



ESTRATTO

La comunicazione generativa

di Luca Toschi

Milano, Apogeo Education

2011

Alessandro Manzoni fu tra i primi autori, in piena rivoluzione editoriale, a comprendere che il linguaggio letterario non poteva più restare confinato nel privilegio culturale dei secoli precedenti, ma doveva confrontarsi con le nuove tecniche della pubblicazione.

Pubblicare non significava più semplicemente trasferire parole da un manoscritto alla carta stampata: non si trattava più di replicare un testo per un numero indefinito di copie da diffondere, ma di partecipare a una nuova forma di scrittura, un nuovo linguaggio. Di fronte a questo cambiamento, gli autori si trovavano davanti a una scelta: subire passivamente la trasformazione oppure prenderne parte attiva, ripensando radicalmente il proprio linguaggio creativo.

“Questo film non s’ha da fare”

B.1 Chi è l'autore del testo-pubblicato?

L'archivio di Alessandro Manzoni è un tesoro di documenti che, pur numerosissimi, rappresentano solo una minima parte della vicenda del farsi e disfarsi del suo romanzo, iniziato in un modo e finito in tutt'altro, la cui composizione e pubblicazione segnano due decenni cruciali per la rivoluzione dell'industria culturale.

Le trasformazioni apportate dal Manzoni al suo progetto originario, lo si sa, furono immense, ma le sorprese non sembrano ancora finite. Solo da poco, per esempio, è emerso da questo cantiere un particolare che, se sviluppato dallo scrittore milanese, avrebbe potuto cambiare anche di molto l'opera. Al momento, infatti, di scrivere la notte degli imbrogli, del matrimonio mancato di Renzo e di Lucia, aveva pensato che Lucia, scappando da don Rodrigo, lasciasse la chiave di casa al padre. Al padre di chi? Ma di Lucia, che nell'idea originaria non era orfana. Proviamo solo ad immaginare cosa potesse essere il romanzo con un padre per la protagonista e un suocero per Renzo.

Carte manoscritte, segnate da selve impenetrabili di strati di correzioni, si affiancano a centinaia e centinaia di illustrazioni, disegni, appunti a non finire, documenti di ogni genere, lettere ecc., un patrimonio d'immenso valore per capire i meccanismi della creatività e della comunicazione del tempo, ma anche di oggi.

Lo scrittore milanese, così impegnato a portare l'italiano parlato, seppure colto, nei libri, è stato il primo autore, ai tempi della rivoluzione editoriale, a capire che il linguaggio letterario era chiamato ad uscire dal privilegio-ghetto degli ultimi secoli per confrontarsi con le nuove tecniche della pubblicazione. Pubblicare non sa-

rebbe più stato un trasferimento di parole dal manoscritto alla carta stampata, avrebbe perso la sua natura di manoscritto replicato per enne copie per essere diffuso il più possibile, ma avrebbe costituito un'inedita forma di scrittura, un linguaggio rispetto al quale gli autori del classico testo dovevano stabilire se essere passivi o attivi. In quest'ultimo caso, decidendo di ripensare radicalmente il loro linguaggio creativo.

A cominciare dal rapporto con le immagini, le quali avrebbero avuto un ruolo sempre più centrale a mano a mano che il linguaggio editoriale (ivi comprese le modalità di vendita) avrebbe assunto una dignità autoriale, una forza mai sperimentata prima. Stava nascendo, infatti, una nuova economia con la sua retorica, e nella vicenda dei *Promessi sposi*, e specialmente nell'edizione del 1840-1842, possiamo rintracciare alcune questioni fondamentali allora come oggi di questo cambiamento. Nessun altro scrittore, prima di Manzoni, l'aveva compreso altrettanto bene, e soprattutto nessuno prima di lui aveva pensato di sperimentare in prima persona quel linguaggio, strettamente legato ad un'idea nuova dell'economia culturale.

Un pubblico mai visto prima si stava avvicinando ai libri, alle riviste, alle pubblicazioni in genere. Nuove professionalità stavano sorgendo. Una rivoluzione culturale, di portata immensa. E le parole che facevano?

