comari nella storia del teatro e della letteratura! Le si potrebbe recensire incrociando vari parametri, come ad esempio il genere letterario, la categoria tragica o comica, la forza illocutiva e perlocutiva dei loro discorsi e i relativi esiti diegetici.

Nell'ambito del tragico ricordiamo *The Scarlet Letter* (1850). L'ira contro l'adultera Hester Prynne esplode nella piazza del mercato:

It was a circumstance to be noted, on the summer morning when our story begins its course, that the women, of whom there were several in the crowd, appeared to take a peculiar interest in whatever penal infliction might be expected to ensue. The age had not so much refinement, that any sense of impropriety restrained the wearers of petticoat and farthingale from stepping forth into the public ways, and wedging their not unsubstantial persons, if occasion were, into the throng nearest to the scaffold at an execution. [...]

«Goodwives», said a hard-featured dame of fifty, «I'll tell ye a piece of my mind. It would be greatly for the public behoof, if we women, being of mature age and church-members in good repute, should have the handling of such malefactresses as this Hester Prynne. What think ye, gossips? [...]

The magistrates [...] should have put the brand of a hot iron on Hester Prynne's forehead. Madame Hester would have winced at that, I warrant me. But she,--the naughty baggage,--little will she care what they put upon the bodice of her gown! Why, look you, she may cover it with a brooch, or such like heathenish adornment, and so walk the streets as brave as ever!»

[...]

²⁶ S. BENVENUTO, *Dicerie e pettegolezzi*, cit., pp. 22-23.



«What do we talk of marks and brands, whether on the bodice of her gown, or the flesh of her forehead?» cried another female, the ugliest as well as the most pitiless of these self-constituted judges. «This woman has brought shame upon us all, and ought to die».²⁷

Ancora più feroci gli esiti delle erronee inferenze di due comari alla finestra nella *Storia della Colonna infame* (1842). Questo testo, fra l'altro, in particolare le pagine relative agli interrogatori, meriterebbe un'indagine microscopica dal punto di vista del discorso riportato, che individui i centri discorsivi e mostri come attraverso i nodi testuali da fatti irrelati riferiti nasca e si sviluppi per contagio la calunnia.

Quella Caterina, che, per tener dietro all'untore, fin che poteva, era tornata alla finestra di prima, domandò all'altro *chi fosse quella che haueua salutato*. L'altro che, come depose poi, lo conosceva di vista, e non ne sapeva il nome, disse quel che sapeva, ch'era un commissario della Sanità. *Et io dissi a questo tale, segue a deporre la Caterina, è che ho visto colui a fare certi atti, che non mi piacciono niente. Subito puoi si diuulgò questo negotio*, cioè fu essa, almeno principalmente, che lo divulgò; *et uscirno dalle porte, et si vidde imbrattate le muraglie d'un certo ontume che pare grasso et che tira al giallo, et in particolare quello del Tradate dissero che haueuano trouato tutto imbrattato li muri dell'andito della loro porta*. L'altra donna depone il medesimo. Interrogata, *se sa a che effetto questo tale fregasse di quella mano sopra il muro*, risponde: *dopo fu trouato onte le muraglie, particolarmente nella porta dl Tradate*.

E, cose che in un romanzo sarebbero tacciate d'inverisimili, ma che pur troppo l'accecamento della passione basta a spiegare, non venne in mente né all'una né all'altra che, descrivendo passo, specialmente la prima, il giro che questo tale aveva fatto nella strada, non avevan potuto dire che fosse entrato in quell'andito [...]

²⁷ N. HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, notes by Julian Cowley, London, Press, 2001, p. 43. «In quella mattina d'estate in cui ha inizio la nostra storia, si poteva notare come le donne, numerose tra la folla, fossero quelle che prendevano maggior interesse a quanto stava per accadere. I tempi non comportavano ancora tanta finezza di sentimenti da impedire a queste creature vestite di sottana e corpetto di scendere in strada e di mescolarsi, quando se ne presentava l'occasione, alla gente che si accalcava attorno a un patibolo. [...]

- Comari, - diceva una matrona di circa cinquant'anni, dai lineamenti duri e marcati, - vi dirò quello che penso. Per la pubblica morale, sarebbe bene che noi, donne di una certa età e di sicuri sentimenti religiosi, potessimo metter le mani su di una delinquente quale questa Hester Prynne. Che ne pensate, amiche? [...]

