



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

SCIENZE UMANISTICHE E DELLA FORMAZIONE

Spazi bianchi

*Le espressioni letterarie, linguistiche
e visive dell'assenza*

a cura di Alfonsina Buoniconto,
Raffaele Cesaro, Gerardo Salvati

RUBZETTINO

Collana Scientifica dell'Università di Salerno
Scienze Umanistiche e della Formazione - Atti di Convegno e Opere Collettanee

Spazi bianchi
Le espressioni letterarie, linguistiche
e visive dell'assenza

a cura di
Alfonsina Buoniconto
Raffaele Cesaro
Gerardo Salvati

con la collaborazione di Eriberto Russo

RUBETTINO

Prefazione

L'assenza di forma, il silenzio, la mancanza di esplicita espressione, lungi dal rappresentare un vuoto semantico o una rinuncia alla comunicabilità, possono assurgere a criterio di rappresentazione, definendosi come risultato di contingenze esterne o come volontaria o inconsapevole rinuncia alla formalizzazione. Lo spazio bianco causato dalla perdita, dall'omissione o dalla negazione della forma diventa così manifestazione concreta del non espresso e principio metaforico per una riflessione intorno all'assenza.

È su tale tema che il presente volume intende soffermarsi, proponendo brevi saggi raccolti nell'ambito di un'indagine interdisciplinare che coinvolge letteratura, linguistica, filologia e arti figurative. Gran parte delle riflessioni presentate all'interno di questa miscellanea sono state approfondite nel contesto della Graduate Conference *Spazi bianchi. Indagine sull'assenza* (5-7 luglio 2017), evento che ha riunito presso l'Università degli Studi di Salerno dottorandi e dottori di ricerca provenienti da atenei italiani e stranieri.

Il volume si articola in cinque sezioni, al fine di garantire una distribuzione quantitativamente e qualitativamente rappresentativa dei saggi raccolti, in rapporto agli ambiti disciplinari coinvolti.

La prima parte, intitolata *Declinazioni dell'assenza nelle culture straniere* e curata da Gerardo Salvati (con la collaborazione di Eriberto Russo nella selezione e curatela dei saggi di letteratura tedesca), raccoglie contributi dedicati alle differenti coniugazioni dell'omissione e del vuoto nei testi delle letterature occidentali. La sezione è inaugurata da un contributo di Alessandro Bonvini, che illustra la nascita di un para-mondo insurrezionale nei Caraibi del primo Ottocento, partendo da una testimonianza delle comunicazioni tra la regione e la corte madrilenas. Ancora in area ispanofona, ma in riferimento a testi letterari, si colloca il saggio di Vanessa Saint-Martin sul rapporto tra punteggiatura

e omissione nel teatro d'avanguardia in Spagna. Il focus della discussione si sposta in area germanofona, con le analisi del tema dell'assenza nei componimenti di Hölderlin, nel *Kalldewey* di Botho Strauß e nei lavori di Yoko Tawada, rispettivamente presentati da Niketa Stefa, Rosa Coppola ed Eriberto Russo. Il contributo di Beatrice Occhini apre all'interno della sezione una breve parentesi comparatistica, con un'analisi dei testi di Ron Kubati e Franco Biondi. Seguono lo studio di Carmen Bonasera sui legami tra parole e silenzio nella poesia di Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath, e il saggio di Simona Lomolino sui criteri di rappresentazione del corpo anoressico nella narrativa contemporanea. Questa prima parte del volume si chiude con tre articoli dedicati alla letteratura anglofona tra XX e XXI secolo. Gerardo Salvati affronta il ruolo e gli effetti dell'assenza visiva nei radiodrammi in epoca modernista. Monica Manzolillo presenta un'analisi del *gap* compreso tra il momento della frammentazione e quello della ricomposizione nella prosa ipertestuale di Shelley Jackson. Infine, sulla lessicalizzazione della mancanza si soffermano i saggi di Debora Sarnelli, con un esame della scrittura diaristica di Alice Kaplan, e di Aureliana Natale, con una lettura di *Nutshell* di Ian McEwan.

La seconda sezione, intitolata *Rappresentazioni dell'assenza nella letteratura italiana* e curata da Raffaele Cesaro, è dedicata alle espressioni dell'assenza in autori e testi italiani, attraverso un percorso cronologico che si snoda dal Medioevo all'età contemporanea. Il primo contributo, di Giulia Ravera, è incentrato sull'ineffabilità della lode alla donna amata dalla lirica provenzale a quella petrarchesca. Seguono le analisi di Ida Caiazza, sulle raccolte epistolari cinquecentesche, tra reticenze e censura, di Maria di Maro, sull'uso della metafora nella poesia barocca di Giambattista Valentino, e di Alessio Bottone, sull'assenza dell'autore come aspetto costitutivo del genere dialogo nel Settecento. Chiudono la sezione l'esame comparativo di Eleonora Rimolo sulla rappresentazione dell'ignoto in Gozzano e Montale, le osservazioni di Elena Riccio su epistolari di soldati italiani durante la Prima guerra mondiale, la lettura di Maria Chiara Provenzano sulla perdita di senso nel teatro di Bontempelli, e lo studio di Salvatore Renna sul ruolo del mito di Orfeo nella costruzione di una retorica della perdita in Pier Vittorio Tondelli.

La terza sezione, intitolata *Significati delle forme linguistiche e funzioni della loro assenza* e curata da Alfonsina Buoniconto, è composta da lavori che, seguendo un percorso che attraversa tutti i livelli di analisi linguistica, mirano a fornire un quadro dettagliato dei fenomeni determinati dall'assenza di diversi tipi di forme linguistiche. Gli ambiti coinvolti includono: l'analisi prosodica, come nel lavoro di Valentina Schettino sul significato delle assenze di elementi fonetici in italiano e tedesco; la morfologia storica, affrontata nel

saggio di Caterina Saracco sui composti possessivi lineari delle antiche lingue germaniche, considerati aggettivali anche in assenza di morfemi dedicati; la pragmatica lessicale, introdotta da Ilaria Fiorentini con un contributo sulle funzioni ricoperte nell'italiano parlato contemporaneo da *eccetera* in qualità di elemento lessicale sostitutivo di altri elementi lasciati inespresi. Seguono la tipologia semantica, presentata nello studio di Alfonsina Buoniconto sulla *covert encoding* degli eventi di moto, e la sintassi, trattata da Carmela Sammarco in un contributo che analizza i casi dell'italiano e del francese parlati, in cui le relazioni grammaticali di soggetto e complemento oggetto sono espresse in assenza di verbo. La sezione include, inoltre, due studi di natura sociolinguistica. Michele Bevilacqua ci mostra con un gioco di parole come, nei testi raï, l'assenza di alcune parole considerate tabù nell'arabo d'Algeria si trasformi nella presenza di specifici lessemi presi in prestito dalla lingua francese. Luisa Corona e Rosalba Nodari presentano uno studio in cui il «non-luogo» dello standard – da noi inteso come spazio linguistico normativo irrealizzato a livello di *parole* – viene descritto come portatore di una varietà capace di veicolare significati sociolinguistici ben precisi. Per finire, Irene Gallerani e Nora Gattaglia propongono due studi di natura didattica. Nel primo vengono indagate le strategie di riduzione messe in atto nel *teacher-talk*, analizzandone soprattutto il loro effetto sulla categoria lessicale del verbo, nel secondo vengono descritti gli esiti di un lavoro sperimentale, mirato alla formazione di interpreti a distanza, la cui attività di decodifica e ricodifica dei testi è caratterizzata dall'assenza di fattori extraverbali.

La sezione dal titolo *Lacune testuali: problemi ecdotici, implicazioni esegetiche*, quarta all'interno del volume e curata da Raffaele Cesaro (con il supporto scientifico di Stefano Amendola per i saggi di filologia classica), illustra casi studio dedicati alla prassi ecdotica condotta su opere greche, latine, romane e italiane. I primi due contributi sono dedicati a opere del mondo classico: il primo, di Alessandra Tenore, rivela una probabile lacuna nel testo dell'*Alceste* di Euripide mediante un'analisi metrica; il secondo, di Matteo Rossetti, è incentrato sull'assenza della trattazione dei pianeti negli *Astronomica* di Manilio. All'Alto Medioevo riporta il saggio di Antonio Tagliente sul *Chronicon* di anonimo salernitano, di preciso sulle possibili ragioni di una lacuna per gli anni 901-929, mentre lo studio di Giuseppe Longo è dedicato alla lirica occitana *Valor ses frau, dona, tenetz en car* e alla sua impaginazione nel canzoniere Sg. Seguono il saggio di Valentina Rovere sul valore degli intervalli strutturali presentati dalla tradizione manoscritta del *De montibus* di Boccaccio e lo studio approntato da Maria Rita Mastropaolo sugli spazi bianchi negli autografi di *Le donne di Messina* di Elio Vittorini.

Infine, l'ultima sezione della miscellanea, intitolata *Narrazioni sottrattive dell'immagine* e impostata con il supporto scientifico di Antonella Trotta, include saggi critici sulle rappresentazioni figurative dell'assenza nelle arti visive che coinvolgono la pittura di Mantegna, come nel saggio di Daniele Di Cola, di Titus Kaphar, come discusso da Natacha Yahy, e le opere collagistiche di Barbara Kruger, come nel contributo presentato da Bianca Trevisan.

Tutti i contributi inclusi in questo volume sono stati sottoposti a revisione anonima da parte di un comitato scientifico costituito *ad hoc*. A tale proposito, la curatrice e i curatori ringraziano, oltre ai singoli revisori anonimi per il loro impeccabile lavoro, Flora de Giovanni, Claudio Iacobini e Laura Paolino per il loro impegno nell'individuazione e nel coordinamento del comitato. Sentiti ringraziamenti sono rivolti anche a Lucia Perrone Capano e a Carmine Pinto per aver acconsentito, in qualità di coordinatori del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Storici dell'Università degli Studi di Salerno, alla pubblicazione del presente volume.