I promessi sposi del 1840-42 che noi leggiamo a scuola sono un pallido ricordo di quelli che Manzoni volle scrivere e che pubblicò. È come mandare alla radio un film: si continua ad imporre ai nostri giovani il testo di un romanzo decurtato della forza comunicativa di oltre 450 immagini: volute, costruite, dirette, impaginate dal loro autore; si continua a non capire che la convergenza tecnologica dei linguaggi viene da lontano e che la sua natura è legata ad un cambiamento della realtà profondo, che precede assai le nuove tecnologie. Il Manzoni, infatti, è stato il primo scrittore moderno a cercare di ridefinire il rapporto fra codice alfabetico e codice iconico per dare vita ad una nuova forma di scrittura. Dopo avere studiato a fondo le nuove forme editoriali e commerciali (l'abbinamento è centrale per capire la sua idea di autore) affermatesi in Inghilterra e in Francia, si fece scrittore-tipografo-editore, trasformando il suo studio in luogo di lavoro per disegnatori, incisori, grafici, tipografi. Oltre, naturalmente, che per figure che oggi si direbbe del settore marketing e commerciale.

Lui era il regista di tutto quel pullulare di professioni, ne orchestrava le varie competenze, convinto che il tipo di carta e il luogo dove era possibile comprare il suo romanzo fossero parte della sua “scrittura” d’autore. Si pensi alla scelta – che ne è diretta emanazione – di pubblicare il romanzo a dispense, dove ogni uscita era costruita in modo tale che il racconto s’interrompesse quando parole e immagini creavano una forte suspense.

Per Manzoni la gabbia grafica era testo d’autore a tutti gli effetti: era compito suo, quindi, scegliere una soluzione invece di un’altra; solo chi era autore degli elementi alfabetici e iconici poteva capire quale fosse la sintassi dell’impaginato più idonea a valorizzare i contenuti che l’autore aveva realizzato e/o che aveva ancora da realizzare. Il punto era – ed è oggi – centrale. Questo è il nodo da sciogliere più difficile del linguaggio digitale, né la dimensione social della creazione dei contenuti può essere considerata una risposta adeguata al problema, anche se individua la necessità di una riorganizzazione profonda dei processi produttivi e della loro natura economica.

Il Manzoni aveva da una parte un file grande molto più di un milione di caratteri; dall’altra centinaia di file d’immagini. Capisce da subito che il testo del romanzo non è soltanto parole e figure: poiché parte importante del testo sono anche i campi di forza in cui il testo alfaiconico sarà inserito, a cominciare dalla gabbia editoriale e dalle conseguenti relazioni che si creeranno fra le parti. Testo, paratesto e contesto editoriale sono tutt’uno, interagiscono influenzando le vicende di Renzo e di Lucia.

Il Manzoni decise quindi di usare l’impaginazione per cercare di creare dinamiche narrative fra le unità di significato relativamente autonome rappresentate dalle pagine singole o doppie (aperta, pari a sinistra, dispari a destra): le micro/macrosequenze, che ne derivano, creano narrazioni assai inaspettate e imprevedibili, a volte sviluppando collegamenti fra pagine o gruppi di pagine collocate anche a grandi distanze. In questa prospettiva decide cosa fare illustrare e come: ne consegue una rete di anticipazioni, riprese, contrasti, rafforzamenti, una forte testualità che si coglie subito, senza leggere, soltanto sfogliando il volume. Si nota che dalla sequenza rapida delle immagini fatte scorrere scaturisce l’illusione di un’animazione, tipo lanterna magica (lontana parente del cinema).

L’esperienza di Manzoni rappresenta un’inequivocabile presa di posizione a favore dell’autore del testo-pubblicato (non total-

Questa fotografia riproduce un autografo presente nel ricordato archivio manzoniano che fa parte di una raccolta di fogli erroneamente e riduttivamente interpretati come istruzioni per gli illustratori. Ora, però, si è capito che rappresenta una sceneggiatura vera e propria, la sceneggiatura che fu usata per costruire ogni singola pagina, per orchestrare le pagine fra loro, le parole con le immagini, per dare indicazioni di regia agli illustratori, per indicare ai tipografi dove iniziava e dove finiva ogni pagina del volume a stampa. La sceneggiatura con cui il Manzoni cercò di essere autore del testo considerato in tutte le sue componenti, da quelle tipografiche, editoriali a quelle commerciali.