- I magistrati [...] Avrebbero almeno dovuto imprimere un marchio di ferro rovente sulla fronte di questa Hester Prynne. Questo sì che sarebbe stato un brutto colpo per Madama Hester, ve l'assicuro io. Ma quella svergognata si curerà poco di ciò che le possono cucire al corsetto. Vedrete, lo nasconderà sotto un fermaglio o qualche altro maledetto aggeggio del genere e continuerà a passeggiare per le strade più spudorata di prima. [...]

- Ma perché parlare di un segno sulla veste o di un marchio sulla fronte? - gridò un'altra femmina, la più brutta e quindi la più severa fra quei giudici improvvisati. - Questa donna ha gettato la vergogna su noi tutte e quindi deve morire.» (*La lettera Scarlatta*, trad. di Bruno Tasso, Rizzoli, Milano, 1983, pp. 55-56).



Il racconto delle donne fu poi arricchito di nuove circostanze; o fors'anche quello che fecero subito ai vicini non fu in tutto in tutto uguale a quello che fecero poi al capitano di giustizia. [...]

Ma pur troppo, in quel tumulto di chiacchiere, non andò persa una circostanza vera, che l'uomo era un commissario della Sanità; e, con quest'indizio, si trovò anche subito ch'era un Guglielmo Piazza, *genero della comar Paola*, la quale doveva essere una levatrice molto nota in que' contorni. La notizia si sparse via via negli altri quartieri, e ci fu anche portata da qualcheduno che s'era abbattuto a passar di lì nel momento del sottosopra. Uno di questi discorsi fu riferito al senato, che ordinò al capitano di giustizia, d'andar subito a prendere informazioni, e di precedere secondo il caso.

È stato significato al Senato che hieri mattina furono onte con ontioni mortifere le mura et porte delle case della Vedra de' Cittadini, disse il Capitano di giustizia al notaio criminale che prese con sé in quella spedizione. E con quelle parole, già piene d'una deplorabile certezza, e passate senza correzione dalla bocca del popolo in quella de' magistrati, s'apre il processo.²⁸

Se le maldicenze femminili con effetti funesti affollano le letterature di tutti i tempi e paesi, anche il genere maschile non si sottrae alla calunnia. Con particolare frequenza gli uomini si distinguono per l'accusa di facili costumi e/o tradimento rivolta contro donne innocenti. Ecco un'altra fabula archetipica onnipresente nel teatro e nella letteratura, ecco di nuovo il sottile confine tra generi del discorso primari e secondari.

Nel ricchissimo elenco dei possibili esempi, mi piace ricordare la commedia shakespeariana *Much Ado about nothing*, ambientata qui a Messina. All'interno di un plot dai fili molteplici e intricati, ci interessa la vicenda della calunnia (*slander*) che colpisce una candida fanciulla prima del suo matrimonio. Il perfido John, fratello bastardo di Don Pedro di Aragona, mette a punto un complotto contro la bella e virtuosa Ero, figlia di Lonato, governatore di Messina, facendo credere all'odiato rivale Claudio che la govane di cui è innamorato e sta per sposare sia una svergognata. Claudio la ripudia pubblicamente il giorno delle nozze. Poi tutto si risolverà.

In questa commedia un ruolo determinante è svolto dalla maschera – momento tematico e insieme nodo dell'intreccio – e dal nascondimento, con il cui ausilio i pettegolezzi procedono nel loro intento – ingannare il futuro sposo e altri testimoni che credono di vedere Ero intrattenersi di notte con un giovane domestico, mentre in realtà si tratta di una damigella travestita da Ero. Qui, dunque, il pettegolezzo, la

²⁸ A. MANZONI, *Storia della colonna infame* (1842), Rizzoli, Milano, 1987, pp. 85-87.



diceria e la calunnia sono correlativi delle maschere: come nel sogno (*La vida es sueño*), il confine tra realtà e finzione mostra la sua incoercibile labilità.

Parallelamente, per mezzo di voci ben congegnate al momento giusto nei luoghi giusti, viene ordito un complotto a fin di bene: fare riunire l'altra coppia di protagonisti, i bisbetici Beatrice e Benedick.

A proposito di travestimenti, osserviamo in questa commedia la fittissima presenza del termine moda (*fashion*) pronunciato e discusso in varie situazioni. Per esempio nel dialogo in cui Borachio (di nome e di fatto) svela a Conrade l'inganno ordito per ordine del loro padrone contro Ero e Claudio, facendosi udire dalle guardie di Lonato:

Bor. [...] Thou knowest that the fashion of a doublet, or a hat, or a cloak, is nothing to a man.