La curatrice e i curatori
Alfonsina Buoniconto
Raffaele Cesaro
Gerardo Salvati

Sezione 1
Declinazioni dell'assenza nelle culture straniere

Alessandro Bonvini*

«La penna e il moschetto».
Mondo e para-mondo cospiratorio
nei Caraibi rivoluzionari

Introduzione

In una sezione della *Instrucción Reservada* compilata nel luglio del 1787, il segretario di Stato spagnolo José Moñino y Redondo, conte di Floridablanca, con l'obiettivo di stroncare sul nascere qualsiasi possibilità di tentativo di rivolta, invitava la corte di Madrid a vigilare attentamente sulle attività di «spiriti inquieti e turbolenti» che si muovevano clandestinamente nelle «isole e [nei] porti principali» delle Americhe, dalle coste della Florida al Guatemala, fino alla Terra Firme¹.

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, la regione caraibica giocò un ruolo geopolitico importante all'interno dello scacchiere atlantico e diventò uno dei centri nevralgici per la discussione di programmi insurrezionali, piani di invasione militare e progetti di creazione di repubbliche indipendenti. La moltiplicazione delle attività sovversive generò una crisi quasi irreversibile del potere sovrano. Fuori dal controllo imperiale, inedite fratellanze rivoluzionarie – sull'onda delle grandi trasformazioni globali – portarono alla nascita di un para-mondo cospiratorio, in cui l'eco delle grandi rivendicazioni politiche si mescolò a questioni di natura economica, sociale e razziale.

Nel corso degli ultimi anni, le nuove tendenze storiografiche hanno ridiscusso la centralità dei Caraibi al tempo delle rivoluzioni atlantiche. Vanessa Mongey, ad esempio, ha esaminato l'impatto della stampa clandestina sulla cultura locale

*. Università degli Studi di Salerno.

1. A. Ferrer Del Río, *Obras originales del Conde de Floridablanca y escritos referentes a su persona*, M. Rivadeneyra Impresor, Madrid 1867, p. 229.

del tempo². Johanna von Grafenstein, invece, ha analizzato l'azione illegale di pirati e corsari in relazione alle guerre per l'indipendenza dell'America meridionale³. Matt Childs ha fatto luce, con riguardo al caso cubano, sulle ribellioni degli schiavi di colore per l'abolizione del sistema schiavista⁴. Darrell Meadows ha illustrato l'intreccio di relazioni ufficiali e non tra le colonie francesi delle Antille⁵. Alejandro Gómez Pernía, infine, ha studiato la parabola dei movimenti insurrezionali al largo della costa venezuelana⁶.

Grazie alla sua particolare collocazione geografica, l'area caraibica costituì uno spazio invisibile di elaborazione, produzione e sperimentazione politica che, per lungo tempo, sfuggì alla sorveglianza dell'apparato governativo. La crisi di potere dell'autorità di Madrid venne progressivamente occupata dall'emergere di forze insorgenti. I cospiratori che si mossero a ridosso dei confini dell'impero spagnolo ridefinirono l'intera regione quale originale «luogo creativo» di pratiche rivoluzionarie nel mondo atlantico moderno.

Revolución secreta y itinerante. La lotta universale per le libertà

Tra il 1776 e il 1804 la rivoluzione incombeva in tutto il mondo atlantico. Dall'Andalusia ai possedimenti d'oltremare, moti, tumulti e congiure stavano minando profondamente la solidità dell'impero borbonico fino al suo crollo definitivo, in seguito all'invasione napoleonica (1808-1809). Intellettuali, agitatori e patrioti furono i principali agenti dell'internazionalizzazione della causa anti-assolutista, collegando i centri della lotta contro l'*Ancien régime* e moltiplicando i fuochi dell'insurrezione sia in Europa che nelle Americhe. Questi uomini condividevano, praticavano e propagandavano valori e ideali comuni. Nonostante le diverse appartenenze nazionali, a contraddistinguerli era una

2. V. Mongey, *Aider et protéger l'indépendance de tout l'Univers: les réseaux révolutionnaires dans le Golfe du Mexique*, in C. Thibaud, G. Entin, A. Gómez, F. Morelli (a cura), *L'Atlantique révolutionnaire. Une perspective ibéro-américaine*, Les Perséides, Bêcherel 2013, pp. 49-70.

3. J. von Grafenstein, *Curso y piratería en el Golfo-Caribe durante las guerras de independencia hispanoamericanas*, in M. Augeron, M. Tranchant (a cura), *La violence et la mer dans l'espace atlantique, XIIIe-XIXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2004, pp. 269-282.

4. M. Childs, *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the Struggle against Atlantic Slavery*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2006.

5. D. Meadows, *Engineering Exile: Social Networks and the French Atlantic Community, 1789-1809*, in «French Historical Studies», XXXIII, 2006, 1, pp. 67-102.

6. A. Gómez Pernía, *Entre résistance, piraterie et républicanisme: mouvements insurrectionnels d'inspiration révolutionnaire franco-antillaise dans la Côte de Caracas, 1794-1800*, in «Travaux et Recherches de l'UMLV», 11, 2006, pp. 91-120.

nuova idea di ordine mondiale, fondata sui principi dell'autodeterminazione politica, dell'uguaglianza dei diritti individuali e della sovranità popolare. Alla base di queste visioni, vi era una concezione universalistica della battaglia per le libertà moderne. Il loro era – a tutti gli effetti – un «mondo in movimento», non circoscrivibile dentro i confini degli imperi e degli Stati-nazione⁷.

La stampa fu il primo vettore di irradiazione delle nuove dottrine politiche. Il carattere segreto degli scritti sovversivi, tanto per le modalità di pubblicazione, quanto per quelle di divulgazione, comportò la configurazione di una sfera politica alternativa a quella legale. Nel 1795, a Santa Fe veniva denunciato il ritrovamento di una delle prime copie tradotte in spagnolo della *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*⁸. Anni dopo, a Porto Rico era segnalata l'ennesima apparizione di «pasquín sedicioso», in aggiunta a quelli già comparsi nel resto delle capitali dei vice-regni⁹. Nel frattempo, saggi e testi filosofici di Jean-Jacques Rousseau, Gaetano Filangieri e dell'abate Raynal stavano travalicando l'Atlantico per finire nelle biblioteche o negli archivi domestici delle abitazioni delle *élites* creole. La propaganda politica di stampo liberale contribuì ad accrescere la forza dell'opzione anti-legittimista.

Questo fenomeno non causò solo un'*escalation* dei tentativi in armi contro l'ordine imperiale, ma anche una grande produzione di foglietti, *pamphlet* e libelli incendiari. I funzionari della corona spagnola temevano il pericolo di un contagio rivoluzionario e provarono a perseguire le attività degli stranieri: denunciandone la presenza presso le cancellerie estere, imponendo la censura su molte opere, rafforzando i dispositivi di controllo sulla stampa ufficiale. L'incontro tra creoli americani, fuoriusciti europei e neri liberi marcò in senso cosmopolita la realtà caraibica, dando luogo a una complessa esperienza di politicizzazione che incrociò i confini delle potenze coloniali. Questi uomini agirono clandestinamente, attraverso riunioni occulte e corrispondenze fittizie, per dissimulare la repressione imperiale e, al contempo, salvaguardare l'esito delle proprie iniziative. Oltre alle strategie operative, affini erano gli obiettivi perseguiti dagli insorti: instaurazione di un sistema repubblicano, abolizione della schiavitù e adozione della libertà di commercio¹⁰. Nonostante la grande diffusione, queste rivolte, fortemente influenzate dagli eventi francesi e nord-americani, fallirono spesso sul nascere e non riuscirono – a eccezione del caso

7. B. Bailyn, *Atlantic History: Concepts and Contours*, Harvard University Press, Cambridge 2005, p. 61.

8. Agi, Estado 56A, *Pasquines sediciosos en Santa Fe*, n. 1.

9. Agi, Estado 10, *Gobernador Puerto Rico sobre pasquín sedicioso*, n. 57.

10. F.W. Knight, *El Caribe en la época de la Ilustración, 1788-1837*, in J.A. Piqueras Arenas (a cura), *Las Antillas en la era de las luces y la revolución*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 2005.

haitiano – a trasformarsi in movimenti di massa. Tuttavia, soprattutto sul piano ideologico, tracciarono un solco profondo nella cultura della regione, rilanciando la questione dell'autonomismo e ispirando le successive ribellioni. In seguito, una molteplicità di patriottismi creoli sarebbe emersa, mettendo in discussione la struttura tradizionale della monarchia spagnola. L'internazionalizzazione della cospirazione nei Caraibi radicalizzò lo scontro tra il vecchio ordine istituzionale e la proposta di un nuovo ordinamento sociale. Da questo punto di vista, il rivoluzionarismo internazionale, o per meglio dire atlantico – secondo la definizione di Rafe Blaufarb –, costituì uno dei principali *marker* dell'incipiente modernità mondiale¹¹.

El Caribe revolucionario. Uno spazio segreto, policentrico e multipolare

I Caraibi rappresentarono un'avanguardia spaziale per la lotta all'assolutismo. Le terre affacciate sul golfo del Messico erano attraversate da costanti traffici commerciali internazionali e flussi di idee politiche dalla portata globale. Non a caso, l'esploratore prussiano Alexander von Humboldt, nel suo *Viaje a las regiones equinociales*, metteva in evidenza come in alcune province americane «l'opulenza, le luci e il desiderio inquieto di un governo locale» si confondessero sempre più «con l'amore per la libertà e per le forme repubblicane»¹².