Il documento, assieme a tutti gli altri documenti cui fa riferimento, di incredibile valore per la storia della comunicazione letteraria, rappresenta il tentativo di rispondere al problema, oggi attualissimo, di come si esprima l'autorialità nei testi contemporanei, alla realizzazione dei quali concorrono molte autorialità, forti, distinte; autonome nell'esercizio della propria creatività. L'équipe di lavoro richiede uno strumento di comunicazione interna, cooperativo, tanto più efficiente quanto maggiore è il bisogno che i collaboratori sviluppino la loro creatività in autonomia; liberi, eppure non meno orientati e diretti da chi ha la chiave linguistico-comunicativa del testo nella sua interezza.

Questi che seguono sono semplici appunti per possibili spezzoni di un trailer sui Promessi sposi dell'edizione del 1840: romanzo, lanterna magica, serial, home theater ante litteram, con uno che leggeva e gli altri che guardavano le figure, evento, quasi film.

B.2 Le parole sono pietre

Autunno del 1628. Imperversa la carestia che di lì a poco sfocerà nella peste. Milano è in rivolta a causa della fame. Un forno viene aggredito. Arrivano degli alabardieri per riportare l'ordine. Un capitano, con parole concilianti, dalla finestra di un forno, ormai circondato dalla folla furiosa, cerca di calmare gli animi: “siete sempre stati buoni fi... Ah canaglia”. I “buoni figli” diventano “figli di...”. La trasformazione avviene mentre sta parlando grazie all'interruzione di una vignetta. Il sasso, lanciato e rimbalzato sulla sua testa, cade giù... quasi dovesse andare a scompigliare le parole ordinate che seguono nel lungo sottopancia della stessa vignetta.

Un tipico caso d'inserimento dell'illustrazione all'insegna di una ricerca estrema di sincronia e interazione fra lo scritto e l'immagine (pagina 245) che permette di far sì che la parola si faccia immagine e l'immagine parola: le parole diventano così pietre, le pietre diventano parole... pietre e parole diventano alla pagina successiva sacchi di farina.



2 Figura



Figura 3

B.3 Un tempismo assoluto

Renzo in fuga, profugo perché condannato a morte per un reato non commesso, è appena riuscito ad attraversare il fiume Adda e ad arrivare, in salvo, al di là del confine, in territorio veneziano. Guarda la riva che ha lasciato, e che tanto scottava sotto i suoi piedi, e dato l'addio agli affetti che vi abbandona, inizia il percorso doloroso della fame e della miseria che lo dovrebbe portare a chiedere sostegno a suo cugino Bortolo. Un emigrato che, con il suo lavoro, ha fatto fortuna.

Sentiti, a questo punto, i morsi della fame, cerca di mettere insieme i dolori dell’anima con quelli del corpo, con la mediazione del valore simbolico per eccellenza: i pochi denari che gli restano.

Leggendo testo e vignetta si vede come l’inserimento dell’immagine nel flusso delle parole è puntuale come l’indice della mano destra di Renzo, che conta le monete sul palmo della mano (p. 337). Il tempismo spaziale, nel passaggio dal codice alfabetico a quello figurativo, è fondamentale per creare movimento nel testo e per sottolineare la convergenza di senso.



4 Figura



Figura 5

Senso che trova la sua completezza solo nella pagina immediatamente successiva (p. 338), quando le stesse mani di Renzo, dopo una fugace comparsa in un’osteria, decidono di allungare i pochi soldi rimastigli a della povera gente, stremata dalla fame.