Con. Yes, it is apparel

Bor. I mean, the fashion.

Con. Yes, the fashion is the fashion.

Bor. Tush! I may as well say the fool's the fool, but seest thou not what a deformed thief this fashion is?

Watch [aside] I know that Deformed, a has been a vile thief, this seven year; a goes up and down like a gentleman: I remember his name.

Bor. Didst thou not hear somebody?

Con. No, 'twas the vane on the house.

Bor. Seest thou not (I say) what a deformed thief this fashion is, how giddily a turns about all the Hot-blounds, between fourteen and five-and-thirty, sometimes fashioning them like Pharaoh's soldiers in the reechy painting, sometime like god Bel's priests in the old church window, sometime like the shaven Hercules in the smirched worm-eaten tapestry, where his codpiece seems as massy as his club?

Con. Al this I see, and I see that the fashion wears out more apparel than the man. But art not thou thyself giddy with the fashion too, that thou hast shifted out of thy tale into telling me of the fashion?²⁹

²⁹ «Bor. – [...] Tu dovresti sapere che il modello d'un giustacuore, d'un cappello o d'un mantello non è lui a far l'uomo. Con. – E difatto, non è che un abito. Bor. – Io intendo dire il modello, la moda. Bor. – Zitto! Tanto vale dire che un babbiano è sempre un babbiano. Ma non t'accorgi di qual difforme ladrone non sia codesta moda? Watch [A bassa voce] – So ben io chi sia codesto Difforme. È un ladro che ruba da sette anni. E se ne va in giro bell'è libero, e vestito come un gentiluomo. Mi ricordo il suo nome. Bor. – Non hai udito qualcosa? Con. – No: era la banderuola in cima al tetto. Bor. – non t'accorgi, dicevo, qual ladro difforme non sia la moda? E com'essa rimescola il sangue di tutte le teste calde fra i quattordici e i trentacinque anni? E come a volte li traveste che sembrano i soldati del Faraone su per quelle tele unte e bisunte, e a volte sembrano i preti del dio Baal che si vedono nelle vetrate della vecchia parrocchia, e qualche



Da questo e da molti altri passi risulta dunque evidente come nell'opera shakespeariana la moda non si limiti a svolgere il compito di dettaglio coreografico, ma rappresenti un indice significativo del gioco qui allestito di un'ontologia ibrida e mobile, del continuo differimento dell'identità di cose, fatti e persone, del loro scivolamento in avanti verso l'altro da sé tra lazzi, equivoci e inquietudini notturne³⁰. Dalla trama di *Much Ado about Nothing* emerge almeno un altro paio di interessanti cronotopi, strettamente connessi all'oggetto della nostra analisi, e spesso, come qui, difficilmente districabili l'uno dall'altro: lo scandalo e il complotto.

La calunnia equivale al (si traduce nel) complotto, ne è l'espressione, e trova la sua acme nella scena dello scandalo il giorno delle nozze³¹. Se il cronotopo dello scandalo, che dispiega il tempo della crisi, governato da franchezza e libertà di parola straordinarie, tende all'estremo le possibilità emotive ed espressive delle interrelazioni tra i personaggi, impegnati in un 'dialogo della soglia'³², qui (Atto

altra volta ancora Ercole bell'è sbarbato e tosato, come quello che in sull'arazzo rosso dalle tarme ha da far la figura d'una verginella e invece ha la braghetta dura e massiccia quanto la sua clava! Con. – Tutto questo lo vedo, così come vedo che la moda consuma più abiti d'un uomo. Ma non sei anche tu mezzo impazzito dietro alla moda, che mi vai mutando il discorso, e invece d'andare avanti con la tua storia mi aprli della moda?» (W. SHAKESPEARE *Molto strèpito per nulla*, introduzione, traduzione e note di Gabriele Baldini. Testo inglese a fronte, Rizzoli, Milano, 1963, Atto Terzo, scena III).