Già alla fine del XVIII secolo, l'ampliamento delle relazioni economiche nello spazio imperiale borbonico aveva generato l'arrivo nelle isole caraibiche di centinaia di mercanti stranieri. Le marine inglesi, statunitensi, francesi, olandesi e genovesi si inserirono presto sulle rotte dello scambio coloniale, alimentando i circuiti del commercio legale e del contrabbando privato. L'intersezione di interessi illeciti con i disegni espansionistici delle altre potenze occidentali complicò il già precario contesto geo-politico dell'area. I porti dei Caraibi si trasformarono così in un crocevia per avventurieri e patrioti di diversa provenienza. Al largo di Cuba, Venezuela e Santo Domingo si concentrarono piccoli gruppi di fuoriusciti e comunità di commercianti che formarono reti di interessi, spesso simpatizzanti con le coeve vicende politiche. Taverne, locande e case di società, al cui interno le autorità locali sospettavano circolassero «libri francesi» e si svolgessero «cenacoli offensivi», costituirono i primi punti di

11. R. Blaufarb, *The Revolutionary Atlantic, Republican Visions, 1760-1830: A Documentary History*, Oxford University Press, New York 2017.

12. A. Von Humboldt, *Viaje a las regiones equinociales*, vol. 2, Casa de Rosa, Paris 1826, p. 238.

contatto da cui vennero irradiati programmi insurrezionali¹³. Le esperienze di sociabilità settaria furono poi alimentate dall'espansione dell'associazionismo di stampo esoterico. Da tempo, infatti, ramificazioni della massoneria – sia di origine francese, che di derivazione inglese – si erano sviluppate oltreoceano, attraverso la nascita di piccole congreghe che collegavano i vari centri del continente. Queste logge, pur non riuscendo a governare il processo rivoluzionario, costituirono la prima forma di strutturazione del liberalismo ispano-americano e furono un importante strumento di internazionalizzazione della causa indipendentistica. Così, nel 1815, papa Pio VII inviava a Ferdinando VII un editto contro i fra-massoni che venne poi ripubblicato in tutti i territori del regno¹⁴. La crescita dei mercati atlantici, inoltre, facilitò il movimento nelle acque del golfo del Messico di molti corsari e pirati. Portatori d'istanze spurie e fedeltà transitorie, sfruttarono la minore vigilanza sulle coste dei possedimenti inglesi e francesi per destabilizzare l'ordine delle colonie spagnole, rifornire le forze anti-borboniche e collegare i centri dell'insorgenza. Per mezzo di queste strategie informali, la guerriglia di corsa sconvolse gli equilibri imperiali, fino a compromettere definitivamente gli assetti della monarchia spagnola durante le successive campagne per l'emancipazione. La spazialità della rivoluzione non era tuttavia limitata alla società creola. Sin dagli anni '80 del Settecento, infatti, ribellioni e tumulti di schiavi neri erano esplosi nelle piantagioni della regione. In breve tempo, le popolazioni di colore divennero un vero e proprio «nemico interno» dei funzionari imperiali, spaventati dalla possibilità di un danneggiamento dell'economia dei domini d'oltreoceano e dalla formalizzazione di inedite alleanze con le altre forze patriottiche¹⁵.

La lotta nei domini caraibici oltrepassò i limiti fissati dagli imperi, dando vita – secondo Frédérique Langué – a forme di apprendistato che ridefinirono gli spazi della cospirazione in una sorta di grande «comunità immaginata», caratterizzata dalla diffusione di paradigmi valoriali, modelli culturali e idee politiche comuni¹⁶. Nella fase pre-indipendentista, la frammentazione territoriale della regione caraibica e l'assenza di un centro unificatore delle reti cospirative generarono un'atomizzazione delle iniziative insurrezionale che, in pochi anni, portarono a una propagazione della violenza politica. Le dinamiche

13. Agnm, Ic, *Inquisición*, vol. 1318, exp. 7.

14. Agnm, Ic, *Indiferente Vireinal, Edictos de Inquisición*, caja 0381, exp. 003.

15. D. Geggus, *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World*, University of South Carolina, Columbia 2001.

16. F. Langué, *Los extranjeros en el Caribe hispano en vísperas de la Independencia: enemigos, revolucionarios, héroes errantes y hombres de buena fe*, in «Cuadernos de Historia Moderna», 10, 2011, pp. 195-222.

di movimento intra-imperiale delinearono la configurazione di nuove frontiere, politiche, culturali ed economiche, che conversero congiuntamente nello spazio cosmopolita del mar dei Caraibi, dove la competizione delle potenze atlantiche e l'incontro di comunità trans-nazionali avevano già inaugurato una fase di profonda crisi istituzionale.

América libre. Abolizionismo e autonomismo

L'area dei Caraibi rappresentò uno dei centri più avanzati per l'attuazione dei principi rivoluzionari. Innanzitutto, fu il primo scenario nel mondo atlantico a sperimentare l'abolizione della schiavitù. Nel 1793, la vittoria della sollevazione guidata dal giacobino Léger-Félicité Sonthonax sancì la fine dell'istituto schiavistico ad Haiti. L'esempio della colonia francese provocò lo scoppio di turbolenze nell'intera regione. In molte aree limitrofe – dalle coste messicane a Cartagena de Indias – gruppi di ribelli impugnarono il vessillo dell'emancipazione razziale con la conseguente coalizione e, in alcuni casi unione, tra fazioni repubblicane, élites creole e leader neri. Queste alleanze ricalibrarono gli indirizzi della lotta politica, associando per la prima volta il concetto di democrazia a quello di uguaglianza razziale. Il tema dell'abolizionismo riscosse *in itinere* consensi tra i gruppi patriottici, per affermarsi successivamente quale fondamento ideologico delle nuove nazioni uscite dalla dominazione coloniale. Superare il plurisecolare modello gerarchico imposto dalla corona si coniugava con una crescente adesione verso la nozione di diritti umani. L'antischiavismo, inoltre, ebbe implicazioni dirette sulla ri-organizzazione delle società locali. Come ha messo in luce Marixa Lasso rispetto al caso della costa neo-grandiniana, l'interazione inter-etnica tra differenti attori fu all'origine dell'adozione di un repubblicanesimo popolare che – agli albori del XIX secolo – non aveva precedenti nel mondo-euroamericano¹⁷.

Il radicalismo caraibico si accentuò all'indomani della proclamazione delle prime giunte autonome. Nel 1810, mentre le capitali dei vicereami di Perù e Nuova Spagna ribadivano la propria fedeltà al sovrano, Caracas e Bogotá formalizzavano la rottura con il governo della madrepatria¹⁸. Seppur temporanea, la transizione istituzionale generò una lunga serie di reazioni. Le nuove élites

17. M. Lasso, *Myths of Harmony: Race and Republicanism during the Age of Revolution, Colombia, 1795-1831*, Pittsburgh University Press, Pittsburgh 2007.

18. B.H. Stein, S.J. Stein, *Crisis in an Atlantic Empire: Spain and New Spain, 1808-1810*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015.

al potere propagandarono con forza la scelta autonomista. Un'intensa circolazione di gazzette e documenti ufficiali, pubblicati dagli organi rivoluzionari, invase clandestinamente il resto dei possedimenti circostanti. E così, anche altre province sfruttarono la momentanea debolezza del governo metropolitano, travolto dall'occupazione bonapartista, per avanzare propositi secessionisti. Fu soprattutto il Venezuela, maggiormente raggiunto dalle grandi correnti culturali del tempo, a forzare la mano in senso indipendentista. Nel frattempo, dall'estero intellettuali e *speakers* delle nuove idee anti-assolutiste salutavano con favore i rivolgimenti in corso. L'onda lunga della cospirazione caraibica stava conducendo alla disgregazione totale del sistema monarchico d'oltreoceano. In questa fase, prima che le divisioni interne ai movimenti insurrezionali (tra centralisti e federalisti) prendessero forma, il patriottismo creolo cominciò a emergere con tratti distintivi propri e originali. A riguardo, John Chasteen, riflettendo sugli effetti della rottura autonomista, ha sottolineato la rilevanza del *juntismo* per la definitiva affermazione di identità proto-nazionali, che confluirono successivamente nel progetto politico di matrice indipendentista¹⁹.

La convergenza di questi due fenomeni gettò le basi per il successo del repubblicanesimo. Qui, più che in Francia e negli Stati Uniti, la soluzione repubblicana venne immaginata come il prodotto di un affrancamento totale-istituzionale, rispetto al precedente status politico, razziale, in relazione al vecchio ordinamento sociale e, in parte, anche economico. L'insieme congiunto delle nuove rivendicazioni, in rottura totale con il passato coloniale, era il contrassegno della modernità politica. Tale trasformazione caratterizzò prassi e codici del nascente liberalismo, nonché gli stessi meccanismi di politicizzazione all'interno della società caraibica. Per comprendere la spinta dietro le dichiarazioni d'indipendenza, dunque, non basta unicamente considerare le traiettorie interne alla crisi dell'impero, ma analizzare anche le aspirazioni dei gruppi subalterni che parteciparono in maniera attiva alla costruzione della nuova realtà storica²⁰.