B.4 Tante, troppe mani



6 Figura

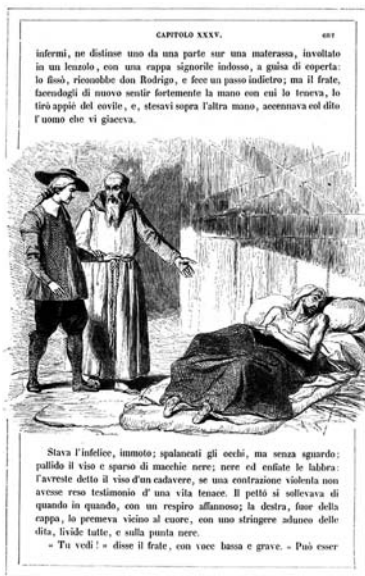


Figura 7

La storia dei protagonisti dei *Promessi sposi* s'intreccia senza sosta con il lavoro di regia svolto da Manzoni, assai complesso e a volte disperante.

Riuscire a far procedere il fronte della pubblicazione-scrittura – perché di fatto componeva mentre si stampava (a dispense) – compatto e coerente, avvalendosi di figure professionali così diverse (dai disegnatori agli incisori ai tipografi), spesso anche fisicamente lontane, in città diverse, fu difficilissimo.

Questa forma di scrittura collaborativa comportò anche che si dovessero pagare certi prezzi: tipico il caso che si registra a libro aperto alle pagine 686 e 687. Qui, siamo nel lazzaretto stracolmo di appestati, morti e vivi. L'incongruenza fra la pagina a sinistra e quella a destra è evidente: Renzo e fra Cristoforo appaiono diversissimi, i due disegnatori hanno realizzato due figure totalmente dissimili, a iniziare dall'abbigliamento, tanto da renderle difficilmente riconoscibili se non fosse per le parole.

B.5 Un movimento di macchina



8 Figura

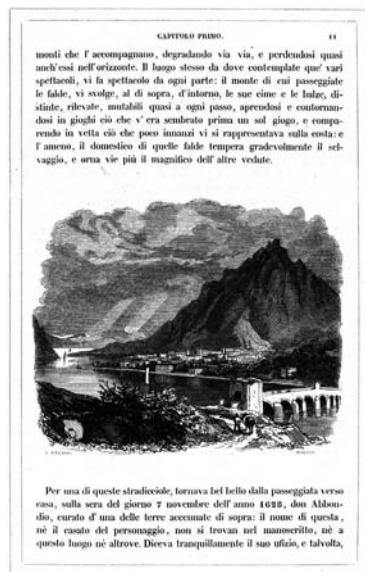


Figura 9

La modalità particolare di fruizione del testo, dove un ruolo fortissimo era giocato dalla lettura ad alta voce, basato sulla continua interazione fra illustrazioni e parole, viene introdotta fin dalle pagine iniziali.

Mentre la pagina 9 del capitolo primo raffigura quel punto in cui il lago “vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume”, la seguente pagina dispari rappresenta lo stesso luogo, visto secondo la medesima prospettiva, ma da più lontano, comprendendo una parte di paesaggio assai più ampia.

Il movimento con cui la macchina narrativa “allarga” la ripresa sul paesaggio, muovendosi contemporaneamente verso l’alto, rispecchia quanto avviene narrativamente nel testo alfabetico. Un continuo andare e venire dal particolare della vicenda di Lucia e Renzo al generale della Storia atroce di quegli anni.

Come dire: in questo libro parleremo di fatti specifici, racconteremo le vicende di persone certo non importanti (per quanto sfiorate da personalità storiche come il Cardinale Federigo) secon-

do i parametri di ieri (1628) e di oggi (1840) – e potremmo dire, in chiave mediale del nostro stesso presente (2011) –, ma proprio per questo esse possono risultare emblematiche, esplicative di un'intera epoca. Perché è proprio la mancanza di notorietà, l'oscurità delle vicende narrate nel romanzo, rimaste fuori dalle ricostruzioni degli storici di professione, dalla comunicazione ufficiale, a garantirne il grande significato per il tempo passato e per quello presente manzoniano.

Quegli umili dimenticati dalle cronache del tempo sono portatori di verità altrimenti non conoscibili.