³⁰ Cfr. M. PUSTIANAZ, *There's no believing old signs: prospettive metalinguistiche in Much Ado About Nothing*, in *Shakespeare e la sua eredità*: atti del 15. Convegno dell'Associazione italiana di anglistica: Parma 22-24 ottobre 1993, a cura di G. Caliumi, pp. 53-60. Cfr. anche Ann Rosalind Jones, Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge University Press, 2000, in particolare il capitolo «The circulation of clothes and the making of English Theater». Ringrazio Marco Pustianaz per l'indicazione. Sui *fashion studies*, cfr. P. CALEFATO, *Fashion Theory*, in M. COMETA, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore, F. Mazzara, Meltemi, Roma, 2004, pp. 194-203.

³¹ Sulla cospirazione, particolarmente cara alle poetiche del postmoderno, anch'essa collocata in un bilico indecidibile fra pubblico e privato, si è già lavorato da tempo. Cfr. in particolare, *Cospirazioni, trame*, «Quaderni di Synapsis II», Firenze, Le Monnier, 2005 (raccolta di lavori scaturiti dall'edizione 2001 della Scuola di Synapsis (Bertinoro, 26 agosto-1 settembre) «Congiura, complotto»).

³² Cfr. M.M. BACHTIN, *Formy vremeni i chronotopov v romane (1937-38)*, in *Voprosy literatury i èstetiki* [Questioni di letteratura e di estetica], Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1975, 234-407. Trad. it., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1979, pp. 231-406. IDEM, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Priboj, Moskva, ora in *Sobranie sočinenij. T. 2. «Problemy tvorčestvo Dosotevskogo»*, 1929; Stat'i o Tolstom, 1929; Zapisi kursa lekcij po istorii russkoj literatury, 1922-1927, Raboty 1940 [Raccolta delle opere. T. 2. «Problemi dell'opera di Dostoevskij»], 1929; Articoli su Tolstoj, 1929; Appunti del corso di lezioni sulla storia della letteratura russa, 1922-1927], red. S. G. Bočarov, L.S. Melichova, Russkie slovari, Moskva, pp. 7-175. Trad. it., *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*, a cura di M. De Michiel e A. Ponzio, trad. di M. De Michiel, edizioni del Sud, Bari, 1997. IDEM, *Problemy poèтики Dostoevskogo*, Sovetskij Pisatel', Moskva, 1963; trad. it., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino, 1968.



Quarto, Scena I) lo scandalo è ingiustamente diretto contro il personaggio femminile, Ero, che per ottenere una via di scampo dovrà inscenare la propria morte. Attraverso il *topos* della finta morte la commedia concede a Ero la possibilità di rinascere, di purificare ogni macchia, come suggerisce il frate.

Ne esce un ritratto di un'umanità, in particolare maschile, non del tutto specchiata. Certo, la maggior parte merita ogni onore, ma vi sono anche, invece Antonio, fratello del governatore,

Scambling, outfacing, fashion-monging boys,
That lie, and cog, and flout, deprave and slander,
Go anticly, and show outward hideousness,
And speak off half a dozen dang'rous words,
How they might hurt their enemies, if they durst,
And this is all.³³

In chiusura vi è un ripristino dell'ordine, con un ristabilimento della verità e una punizione dei colpevoli (Don John viene arrestato mentre sta scappando da Messina).

Si termina con pifferi e tamburi, con un'altra festa e un altro ballo in maschera.

Certamente si tratta di un lieto fine, ma resta sempre l'oltraggio subito da Ero e la necessità per lei di morire per rivendicare il diritto alla sua innocenza. Inoltre, chiudendo con il ballo in maschera si afferma ancora una volta il ruolo dominante dell'illusione.

Una declinazione novecentesca della moglie calunniata è offerta dal romanzo di Pirandello *L'esclusa*³⁴. Anche in questo caso il discrimine fra verità e menzogna, così come fra dimensione pubblica e dimensione privata è messo alla prova e subisce una sorta di torsione e strozzatura da parte della parola calunniosa³⁵.

Fra le moltissime possibilità espressive e diegetiche offerte dalla rappresentazione di pettegolezzo, diceria, calunnia che restano fuori dalla presente

³³ «Son giovinetti pieni di arie e vogliosi d'attaccar briga, devoti soprattutto all'ultima moda, che mentono, imbrogliono, sbeffeggiano, vituperano e calunniano, camminano al modo dei buffoni, fan la faccia feroce, e, con una mezza dozzina di parole piene di minaccia, danno a vedere com'essi potrebbero pur recar danno ai nemici loro, se questi osassero... ma questo è tutto» (W. SHAKESPEARE *Molto strèpito per nulla*, cit., Atto Quinto, scena I).