Conclusioni

A cavallo tra XVIII e XIX secolo, la tenuta dell'ordine di *Ancien régime* venne messa a dura prova dall'emergere – dal basso – di una pluralità di

19. J.C. Chasteen, *Americanos: Latin America's Struggle for Independence*, Oxford University Press, Oxford 2006.

20. A. Helg, *Liberty and Equality in Caribbean Colombia, 1770-1835*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2004.

forze rivoluzionarie. I Caraibi furono uno degli epicentri dello scontro in atto. La stretta connessione dei suoi porti con le coste europee, nonché la profonda integrazione dell'area all'interno del sistema atlantico, facilitarono la circolazione segreta di scritti politici, oltre all'arrivo di uomini coinvolti nella lotta contro il dominio borbonico. Nonostante la mancanza di una progettualità organica, l'interrelazione tra la stampa clandestina e la cospirazione politica minò la legittimità del potere in carica. Scrivere, celare, contrabbandare divennero i principali strumenti della lotta contro le autorità imperiali. Le microcomunità settarie costituirono un *network* trans-imperiale e multilingue, al cui interno s'intersecarono battaglie di tipo politico, come l'indipendenza delle colonie dalla madrepatria, a obiettivi etnico-sociali, come l'abolizione della schiavitù. In poco tempo, al di là dell'Atlantico, i motivi narrativi della causa rivoluzionaria occuparono le «aree bianche» della pubblicistica legittimista, condizionando l'orientamento politico regionale, influenzando l'opinione pubblica urbana e fomentando l'azione degli attori insurrezionali.

Bibliografia

- AGI, ESTADO 56A, *Pasquines Sediciosos En Santa Fe*, n. 1.
- AGI, ESTADO 10, *Gobernador Puerto Rico sobre pasquín sedicioso*, n. 57.
- AGNM, IC, *Indiferente Vireinal, Edictos de Inquisición*, caja 0381, exp. 003.
- AGNM, IC, *Inquisición*, vol. 1318, exp. 7.
- Bailyn Bernard, *Atlantic History: Concepts and Contours*, Harvard University Press, Cambridge 2005.
- Blaufarb Rafe, *The Revolutionary Atlantic, Republican Visions, 1760-1830: A Documentary History*, Oxford University Press, New York 2017.
- Chasteen John Charles, *Americanos: Latin America's Struggle for Independence*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Childs Matt D., *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the Struggle Against Atlantic Slavery*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2006.
- Ferrer del Río Antonio, *Obras originales del Conde de Floridablanca y escritos referentes a su persona*, M. Rivadeneyra Impresor, Madrid 1867.
- Geggus David, *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World*, University of South Carolina, Columbia 2001.
- Gómez Pernía Alejandro, *Entre résistance, piraterie et républicanisme: mouvements insurrectionnels d'inspiration révolutionnaire franco-antillaise dans la Côte de Caracas, 1794-1800*, in «Travaux et Recherches de l'UMLV», 11, 2006, pp. 91-120.
- Helg Aline, *Liberty and Equality in Caribbean Colombia, 1770-1835*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2004.

- Knight Franklyn W., *El Caribe en la época de la Ilustración, 1788-1837*, in J.A. Piqueras Arenas (a cura), *Las Antillas en la era de las luces y la revolución*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 2005.
- Langue Frédérique, *Los extranjeros en el Caribe hispano en vísperas de la Independencia: enemigos, revolucionarios, héroes errantes y hombres de buena fe*, in «Cuadernos de Historia Moderna», 10, 2011, pp. 195-222.
- Lasso Marixa, *Myths of Harmony: Race and Republicanism during the Age of Revolution, Colombia, 1795-1831*, Pittsburgh University Press, Pittsburgh 2007.
- Meadows Darrell, *Engineering Exile: Social Networks and the French Atlantic Community, 1789-1809*, in «French Historical Studies», 23, 2000, pp. 67-102.
- Mongey Vanessa, “*Aider et protéger l’indépendance de tout l’Univers*”: *les réseaux révolutionnaires dans le Golfe du Mexique*, in C. Thibaud, G. Entin, A. Gómez, F. Morelli (a cura), *L’Atlantique révolutionnaire. Une perspective ibéro-américaine*, Les Perséides, Béchereil 2013, pp. 49-70.
- Stein Barbara H., Stein Stanley J., *Crisis in an Atlantic Empire: Spain and New Spain, 1808-1810*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015.
- Von Humboldt Alexander, *Viaje a las regiones equinocciales*, vol. 2, Casa de Rosa, Paris 1826.
- Von Grafenstein Johanna, *Corso y piratería en el Golfo-Caribe durante las guerras de independencia hispanoamericanas*, in M. Augeron, M. Tranchant (a cura), *La violence et la mer dans l’espace atlantique, XIIIe-XIXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2004, pp. 269-282.

Espaces de latence dans le théâtre d'avant-garde espagnol. Enjeux des points de suspension dans *Luces de Bohemia* et *Yerma*

«Cada año... Tú y yo seguiremos aquí cada año...»¹. Issue des premières répliques de *Yerma*², cette citation fait immédiatement coïncider manque ontologique et lacune typographique; elle exige une interprétation au prisme de sa théâtralité.

Rappelons d'emblée, afin de mieux comprendre les espaces de latence dans la dramaturgie espagnole d'avant-garde, que les points de suspension apparaissent dans le théâtre imprimé du xvii^e siècle. Toutefois, ils ne sont pas immédiatement conçus comme un signe de ponctuation, comme un «simple» prolongement du point, mais bien comme un signe typographique qui dénotait une rupture ou une interruption du discours. Ainsi, ils se substituaient initialement à une indication scénique pour fonctionner, comme le rappelle Alain Riffaud, à la manière d'une «didascalie graphique»³. Si aujourd'hui ce signe de ponctuation a débordé du cadre théâtral, envahissant tous types d'écrits confondus, leur résurgence dans l'écrit dramatique semble particulièrement significative.

Le début du xx^e siècle, marqué par une prolifération du théâtre commercial et bourgeois en Europe, est aussi un moment d'intense réflexion sur le théâtre, son rôle social et ses conditions de réalisation. Cette réflexion est portée par un mouvement d'avant-garde qui questionne performativement les limites du

*. Université Bordeaux Montaigne.

1. F. García Lorca, *Yerma*, Cátedra, Madrid 2007, p. 43.

2. Insérée par la critique dans la «trilogie rurale» aux côtés de *Bodas de sangre* et *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* est jouée pour la première fois en 1934. Comme le titre l'indique, l'œuvre est principalement articulée autour d'un personnage féminin et d'un thème récurrent: celui de la maternité.

3. A. Riffaud, *La ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Droz, Genève 2007, p. 194.

texte. Les «points de latence»⁴ – pour reprendre l’expression opportune de Julien Rault – dévoilent les failles du texte et ouvrent un espace autre. Les deux œuvres de la dramaturgie espagnole choisies pour mener à bien cette étude tendent précisément à une hypertrophie du point de latence. *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle-Inclán et *Yerma* de Federico García Lorca, toutes deux emblématiques du souffle nouveau qui parcourt le théâtre européen, mettent en scène des dialogues qui prennent de la distance par rapport aux interactions accessibles et «transparentes»⁵ du circuit commercial. Nous tenterons ainsi, au cours de cet article, de mesurer les enjeux esthétiques et métathéâtraux d’une telle écriture lacunaire. Dans quelle mesure ces points agissent-ils, dans les avant-gardes, comme des indices typographiques de théâtralité?

La lacune: une modalité de désautomatisation du langage

Tout d’abord, il est intéressant de noter que les points de suspension configurent un mode discursif employé massivement par les personnages principaux des deux œuvres choisies. Signalons donc qu’il ne s’agit pas d’un phénomène isolé, marginal et arbitraire, à plus forte raison si l’on pense que *tout* au théâtre est investi ou «saturé de sens»⁶, pour reprendre l’expression de Catherine Kerbrat Orecchioni. En partant du postulat que ces vides discursifs sont dotés d’une signification particulière, quels impacts ont-ils sur la perception du personnage et sur la communication théâtrale plus généralement? En premier lieu, il convient de rappeler que le personnage n’est pas épargné par les bouleversements des avant-gardes. La suppression partielle d’une trame fictionnelle entraîne de fait une décomposition de cette instance fondamentale du schéma actantiel traditionnel. Si la psychologie du personnage répondait jusqu’alors à une logique de l’action, on peut se demander ce qu’il advient du personnage dans des œuvres où l’action se trouve largement escamotée. Dans *Luces de bohemia*⁷, les péripéties

4. J. Rault, *Poétique du point de suspension, essai sur le signe du latent*, Éd. nouvelles Cécile Defaut, Nantes 2015, p. 79.

5. Bien que l’idée générale d’une transparence du discours soit tout à fait contestable, le théâtre commercial en donne tout de même l’illusion en rejetant toute réflexivité susceptible d’opacifier les échanges.

6. C. Kerbrat-Orecchioni, *Dialogue théâtral vs conversations ordinaires*, in «Cahiers de praxématique», 26, 1996, pp. 32-49.

7. *Luces de bohemia* est considérée comme une œuvre clef du répertoire dramatique espagnol dans la mesure où elle forge, lors d’une réflexion métathéâtrale, le genre nouveau de l’esperpento qui donnera lieu plus tard à la trilogie du même auteur, *Martes de Carnaval*. Dans *Luces de bohemia*, le

sont tronquées au profit des déambulations nocturnes de Max Estrella, un poète désargenté appartenant à la bohème madrilène. Les quinze scènes se succèdent sans forcément obéir à une logique ou une causalité immédiates. De même, en dépit de la multiplicité des décors dans *Yerma*, toutes les scènes (ou *cuadros*) semblent être des variations autour de la thématique fixe de la maternité.

Insérés dans ce contexte, les personnages perdent leur point d’ancrage. Les brèches qui se font jour dans les interventions des protagonistes principaux semblent traduire les bouleversements qui affectent le sujet vers la fin du XIX^e siècle. En ce qui concerne *Yerma* plus particulièrement, il ne fait aucun doute que, dans une démarche nourrie des apports de la psychanalyse, les points de latence matérialisent les manques de l’héroïne et signifient la présence d’un contenu refoulé. Les points de suspension introduisent donc un doute radical sur le sujet qui n’est pas permis dans le théâtre bourgeois où la trame narrative conditionne les traits de caractère du personnage.