B.6 Un'entrata di spalle

E infatti, dopo l'immagine che ambienta storicamente la vicenda nel Seicento delle tante, tantissime leggi, tutte programmaticamente disattese (p. 13), ecco uno zoom sulle spalle di don Abbondio, il tabernacolo e i bravi. Il curato fa la sua comparsa di spalle (p. 16) come si addice a quelle figure che la Storia ha sempre ignorato.



10 Figura



Figura 11

La vignetta successiva, alla pagina a fianco (p. 17), rivela finalmente il suo volto, che, lontano dalla retorica della ritrattistica tradizionale, si rivela atteggiato in una smorfia di disagio e di paura.



Figura 12

Per tutta la vita questo prete ha cercato e cercherà di non farsi vedere, di passare inosservato, ma inutilmente: sono “i guai” che vengono a cercarlo. Come qui, vedendo i bravi, finge di sistemarsi il collare per cercare qualcuno nei paraggi che lo possa aiutare, così continuerà per tutto il romanzo a sentirsi scomodo, infastidito dalla vita, a lamentarsi di disagi infiniti ma sempre diversi da quelli veri. Una scelta che lo rende un uomo solo, incapace di condividere un comune destino e in questo trovare aiuto e conforto; perennemente in fuga da miseri fantasmi.

B.7 Il fantasma della comunicazione

La prima vignetta (p. 18), con i bravi che, portando l'indice alla bocca, minacciano don Abbondio di far silenzio, aggiunge un gesto che la minuta descrizione alfabetica dell'infelice incontro non presenta: lo stesso gesto, a conferma del contagio proprio della cultura del tacere, non vedere, non sentire, verrà ripetuto da don Abbondio alla Perpetua, naturalmente non per minacciarla, ma per pregarla. Il testo appunto diventa gesto in un crescendo di simboli, che avvolge fin dall'inizio l'intero romanzo, come un romanzo del romanzo: una riscrittura continua, che però non va mai isolata dalle parole scritte, né queste ultime da quella. Il tutto in un contesto fortemente sonorizzato (“un'altra bestemmia [... i bravi] s'allontanarono, cantando una canzonaccia che non vogliamo trascrivere”).



13 Figura



Figura 14



15 Figura



Figura 16

La successiva comparsa (p. 19) del volto di don Rodrigo, evocato durante il terribile incontro, apre decisamente verso il più vasto racconto iconico che da subito prende ad interagire con le parole, dando vita a una vicenda che non può essere ridotta, di volta in volta, a quella espressa da un codice o da un altro. Essa, infatti, esprime, prima di una storia ben definita – quella di Renzo e di Lucia, che tutti crediamo di conoscere ma che è diversa a seconda dei lettori e dei momenti in cui la si legge – un ambiente narrativo, un mondo generativo di mondi narrati, genialmente costruito dal suo autore, per dare vita appunto a storie infinite, sempre diverse a seconda dei soggetti e dei tempi che abitano quell’ambiente da lui inventato.

Un mondo di autorevoli fantasmi: fra i quali, quello della violenta prepotenza quotidiana, ben rappresentata da don Rodrigo, è uno dei più suggestivi. Fantasmi assai concreti negli effetti che provocano, tanto che, al solo nome pronunciato dai bravi, don Abbondio “per istinto” è costretto a fare un “grand’inchino” come se il signorotto fosse presente all’incontro. E, a pagina 26, ritorna don Rodrigo, pura icona come si addice a don Abbondio, che lo conosce solo di fama e per averlo omaggiato, poche volte per strada, sempre nel pensiero. Così come ritorna nella stessa veste a pagina 32, nel ruolo di efficace, quanto appartato, regista degli incubi di don Abbondio alla vigilia del matrimonio che non si deve fare.



Il fantasma di don Rodrigo fa parte di un assai più ampio sistema di potere basato su una folla di simboli umani e non che, costruiti per sostenerlo e rafforzarlo, finiscono poi per vivere di vita propria, come accade nel nostro tempo. Questi fantasmi, resi potenti da deleghe fortissime da parte degli uomini perché, si ritiene, solo così essi possono assolvere al loro ruolo di guardiani degli equilibri economici e politici esistenti, possono però finire con l'assumere un'autonomia, una vita propria rispetto ai loro autori tale da rivoltarsi contro i propri creatori.