³⁴ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'esclusa*. Testo definitivo (1927) seguito dalla prima redazione (1901). A cura di Giancarlo Mazzacurati, Einaudi, Torino, 1995.

³⁵ A proposito di Pirandello, ricordiamo anche la celebre novella *La patente* sulla quale si sofferma MARIA BETTETINI, in *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina, Milano, 2001, pp. 11 e *passim*.



comunicazione e su cui tanto ci sarebbe da dire³⁶, concluderei con un rapido accenno alla forza che la *vox populi* esercita nella creazione di attese inquietanti, timori impalpabili, suspense.

Un maestro in tal senso è Dino Buzzati. Nel racconto lungo *Paura alla Scala* (1948), il bel pubblico confluì alla prima di una chiacchierata opera di un compositore ancor più chiacchierato (*La strage degli innocenti* di Pierre Grossegemüth), decide di chiudersi dentro al teatro per evitare l'invasione dei terribili Morzi, trasparente allusione ai comunisti del tempo.

La gente entrava a fiotti. Uomini celebri e rispettati, ruscelli di sangue blu, *toilettes* giunte fresche da Parigi, gioielli celebri, bocche, spalle e seni a cui anche gli occhi più morigerati non si rifiutavano. Ma insieme entrava ciò che fino allora era soltanto balenato fuggevolmente tra la folla, eco remota e non credibile, senza ferirla: entrava la paura. Le varie e difformi voci avevano finito per incontrarsi e, confermandosi a vicenda, per fare presa. Qua e là si bisbigliava, confidenze all'orecchio, risolini scettici, esclamazioni incredule di quelli che voltavano tutto in una burla.

In questo racconto – il cui intreccio, fra l'altro, è straordinariamente simile a quello dell'*Angelo sterminatore* di Luis Buñuel (1962) – il narratore ci offre un mirabile affresco di un'alta società spaventata, impotente, che in una situazione di emergenza perde il controllo e si lascia andare all'abbruttimento più grossolano. Atti, parole, scatti di nervi si trasmettono contagiosamente da una persona al suo vicino. È una tipica dinamica del comportamento della folla in subbuglio, magistralmente descritta in un'altra storia milanese, con la quale, tornando al punto da cui ero partita, davvero concludo.

La sera avanti questo giorno in cui Renzo arrivò in Milano, le strade e le piazze brulicavano d'uomini, che trasportati da una rabbia comune, predominati da un pensiero comune, conoscenti o estranei, si riunivano in crocchi, senza essersi dati l'intesa, quasi senza avvedersene, come goccioline sparse sullo stesso pendio. Ogni discorso accresceva la persuasione e la passione degli uditori, come di colui che l'aveva proferito. Tra tanti appassionati, c'erano pure alcuni più di sangue freddo, i quali stavano osservando con

³⁶ Altri testi sui quali sto lavorando da questo punto di vista e che analizzerò nella monografia in corso di preparazione sono ancora Goldoni, *La bottega del caffè*; Laclós, *Le relazioni pericolose*; Jane Austen, *Emma*; Čechov, *Il fiammifero svedese*; Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno martir*; Naghib Mahfuz, *Chiacchiere sul Nilo*. E ancora, Don DeLillo, *Libra*; James Ellroy, *L.A. Confidential*.



molto piacere, che l'acqua s'andava intorbidando; e s'ingegnavano d'intorbidarla di più, con que' ragionamenti, e con quelle storie che i furbi sanno comporre, e che gli animi alterati sanno credere; e si proponevano di non lasciarla posare, quell'acqua, senza farci un po' di pesca. Migliaia d'uomini andarono a letto col sentimento indeterminato che qualche cosa bisognava fare, che qualche cosa si farebbe. Avanti giorno, le strade eran di nuovo sparse di crocchi: fanciulli, donne, uomini, vecchi, operai, poveri, si radunavano a sorte: qui era un bisbiglio confuso di molte voci; là uno predicava, e gli altri applaudevano; questo faceva al più vicino la stessa domanda ch'era allora stata fatta a lui; quest'altro ripeteva l'esclamazione che s'era sentita risonare agli orecchi; per tutto lamenti, minacce, meraviglie: un piccol numero di vocaboli era il materiale di tanti discorsi.

Non mancava altro che un'occasione, una spinta, un avviamento qualunque, per ridurre le parole a fatti; e non tardò molto.³⁷

³⁷ A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 1052.