En dévoilant un dédoublement du personnage et les incertitudes qui l’habitent, les points de latence conduisent également à une réflexion sur le théâtre dans le théâtre. Dans un article consacré à Max Estrella, Manuel Barrera évoque une contradiction entre le poète aveugle, héros présumé de la tragédie, et son historicité grotesque et absurde⁸ qui dégrade pleinement la figure héroïque du poète visionnaire. Max Estrella, dans la onzième scène, semble manifestement conscient du déclin de son talent poétique:

Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco⁹.

Lors de cette profonde réflexion sur l’incapacité du poète à verbaliser, Max Estrella défend la dimension fictionnelle de l’Histoire. Ainsi, les points de suspension dévoilent le masque grandiloquent du poète qui se fissure peu à peu et mettent en évidence le procédé de mise en abyme¹⁰. Bien qu’inscrite dans une esthétique tout à fait différente, *Yerma* est également un personnage contra-

personnage principal est un poète incompris qui vit dans un monde carnavalesque où l’argent domine les relations sociales.

8. M. Barrera Benitez, *La purificación expresionista de Mala Estrella*, in E. Baena Peña, C. Cuevas García (eds.), *Valle-Inclán universal: la otra teatralidad*, Publ. del Congreso de literatura española contemporánea, Málaga 1999, p. 293.

9. R. Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Espasa, Madrid 2006, p. 164.

10. La mise en abyme se fonde sur la capacité du personnage à se rendre compte de la fictionnalisation de sa vie.

dictoire dans la mesure où elle est prise entre la double exigence sociale d'être mère-épouse fidèle et ses pulsions sexuelles irrépressibles. Affectée à son tour par le rôle social qu'elle veut maintenir envers et contre tout, elle énonce un discours clivé aux résonances métathéâtrales:

YERMA. Sí. (*Lo mira. Pausa.*) ¿Qué tienes aquí? (*Señala la cara.*)

VÍCTOR. ¿Dónde?

YERMA. (*Se levanta y se acerca a Víctor.*) Aquí... en la mejilla. Como una quemadura.

VÍCTOR. No es nada.

YERMA. Me había parecido. (*Pausa*)

VÍCTOR. Debe ser el sol...

YERMA. Quizá... (*Pausa. El silencio se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes.*)¹¹.

Le contact physique avec Víctor, ami d'enfance de Yerma qui fonctionne comme un double inversé de son mari, attise un désir qui apparaît avant tout dans les points de suspension. Ceux-ci se trouvent relayés par les didascalies, qui nous amènent à voir un conflit au-delà de l'apparente banalité des échanges verbaux. L'interaction montre une décence et un souci de préserver les apparences sociales qui est démentie par les points de latence. En somme, le contenu littéral des échanges verbaux cristallise le tabou de l'adultère.

Or, les brèches introduites n'entraînent pas seulement un démantèlement du personnage classique; elles supposent aussi un changement dans les relations verbales entre les personnages. Lors des interactions qui se déroulent sur scène, les points de suspension ne respectent pas entièrement les règles qui devraient régir en principe la conversation. En adoptant la typologie de Grice¹², on observe un double infléchissement des maximes conversationnelles. D'une part, la maxime de quantité, ou loi d'exhaustivité – qui oblige tout participant d'un échange verbal à donner autant d'informations que nécessaire – est mise à mal. Les trois points exhibent le fait que le discours explicitement proféré en dit moins que ce qu'il ne laisse voir, qu'il dissimule délibérément une information qui pourrait être capitale dans la recherche du sens¹³. D'autre part, on observe une

11. F. García Lorca, *op. cit.*, p. 63.

12. P.H. Grice, *Logique et conversation*, in «Communications», 30, 1979, p. 61.

13. Michele Prandi, dans son article consacré à la réticence, voit dans celle-ci un infléchissement de la maxime de quantité. Toutefois, elle se limite à cette maxime et ne fait pas référence à la rupture de la loi de modalité mentionnée ci-dessus (M. Prandi, *Figures textuelles du silence: l'exemple de la réticence*, in H. Parret [dir.], *Le sens et ses hétérogénéités*, Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1991, pp. 155-174).

rupture de la maxime (ou loi) de modalité qui enjoint le locuteur à s'exprimer avec clarté et à éviter toute forme d'ambiguïté. Les points de suspension attirent précisément l'attention du lecteur sur le fait que les mots sont moins anodins et transparents qu'ils ne le paraissent. En conséquence, la rupture de ces maximes oblige le récepteur à réagir pour combler cette latence. Toutes les manifestations de ce signe (censure ou réticence, oubli volontaire ou sous-entendu) invitent à une forme de réflexivité. L'interlocuteur doit coopérer et repenser rétrospectivement à ce qui a été dit pour découvrir un supplément de sens dissimulé dans les interstices du langage et rétablir la pertinence pleine de l'énoncé.

Outre les échanges entre les protagonistes, ce signe conditionne un tout nouveau paradigme de réception du texte. À la manière des miettes de pain ou des cailloux jetés par Hansel et Gretel pour retrouver le chemin de leur maison, ces trois points sont des indices qui guident le lecteur vers un autre sens possible du texte, au-delà du simple sens littéral. Catherine Kerbrat Orecchioni¹⁴ explique en ce sens que les points de suspension fonctionnent à l'écrit comme des indices signifiant la présence d'un trope. Aussi, les points de latence mettent en évidence un sous-texte implicite et portent une remise en question du contenu littéral¹⁵. Cette série de points entraîne une désautomatisation du langage qui entrave l'immédiateté et la transparence de l'énoncé; non seulement au niveau des échanges entre les personnages de fiction, mais aussi entre le monde de la fiction et le monde réel.

Les points de latence comme espace ménagé pour les récepteurs

D'une certaine manière, les points de suspension sont une concrétisation matérielle de la notion de texte troué d'Anne Ubersfeld. La critique se réfère ainsi à l'idée qu'un texte théâtral possède un certain nombre d'indéterminations qui sont autant d'espaces vides que devra remplir la représentation. Elle utilise donc cette expression dans un sens figuré, alors que les points de suspension correspondent à son application au sens propre. Le texte exhibe l'incomplétude et réfléchit sur les conditions de sa propre théâtralité, sur sa transformation en un système de signes dépassant la matrice verbale. Ainsi, le sens du texte n'est

14. C. Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Paris 1998, p. 139.

15. En jouant sur les mots, ils permettent de laisser en suspens ces non-dits, ils dévoilent leur présence sans pour autant en livrer une interprétation figée. On rejoint ainsi les considérations de D. Maingueneau: «La force d'un trope en littérature est peut-être précisément de se tenir en suspens, de ne se fixer ni sur le sens «littéral» ni sur le sens «dérivé»», D. Maingueneau, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, Paris 2015, p. 306.

plus livré, évident et transparent: il requiert une interprétation qui se décline sur les différentes strates du dispositif dramaturgique. À la faveur du modèle de la double énonciation théâtrale, un récepteur triple se fait jour; le récepteur intrascénique (personnage de la pièce, qui doit palier aux déficiences du langage de l'interlocuteur), le premier récepteur extrascénique (lecteur/ metteur en scène/ acteur) et enfin le deuxième récepteur extrascénique (le spectateur). Les points de suspension nous invitent assurément à sortir d'une logique qui prendrait simplement en compte l'énonciation pour saisir la communication verbale comme interaction¹⁶ «collaborative» – complexe et singulière dans le dispositif théâtral.

À l'occasion d'un entretien avec deux membres du collectif théâtral Stabivo ayant récemment réalisé une mise en scène de *Yerma*, la propension des points de suspension à ouvrir le chemin à la mise en scène *via* l'interprétation du metteur en scène a été confirmée. Antonio Ramírez, responsable de l'adaptation dramaturgique du texte de Lorca dans *Los demonios de Yerma*, interprète la prolifération de ce signe comme un chemin tracé pour l'apport de la vision du metteur en scène. Une telle interprétation renoue avec la genèse de ce signe, comme indice typographique de théâtralité. De fait, plusieurs critiques tels que Julien Rault ou Michael Hawcroft y voient une «didascalie silencieuse»¹⁷. Les points de latence dessinent une pragmatique théâtrale en ce sens qu'ils proposent de réfléchir sur le contexte de communication spécifique à la représentation. Une réflexion sur le contexte s'accompagne nécessairement d'une prise en compte des destinataires assortie d'un travail herméneutique important, à l'image du début de la huitième scène de *Lucas de Bohemia*. Lorsque le chef de la rédaction du journal avec lequel collaborait Max Estrella apprend que ce dernier est en prison, il lance un appel téléphonique au Ministère dans le but de le libérer. Une conversation débute entre le secrétaire du ministre, Dieguito et le chef de rédaction. Seulement, la partie correspondant à ce dernier est censurée et figurée par une longue série de points de suspension. Le récepteur est donc immédiatement amené à remplir ces vides pour déduire, à partir des réponses de Dieguito, le contenu intégral de la conversation.

16. «Les pauses sont des interruptions plus ou moins longues dans l'articulation phonique: loin d'être des moments de repos neutres, ce sont des moments clefs de la communication verbale si on la saisit comme une interaction et non comme un [sic] simple énonciation. En effet, la gestion des pauses n'est pas laissée au hasard», J.C. Chabanne, *Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique*, in J.M. Defays, L. Rosier (dir.), *Approches du discours comique*, Mardaga, Bruxelles 1999, p. 5.

17. M. Hawcroft, *Points de suspension chez Racine: enjeux dramatiques, enjeux éditoriaux*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 106, 2, 2006, p. 315; J. RAULT, *op. cit.*, p. 154.