Figura 17

In questa dinamica simbolica la comunicazione gioca un ruolo fondamentale. Il Seicento ne è la celebrazione. Tutto il romanzo del Manzoni, denunciando il contrasto fra significato apparente e sostanziale della comunicazione del tempo (dal dialogo tra fra Cristoforo e don Rodrigo a quello tra il conte zio e il padre provinciale) spiega che il potere vero di quel tempo – e a maggior ragione di questo nostro tempo – sta nella capacità di usare quei fantasmi per raggiungere i propri obiettivi, fantasmi il cui significato reale è assai lontano dal quello letterale.

Non conta, quindi, cosa è detto ma gli effetti che ciò che è detto produce, in un crescente processo di distacco delle persone e delle cose dal loro reale valore, valore che quasi nessuno ha più il coraggio di andare a misurare, verificare, perché ormai si sente troppo compromesso, a tutti i livelli sociali, con la rete di simboli che il potere ha costruito. Si ha sempre paura di perdere qualche cosa, anche se quella cosa è povera cosa davvero: i galli di Renzo che destinati alla tavola non trovano di meglio che beccarsi fra di loro.

B.8 Storie di fantasmi

Per questo i personaggi del romanzo, indipendentemente dal loro ruolo, stato sociale ed economico, riescono a essere grandi proprio quando possono divergere o addirittura squarciare la rete di relazioni linguistico-simboliche che attanaglia la società, denunciandone, nei fatti, l'inconsistenza, l'arbitrarietà e le dinamiche di potere che le sono sottese. Magari in forza della propria povertà, del non avere più nulla da perdere, oppure in forza della loro immensa, tragica spietatezza. È il caso del personaggio più autobiografico del romanzo: l'innominato.

Quando don Rodrigo capisce che il suo fantasma pubblico non è sufficientemente forte da permettergli d'impossessarsi di Lucia, e che già compaiono primi segni di debolezza nella sua identità "comunicativa", pensa di chiedere l'aiuto di un altro "fantasma", incommensurabilmente più potente del suo, quello dell'innominato, appunto. Perché non basta più rapire Lucia, adesso importa il come viene rapita.



18 Figura

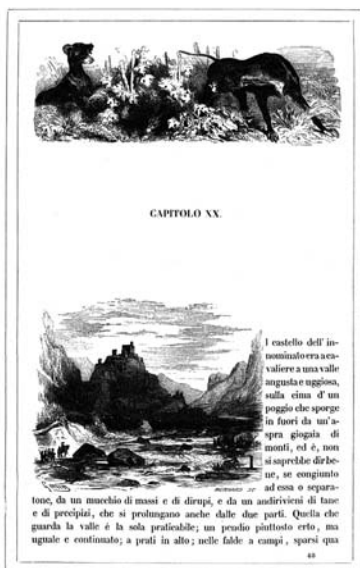


Figura 19

Le vignette dei *Promessi sposi* danno un contributo importantissimo per spiegare che i fantasmi della comunicazione vivono di una loro intensa vita sociale, nel senso che essi interagiscono gli uni con gli altri, dando vita ad alchimie che non sempre corrispondono alle intenzioni originarie dei loro artefici. E lo si capisce appena don Rodrigo, partito (p. 376) con il suo codazzo di simboli, i bravi, giunge alle falde del castello di questo bandito, messo al bando, come si addice al tempo, di nome ma non di fatto dal momento che il potere ha un grande bisogno della sua forza (p. 377).

Le due immagini, messe, a libro aperto, rispettivamente a confronto, trasformano (nella pagina di destra) in un attimo i penacchi e le armi del minuto esercito di don Rodrigo in un niente, uomini e cose scompaiono all'ombra incombente di quel potente.