Le vide revendiqué n'est pas un vide de sens; il implique un appel à l'action intellectuelle du metteur en scène, mais aussi du spectateur. Dans son article sur le silence dans le théâtre de Lorca, Dru Dougherty affirme que:

Las pausas, los rodeos, las frases truncadas, las acciones mudas – todos sirven para que los espectadores entren en el hecho teatro. En definitiva, señalar un mensaje implícito mediante reticencias escénicas es invitar al público a aportar, con la propia imaginación, el texto suprimido¹⁸.

Il apparaît clairement que Federico García Lorca, dans la lignée de Maeterlinck, place le spectateur au cœur du dispositif théâtral en l'obligeant à prendre part au jeu, à parachever l'œuvre délibérément incomplète¹⁹. Ce trait singulier de l'écriture dramatique semble être commun à un certain nombre d'œuvres appartenant aux avant-gardes théâtrales:

Lo verdaderamente importante del diálogo son los blancos, [...] lo que debe presuponer el espectador. Los personajes usan frases sin acabar, frecuentes puntos suspensivos, preguntas sin respuestas. Son diálogos poco rotundos llenos de vacíos y son completamente diferentes de los que usaba el drama realista²⁰.

La fin de cette citation est particulièrement intéressante, car elle établit une distinction essentielle entre drame réaliste - qui se confond avec le théâtre commercial de l'époque dans son respect assez strict de la mimesis - et cette poétique nouvelle qui repose sur les lacunes. Face au constat de la passivité du public pendant les représentations théâtrales, les formes lacunaires et plus généralement le recours à l'implicite deviennent un moyen de stimuler son imagination et de favoriser une interprétation autonome. Auparavant, le récepteur était rassuré au théâtre car il en avait conditionné économiquement et idéologiquement toutes les modalités (le choix des personnages, le cadre, etc.). Il s'agissait en effet d'un théâtre d'évasion qui entretenait l'illusion d'une société harmonieuse dominée par la bourgeoisie. Le théâtre de rupture propose

18. D. Dougherty, *El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca*, in «Anales de Literatura Española Contemporánea», 2, 1986, p. 103.

19. P. Henninger, *Le Plein et le Creux: à propos de trois auteurs fin de siècle (Maeterlinck, Altenberg, Rilke), quelques préliminaires à une poétique du non-dit*, in N. Fernandez Bravo (dir.), *Lire entre les lignes: l'implicite et le non-dit*, PIA, Asnières 2003, pp. 183-185.

20. M. Castillo Lancha, *El teatro de García Lorca y la crítica: recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, Málaga 2009, p. 431.

à l'inverse de déstabiliser le public en revenant à la tragédie pour renouer avec une dimension métaphysique. Là où le théâtre commercial avait cédé au public un pouvoir décisionnaire responsable de l'endormissement du spectateur, le théâtre d'avant-garde revendique une présence en creux assortie d'un rôle actif.

Si les points de suspension fonctionnent à l'écrit comme des indices de rupture des lois conversationnelles attirant l'attention sur le caractère superficiel et même erroné de la littéralité, à l'instar des didascalies, ils se changeront en élément du contexte énonciatif lors de la représentation.

La mise en scène des points de suspension

On remarque que l'adaptation de ce signe de ponctuation est intrinsèquement liée au domaine paraverbal²¹ comprenant l'intonation, la rapidité, le timbre, mais aussi les pauses. Le silence fait donc partie intégrante du canal acoustique. Dans *Yerma*, l'investissement du corps dans le processus d'émission de la parole est tel que par moments, le contenu verbal est relégué au second plan. Pour reprendre l'exemple précédemment évoqué²², tout ce qui accompagne la voix revêt une importance d'autant plus grande que cela contredit la banalité des propos échangés. À un moment clé de l'interaction, la protagoniste s'inquiète d'une brûlure qu'elle semble voir sur le visage de Víctor. Dans la mise en scène de Miguel Narros, ces échanges donnent lieu à un rapprochement physique entre les deux personnages (imité par un resserrement du cadrage de l'enregistrement vidéo). Le désir devient palpable dans les pauses relativement longues et surtout dans le souffle court, saccadé et les poitrines haletantes des deux personnages. Au-delà des mots, les signes para-verbaux dressent une nouvelle modalité de l'échange, celle d'une rencontre amoureuse. Ces potentialités révélées par la dimension multicanale du théâtre sont clairement évoquées par J. Rault:

Le signe, introduisant du non-verbal (du virtuel, du non-réalisé), suggère l'inscription possible de la gestique là où la rigueur syntaxique de la tirade classique ne le permettait pas. Le corps semble faire irruption dans le texte. Du fait de son inscription première au théâtre, le point de suspension est lié de façon indéfectible à l'oralité, introduisant dans l'écrit une forte charge affective, en tant qu'opérateur syntaxique de déconstruc-

21. Il s'agit de tout ce qui concerne les manifestations de la voix.

22. L'extrait analysé correspond à la rencontre fortuite de Yerma avec le berger du village pour qui elle nourrit une attirance inavouable.

tion du langage savamment articulé et en tant que révélateur énonciatif de la présence d'un sujet défaillant²³.

La déconstruction du langage articulé est aussi présente dans *Luces de Bohemia*, notamment dans les adaptations de l'extrait précédemment cité. Dans la mise en scène proposée par Martín Carlos en 2009 tout comme celle de Lluís Homar datant de 2012, l'aveu d'impuissance de Max s'accompagne de silences particulièrement appuyés et d'une élocution lente. Cette lenteur favorise une attention sur le choix des mots, qui participe pleinement de la remise en question du pouvoir de la parole portée par le héros déchu. La dégradation du pouvoir du verbe passe en outre par d'autres modalités au sein lesquelles le contexte paraverbal et non verbal conditionne la perte de sens. Certains metteurs en scène, tels que Helena Pimenta (en 2003) ou Carlos Martín, ont pris le parti de remettre en cause la valeur performative de l'éloge funèbre de Max Estrella par l'élocution à la fois titubante et hyperbolique d'un énonciateur ivre. Le récepteur se heurte de ce fait à l'inintelligibilité partielle du message de Don Latino. Même si le spectateur parvenait à comprendre l'ensemble du contenu, celui-ci ne jouirait plus d'aucun crédit car l'altération vocale et mentale due à l'alcool est accompagnée d'une dégradation verbale et sémantique.

Ces quelques exemples permettent de mesurer le rôle prépondérant du paraverbal, porteur d'une remise en question du caractère plénipotentiaire du langage articulé. En somme, ce signe de ponctuation est résolument emblématique des avant-gardes théâtrales qui revendiquent une rupture et un manque essentiel associés à un désir d'ébranler le spectateur par rapport à la scène dominante.

Références bibliographiques

Alonso Valero Encarna, *La tragedia del nacimiento : el teatro de Federico García Lorca*, Editorial Atrio, Granada 2008.

Barrera Benítez Manuel, *La purificación expresionista de Mala Estrella*, in E. Baena Peña, C. Cuevas García (ed.), *Valle-Inclán universal: la otra teatralidad*, Publ. del Congreso de literatura española contemporánea, Málaga 1999, pp. 287-302.

Castillo Lancha Marta, *El teatro de García Lorca y la crítica: recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, Málaga 2009.

23. J. Rault, *op. cit.*, p. 103.

- Chabanne Jean Charles, *Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique*, in J.M. Defays, L. Rosier (dir.), *Approches du discours comique*, Mardaga, Bruxelles 1999, pp. 35-53.
- Dougherty Dru, *El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca*, in «Anales de Literatura Española Contemporánea», 2, 1986, pp. 91-110.
- Henninger Peter, *Le Plein et le Creux: à propos de trois auteurs fin de siècle (Maeterlinck, Altenberg, Rilke), quelques préliminaires à une poétique du non-dit*, in N. Fernandez Bravo (dir.), *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, PIA, Asnières 2003, pp. 181-193.
- García Lorca Federico, *Yerma*, Catedra, Madrid 2007.
- Grice Paul H., *Logique et conversation*, in «Communications», 30, 1979, pp. 57-72.
- Hawcroft Michael, *Points de suspension chez Racine: enjeux dramatiques, enjeux éditoriaux*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 106 (2), 2006, pp. 307-335.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *Dialogue théâtral vs conversations ordinaires*, in «Cahiers de praxématique», 26, 1996, pp. 32-49.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'implicite*, Armand Colin, Paris 1998.
- Mainueneau Dominique, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, Paris 2015.
- Mancera Cestero Ana María, *La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía* in «Estudios de lingüística: E.L.U.A.», 20, 2006, pp. 57-78.
- Prandi Michèle, *Figures textuelles du silence: l'exemple de la réticence*, in H. Parret (dir.), *Le sens et ses hétérogénéités*, Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1991, pp. 155-174.
- Puccinelli Orlandi Eni, *Les formes du silence : dans le mouvement du sens*. Éd. des Cendres, Paris 1996.
- Rault Julien, *Poétique du point de suspension, essai sur le signe du latent*, Éd. nouvelles Cécile Defaut, Nantes 2015.
- Riffaud Alain, *La ponctuation du théâtre imprimé au XVIIe siècle*, Droz, Genève 2007.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre. I*, Belin, Paris 1996.
- Valle-Inclán Ramón, *Luces de Bohemia*, Espasa, Madrid 2006.

Niketa Stefa*

Spazi bianchi e silenzi nell'opera di Hölderlin: un'analisi linguistico-poetologica

Gli spazi bianchi e i silenzi in Hölderlin sono pause obbligatorie che ci riportano al valore della singola parola, che celebrano, nei suoi inni, il nome, il semantema nell'assenza di senso di una connessione sintattica oppure cantano una fluida connessione di parole subordinate al senso elegiaco che alla fine ammutolisce nell'assenza di parole.

Se Hans G. Gadamer si riconosce nella «saggezza del balbettare e dell'ammutolare», perché «forse è proprio questo ciò che nella parola di questo poeta ha toccato così profondamente lo spirito del tempo (*den Zeitgeist*), noi tutti, negli anni dopo la prima guerra mondiale, in quest'epoca, che per la storia tedesca doveva poi chiudersi in maniera così tragica»¹; se Carlo Bo avvista nella natura della poesia di Hölderlin «il cielo intatto della poesia», fatto di silenzio, di «assenza di ogni immagine», la «poesia che offra appena il contatto dell'attesa e il senso irripetibile della sua presenza»²; che cosa può dire alla generazione del nuovo millennio la parola poetica di Hölderlin?

Egli stesso ha cercato di raggiungere il «canto», la «pura voce» contro «il linguaggio, [inteso] come accento del bisogno»³, in uno stadio intermedio tra l'indicibile e il nominabile sia al livello contenutistico sia a livello espressivo.

*. Universität Wien-Università Urbaniana.

1. H.G. Gadamer, *Attualità di Hölderlin: il tormento dell'ineffabile*, in U. Cardinale (a cura), *Problemi del Romanticismo*, Shakespeare Company, Milano 1983, pp. 692- 694.

2. C. Bo, *L'assenza, la poesia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 102-103.

3. F. Hölderlin, *Vom Delphin*, in Id., *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe (FHA), a cura di D.E. Sattler, 18 vol., Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt a. M.-Basel 1976, XV, p. 353/ *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe (StA), a cura di F. Beißner, A. Beck, 8 in 15 vol., Cotta-Kohlhammer, Stuttgart 1943-1985, V, p. 284; trad. it. R. Ruschi, *Scritti di estetica*, Mondadori, Milano 1996, p. 155.

A livello contenutistico, si nota una contrapposizione tra contenuti assenti e presenti: da un lato la lontananza dal paese natale e dalla sua amata Diotima, l'assenza quindi delle persone e dei luoghi cari, dall'altro lato la loro presenza in sogni e visioni, tutto ciò nell'accordo tra il senso e il suono, espresso con un linguaggio unitario e comunicante.

A livello espressivo, lo stadio intermedio tra il nominabile e l'indicibile si dà nella contrapposizione tra spazi pieni e vuoti, nella contrapposizione tra strutture logicamente corrette e strutture ellittiche, tra molteplici parole interscambiabili, ossia versioni diverse di parole stratificate, e parole omesse, tra senso traboccante e assenza di senso.

I due livelli si implicano a vicenda e diventano inscindibili nella forma contenutistica, linguistica e stilistica dell'assenza. Emblematica è la poesia *Und der Himmel wird/E il cielo diventa*, scritta solo con la pressione della penna senza inchiostro. Le lettere, le parole lette allora in controluce appaiono lentamente come le stelle nel cielo e sempre in modo diverso⁴.

Tra le varie espressioni della forma dell'assenza⁵ analizzo qui solo quella degli spazi bianchi e dei silenzi.

Spazi bianchi

Un'espressione di assenza sono i luoghi della poetica hölderliniana in cui gli spazi vuoti hanno una giustificazione nell'insieme del testo. Questa giustificazione è maggiore tanto più il testo si presenta in una forma di per sé compiuta e non è solo una traccia di una scrittura in corso. Procedo schematizzando in modo cronologico.

Tra la fine del 1796 e l'inizio del 1797 Hölderlin scrive la poesia *A Diotima/An Diotima* in un metro singolare per la sua produzione, ossia la strofa archilochea. Ben tre volte agli esametri non seguono i trimetri dattilici catalettici come ci si aspetterebbe dallo schema metrico:

4. Cfr. W. Groddeck, *Friedrich Hölderlin: Unsichtbare Verse*, in *Schrift-Räume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Chronos, Zürich 2008, pp. 388-389.

5. Cfr. l'analisi linguistica dell'assenza di G. Fois-Kaschel, *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin Trakl et Celan*, L'Harmattan, Paris 2002.

Malgrado William S. Allen dedichi un capitolo all'osservazione dello spazio vuoto (*A Void: Writing and the Essence of Language*), non si sofferma sul ruolo dello spazio vuoto nella poetica di Hölderlin con una corrispettiva analisi dei passi concreti, ma utilizza le citazioni da Hölderlin per appoggiare le considerazioni su Heidegger. Cfr. William S. Allen, *Ellipsis of Poetry and the Experience of Language after Heidegger, Hölderlin, and Blanchot*, State University of New York Press, Albany 2007.

Leise berührte der Himmel zuvor mit der silbernen Tropfe Seinen Bruder, den Strom, Nah ist er nun, nun schüttet er ganz die köstliche Fülle, Die er am Herzen trug, Über den Hain und den Strom, und [...] [...] Und das Grünen des Hains, und des Himmels Bild in dem Strome Dämmert und schwindet vor uns Und des einsamen Berges Haupt mit den Hütten und Felsen, Die er im Schoße verbirgt, Und die Hügel, die um ihn her, wie Lämmer, gelagert Und in blühend Gesträuch Wie in zarte Wolle gehüllt, sich nähren von klaren Kühlenden Quellen des Bergs, Und das dampfende Tal mit seinen Saaten und Blumen, Und der Garten vor uns, Nah und Fernes entweicht, verliert sich in froher Verwirrung Und die Sonne verlischt. Aber vorübergerauscht sind nun die Fluten des Himmels Und geläutert, verjüngt Geht mit den seligen Kindern hervor die Erd aus dem Bade. Froher lebendiger Glänzt im Haine das Grün, und goldner funkeln die Blumen, [...] Weiß, wie die Herde, die in den Strom der Schäfer geworfen [...]	Lieve il cielo ha prima sfiorato con gocce d'argento Suo fratello, il fiume, Ora è vicino, ora riversa la magnifica piena Che portava nel cuore Sul bosco e sul fiume, e [...] ⁶ [...] E il rinverdire del bosco, e il riflesso del cielo nel fiume Tramonta e dilegua innanzi a noi E il capo del monte romito con le capanne e le rocce Che nasconde nel grembo, E i colli che come agnelli gli giacciono intorno E nei cespugli in fiore Come avvolti da tenera lana si nutrono delle chiare Fresche acque del monte, E tra vapori la valle, con i suoi fiori e germogli E il giardino dinanzi a noi, Sfuma il vicino e il lontano, si perde in lieto turbamento E il sole si spegne. Ma i flutti del cielo ora si allontanano scrosciando E purificata, ringiovanita Coi suoi figli beati emerge la terra dal lavacro. Più lieto e più vivo Il verde splende nel bosco e con più oro i fiori scintillano, [...] bianco, come le greggi che il pastore ha sospinto nel fiume, [...] ⁷
--	--

6. I puntini tra parentesi quadre non fanno parte dell'originale, ma stanno qui come indicatori di spazi vuoti (*Lücke*) nel testo.

7. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 580-581.

La piena che il cielo turgido di promesse valica sul bosco e sul fiume, con la congiunzione «e» sospesa, sembra che si riversi su infiniti altri spazi. Infatti, la congiunzione si ripete all'incipit dei tre esametri successivi, arieggia nel trimetro dopo questi esametri, ritorna all'incipit della coppia successiva di distici e poi a quello dei tre trimetri, echeggiando infine negli spazi bianchi dei trimetri mancanti a conclusione della poesia. Per giunta, la serie degli avverbi comparativi senza il secondo termine di paragone sempre a fine della poesia ha l'effetto di aprire ancora di più la paratassi, inducendo così a continuare la lettura del testo mancante nell'immaginazione di spazi e tempi ancora più luminosi di quanto la parola sia capace di evocare. L'attesa della quiete dopo la tempesta delle guerre che travolgono l'Europa in quel periodo, il movente di questa poesia, viene retta stilisticamente dall'apertura della paratassi e della comparazione, giustificando in questo modo lo scostamento dallo schema metrico e dimostrando l'ardimento di Hölderlin di prendersi libertà poetiche sin dal tempo di Tubinga.

Un'altra poesia dello stesso periodo con il titolo *Preghiera per gli inguaribili/Gebet für die Unheilbaren* esprime per contro la rabbia di Hölderlin verso quelli che apostrofa «gli stolti», i «corrotti», investendo la loro corruzione come paradossale unica via di presa di coscienza del male. All'apice della corruzione, giungendo «al terribile nulla» mancano anche le parole: la poesia infatti chiude con un verso che presenta all'interno del testo un vuoto ben chiaro:

Diese Toren bekehren sich nie, wenn ihnen nicht schwindelt,	Non si convertiranno gli stolti, se non proveranno vertigine,
Diese... sich nie, wenn sie Verwesung nicht sehn.	Questi... mai, se non vedranno la putrefazione ⁸ .

Verso la fine del periodo di Tubinga, Hölderlin sembra che esprima anche in altro modo la sua disperazione di non poter vivere pienamente, alla luce del sole, il suo rapporto con l'amata rispetto alle summenzionate odi asclepiadee, non solo quindi generalizzando e rendendo astratto il riferimento a Diotima, ma velandolo, facendo trapelare i propri sentimenti solo a singhiozzi.

La poesia *A Neuffer/An Neuffer* esprime al meglio quest'incertezza del rapporto riferendosi solo indirettamente a Diotima (*sie*) e compromettendo il verso elegiaco esattamente là dove la piena del sentimento sta per travolgerlo:

8. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 632-633.

Fassen wollt' er auch sie, wie er faßt die Dinge der Erde	Abbracciare voleva anche lei, come abbraccia della terra le cose
Fassen [...]	Abbracciare [...]
Aber ein Schwindel ergriff ihn süß, und die ewige Veste	Ma una vertigine dolce lo colse, e la forza eterna
Seiner Gedanken stürzt' [...]	Dei suoi pensieri crollò [...] ⁹

È stato ipotizzato che la poesia sia un abbozzo, attesa la sua presenza nel quaderno di lavoro in quarto di Homburg¹⁰, ma che il verso s'interrompa una volta proprio quando il desiderio di «abbracciare» (*fassen*) sta per passare dalla dimensione del condizionale (*Konjunktiv II* in tedesco) a una realtà concreta, e un'altra volta per concretizzare foneticamente e graficamente il crollo della certezza dei pensieri, mi sembra dovuto a una consapevolezza stilistica non casuale lungo il cardine significativo del testo.