20 Figura



Figura 21

La cui forza sta nel suo nome, anzi nel suo ‘nome-non’ pronunciato. La sua identità è sconosciuta come si addice ai poteri veri, che non hanno bisogno di apparire, a loro basta essere e cioè parlare con i fatti. “Di costui non possiam dare né il nome, né il cognome, né un titolo, e nemmeno una congettura sopra nulla di tutto ciò”, la sua identità passa dall’“identità de’ fatti”, che “non lascia luogo a dubitarne”, scrive il Manzoni. La sua fama è vasta quanto i racconti, popolari e non, che corrono su di lui; e parlare di lui “significa qualcosa d’irresistibile, di strano, di favoloso”.

La verità semplicemente umana di Lucia smonterà questo castello di simboli. Ma perché ciò possa accadere l’innominato dovrà fare i conti con tutta la sua esistenza e, principalmente, scoprire che altre parole rispetto a quelle a cui era abituato potevano dare vita, dentro e fuori di lui, ad altri fantasmi, di natura totalmente diversa, assai più forti di quelli a cui aveva, fino a quel punto, ubbidito.

Ha inizio così la lunga notte degli incubi dell’innominato, che lo porterà prima vicinissimo al suicidio, poi a commettere l’ultimo assassinio: quello della propria fama, che passava attraverso impegni, promesse, un nome da salvaguardare sempre e comunque. La libertà verrà, infatti, quando pensando alle conseguenze che sarebbero seguite alla sua voglia irresistibile di aiutare Lucia, contrad-

dicendo platealmente l’immaginario che l’aveva caratterizzato fino a quel momento, potrà finalmente dire: “La libererò [...] La farò accompagnare... E la promessa? e l’impegno? e don Rodrigo?... Chi è don Rodrigo?”. Ma chi è quel tirannello di provincia?

Quell’“interrogazione inaspettata e imbarazzante” fatta a se stesso produce un effetto a catena: tutta le rete di simboli e valori vacilla, fino a crollare. La sua forza, male impiegata in tutti quegli anni, è ancora più energica di quanto avesse pensato, perché si rivela tale da consentirgli di uccidere la sua vecchia identità privata e pubblica e di dare vita a un fantasma nuovo, di protettore, sempre e comunque, dell’ingiustizia. Un immaginario fortemente tangibile, materiale, contrario in tutto e per tutto a quello passato, che di lì a poco, con la discesa dei Lanzichenecchi, risulterà già così potente da trasformare il suo castello, da luogo degli orrori, a luogo di salvezza, per tanti abitanti di quei luoghi, dalle devastazioni dell’esercito imperiale.

In tutto questo il contributo delle immagini è fondamentale per orientare la lettura (silenziosa ma specialmente ad alta voce) delle parole. Le parole danno senso alle immagini, un senso che genera, a sua volta, un effetto di ritorno sulle parole stesse, inducendo a rileggerle e a ripensarle secondo trame che la sola sintassi alfabetica non permetterebbe mai.

B.9 Un libro animato sulla violenza alle bambine

Questa qui riportata è la serie delle vignette dedicate dal Manzoni alla storia della violenza subita per tutta la vita da una bambina, poi ragazza, poi donna e infine Monaca, quella di Monza. Facendo scorrere velocemente fra le dita delle mani le pagine del romanzo (da 176 a 211), si assiste a una sequenza che ricorda da vicino i libri animati o comunque quelle che una volta erano le meccaniche usate nelle stampe per dare l’impressione del movimento.

Tutto il romanzo, organizzato per blocchi narrativi, appare costruito come una serie di sequenze pittoriche, teatrali, che, tutte assieme, scrivono e riscrivono efficacemente l’intera vicenda (bellissima è quella di Renzo nella Milano in rivolta, così come quella dedicata alla peste).



22 Fiura



Fiura 23



24 Figura



Figura 25



26 Figura



Figura 27



28 Figura



Figura 29



30 Figura



Figura 31



32 Figura



Figura 33



34 Fiura



Fiura 3.5



36 Figura



Figura 37



38 Figura



Figura 39



40 Figura

B.10 Bit di varia multimedialità

Nella revisione dei *Promessi sposi* del 1827 per l’edizione illustrata del 1840 molti sono i casi in cui la riscrittura del testo alfabetico tiene conto della presenza delle illustrazioni. La vignetta a pagina 262, per esempio, rende sufficiente scrivere che Ferrer, precipitosi a sedare i tumulti per la carestia, si mette “la mano al petto” senza la precisazione, presente nell’edizione del 1827: “la destra sul cuore”.



41 Figura

Le due illustrazioni che seguono, con cui si apre la *Storia della colonna infame* e il relativo processo farsa ai cosiddetti untori, rispettivamente alle pagine 747 e 749, riproducono il luogo dove sorgeva la casa del condannato Mora. La prima, recante il titolo, mostra, appunto, la colonna infame a ricordo dell’edificio distrutto; la seconda, sempre su pagina dispari, il giorno in cui lo si demolì, con folla di spettatori.



42 Figura



Figura 43



44 Figura



Figura 45

Un viaggio nel tempo, a cui viene invitato il lettore nel momento in cui gira pagina con un ultimo fotogramma che si presenta a pagina 756, dove il Manzoni ci dà uno squarcio della stessa zona della vergogna, come appariva nei primi decenni dell'Ottocento.

Il giudizio del Manzoni, sui cosiddetti “studiosi” che si sono occupati della storia degli untori, si esplicita nel romanzo nella raffigurazione della metafora che contraddistingue, a suo parere, il loro operato: “l’uno dietro all’altro come le pecorelle di Dante, senza pensare ad informarsi d’un fatto del quale credevano di dover parlare”.

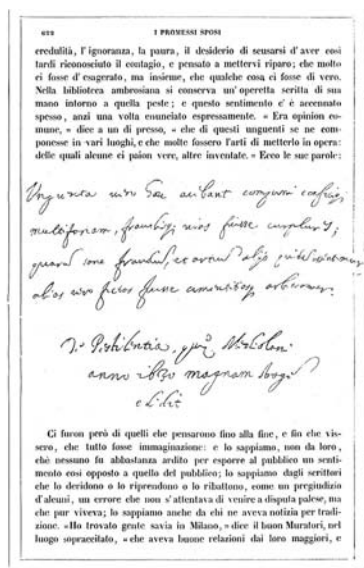


Figura 46

Il manoscritto del Borromeo è un'illustrazione o parte a tutti gli effetti del testo di pagina 622? In questa pagina cosa è testo e cosa non lo è? La sintassi e il senso della pagina lo vogliono parte del testo a tutti gli effetti, dal momento che le parole stampate continuano nelle parole corsive riportate come immagine. Eppure gli editori, anche quelli più avvertiti, l'hanno considerato testo di valore minore, legittimamente manipolabile (in nota o cassandolo senz'altro). Sarebbe stato meglio considerare il testo come un sistema di significati dove interventi di uniformazione di questo genere creano soltanto delle perdite.

La città di Milano, alle strette per la peste, chiede aiuto al suo Governatore. Questi risponde con una lettera (p. 604) dove le sue promesse risultano chiare come il “ghirigoro” con cui si firma. I pochi tratti dell’immagine riescono a dire assai più di una lunga spiegazione....alfabetica? Ma non sono parole anche queste? Ancora una volta: dove finisce la parola e dove inizia l’immagine?



47 Figura



Figura 48

Si tratta della pagina 798 che riporta una nota posta dal Verri ai margini delle carte del processo agli untori: i moderni curatori dell’edizione della *Colonna infame* continuano ad intervenire privandola del suo significato, che non è puramente alfabetico. Perché tale scelta manzoniana scaturiva dall’intenzione di sottolinearne l’importanza dovuta anche alla sua origine emotiva, quasi fosse scappata dalla penna del Verri in un sussulto di intollerabile sdegno per la cecità o la malafede dei giudici. In quei tratti manoscritti, come avverte il Manzoni stesso, ci sono le ragioni di chi non si limita a una “postilla” ma intende “esclamare”. Eliminata la loro immagine, le parole diventano più piatte, più uguali alle altre.