Quando la percezione della separazione tra i due amanti sembra cristallizzarsi nella sua tragicità, allora il dolore «getta a terra» il poeta insieme alla sua parola. Il bivio della separazione s'incorpora nel vuoto del verso nella poesia *Congedo/Abschied*. Il bivio è «qui» e la referenza «qui» è il testo vuoto:

[...] hier, wo am einsamen Scheidewege der Schmerz mich, Mich der Tötende niederwirft.	[...] qui dove al bivio Solitario il dolore, Ciò che è letale mi prostra ¹¹ .
--	--

Perfino nella poesia *La mia proprietà/Mein Eigentum* dello stesso periodo, ossia dell'autunno 1799, nella quale Hölderlin sembra aver superato il dolore della separazione e il suo destino di esule attraverso l'ancoraggio nel canto, risuona la referenza al bivio. Se nella poesia *Congedo* la referenza al bivio è spaziale (*Scheideweg*), qui la referenza è temporale (*Scheidetag*). Infatti, il verso «[Am Scheide] So wars am Scheidetage» s'inserisce nella poesia *La mia proprietà* dopo l'annotazione dei versi iniziali di un'altra poesia, intitolata *Palinodia/Palinodie*:

9. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 624-625.

10. Cfr. L. Reitani, *Commento e note*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., p. 1615.

11. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 814-815.

Was dämmert um mich, Erde dein freundlich Grün?	Perché intorno a me, terra! Si schiude il tuo verde gentile?
Was wehst du wieder, Lüftchen, wie einst mich an?	Perché, brezza leggera, spiri intorno a me come un tempo? ¹²

Hölderlin riprende proprio questi versi che mettono a punto il conflitto tra il ricordo dei bei tempi passati in compagnia di Diotima e la realtà che il poeta sta vivendo. La referenza temporale al giorno della separazione aggiunge con questi versi una nota irrisoria a tutto il *corpus* de *La mia proprietà*.

Anche il frammento *E vado ogni giorno/Wohl geh' ich täglich* dello stesso periodo riprende il tema della separazione dall'amata e del tentativo invano del poeta di rifugiarsi nella natura, ma qui il bivio è incorporato nella fessura del testo proprio là dove le parole dell'amata vengono meno. Non è quindi un puro caso, giustificabile come segno di un lavoro in corso, che in tutta la poesia il flusso della strofa alcaica s'interrompa in corrispondenza semantica con lo sfuggire delle parole dell'amata:

Du Holde, nirgend find ich im Lichte dich Und in die Lüfte schwinden die Worte mir, Die frommen, die bei dir ich ehemals [...]	Amata, in nessun luogo te nella luce trovo E mi sfuggono tra le brezze le parole, le devote parole, che da te un tempo [...] ¹³
---	---

Sembra quindi che lo spazio bianco faccia parte integrante della composizione stessa di molte poesie di Hölderlin, come una pausa carica di un proprio spessore semantico, che risalta maggiormente in corrispondenza al trasporto ritmico delle strofe, al di là del fatto di essere una dimostrazione della genesi scritturale.

In altre poesie lo spazio bianco confina con il silenzio. Per esempio, nella poesia *Il congedo/Der Abschied* dell'estate 1800, Hölderlin non interrompe i versi, ma, come nota Wolfgang Binder, articola il vuoto, il silenzio all'interno della poesia stessa, dopo aver riconosciuto nella divisione tra «uomini e dèi» un'«azione mortale»¹⁴ e nella separazione degli amanti l'espiazione per quest'azione:

12. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 696-697.

13. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 690-691.

14. W. Binder, *Hölderlin-Aufsätze*, Insel, Frankfurt a.M. 1970, p. 270.

Laß mich schweigen! o laß nimmer von nun an mich	lascia che io taccia! e mai più
Dieses Tödliche sehn...	Guardi quest'azione mortale... ¹⁵

Silenzi

Dopo il 1800 lo spazio bianco marca sempre di più le opere di Hölderlin come segno del travaglio del soggetto lirico di realizzare non solo il suo rapporto con l'amata ma soprattutto le sue speranze in un rinnovamento degli uomini, resi capaci di un rapporto armonico tra di loro e con gli dèi. Più la poesia è carica di speranza, riflettendosi in una costruzione armonica tra metro, sintassi e semantica del testo, più diventa impossibile portare a termine il progetto che l'autore si propone. Quella che era la lacuna di una parola o di un verso diventa, ampliandosi, la lacuna della strofa o della pagina intera.

Rimane celebre l'elegia *A Landauer/An Landauer* (1801) che comincia con la tipica costruzione armonica dello schema triadico di sei strofe, per rimanere incompleta già alla fine della seconda strofa. Questa differenza grafica e acustica tra *incipit* e conclusione traduce la differenza tra l'auspicio traboccante della prima strofa che la «lingua sia sciolta, / E la parola trovata e il cuore dischiuso»¹⁶ e la realizzazione di questo auspicio in una referenza spaziale e temporale: «li» e «ora», ripetuti con insistenza rispettivamente due e tre volte. Come nella poesia *A Neuffer*, il ritmo dei versi elegiaci si spezza proprio quando l'auspicio si eleva al comparativo:

Schöner freilich muß es werden, wenn Liebende in den [...]	Più bello, certo, dovrà essere, quando gli amanti nel [...] ¹⁷
---	--

Similmente nella tragedia *Empedocle*: più il linguaggio di Empedocle diventa smisurato, concordando il senso con l'alto e traboccante ritmo giambico, più esplicitamente decade la melodia poetica. Nella terza stesura Empedocle dice: «Se una volta anch'io/ levavo il canto con gioia giovanile,/ oggi la mite cetra

15. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 898-899.

16. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 870-871.

17. Ibid.

è in pezzi»¹⁸. Allo stesso modo Hölderlin lamenta nell'ode *Il cantore cieco* la solitudine presente a partire dalla contrapposizione con la felicità passata:

Mir grünten sonst die Lauben; es leuchteten Die Blumen, wie die eigenen Augen, mir, ... Nun sitz ich still allein, von einer Stunde zur anderen...	Per me verdeggiavano le fronde; splendevano Come i miei stessi occhi, per me, i fiori; ... Adesso nel silenzio siedo solo, ora Dopo ora... ¹⁹
--	--

Più tardi il silenzio della voce poetica non emerge più in controluce con il canto del passato, ma sta di per sé, come un contrassegno del destino del poeta. Hölderlin scrive i seguenti versi tra 1802 e 1804:

Bald aber wird, wie ein Hund, umgehn In der Hitze meine Stimme auf den Gassen der Gärten In denen wohnen Menschen In Frankreich	Ma presto, come un cane, vagherà Nella calura la mia voce nei viali dei giardini In cui dimorano gli uomini In Francia ²⁰
---	---

Sulla voce solitaria vagante, che non riesce a elevarsi a un canto comunicante con gli uomini, il poeta si lamenta in molti suoi scritti; così per esempio nella poesia *A Landauer*:

Singen wollt ich leichten Gesang, doch nimmer gelingt mirs, Denn es machet mein Glück nimmer die Rede mir.	Cantare volevo un lieve canto, ma non mi riuscirà, Giacché a me la fortuna il canto mai rende ²¹ .
---	--

Si tratta di un commento che s'inserisce topograficamente nel *corpus* principale della poesia in senso verticale, tra le strofe mediane abbozzate e l'ultima

18. F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, trad.it. di E. Pocar, Garzanti, Milano 1998, pp. 196-197.

19. F. Hölderlin, *Der blinde Sänger/Il cantore cieco*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 788-789.

20. F. Hölderlin, *Vom Abgrund nemlich.../Dall'abisso infatti...*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 1068-1069.

21. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 870-871.

strofa. È significativo questo inserimento tra parole non scritte e scritte, tra silenzio e canto, tra lamento dell'impossibilità dell'inno e trattenimento dei nomi nel discorso significativo, da un lato perché espone una delle tensioni che caratterizza la poesia matura di Hölderlin e in generale tutta la poesia del Novecento, in quanto tentativo «di lamentare – anche nel senso giuridico di accusare che ha il termine tedesco *Klage* – il dire, che finisce nel silenzio»²², dall'altro lato perché dimostra alla meglio l'intreccio inscindibile, per Hölderlin, di testo e metatesto, di poesia e *logos*. Poetologicamente, infatti, il silenzio non è una disfatta *tout court* del poeta nell'articolazione della parola, quanto una fondazione dell'arte nella sua fugacità. Nella terza stesura de *La morte di Empedocle* il personaggio Empedocle esprime la necessità della caducità della voce poetica: «Io non sono più me stesso, Pausania,/ e non ho più da sopravvivere per altri anni,/ semplice bagliore che presto dovrà esser spento,/ un suono nella musica di cetra –»²³. L'autocoscienza dell'arte si risveglia nella riflessione sulla propria fugacità. Più l'arte anela di diventare inscindibile dalla realtà, di abbracciare il mondo, più si distacca dalla realtà cantando la propria fugacità. La voce del singolo poeta per potersi percepire deve spegnersi e far parlare il coro dell'umanità. Nella prima stesura Empedocle spiega così il motivo della sua morte: «Un mio suono aleggerà in quel canto/ e, nell'amoroso coro del mondo bello,/ ascolterete ancora la mia parola – tanto più stupenda»²⁴. Nella continuazione della terza stesura questo motivo viene solo indicato: «+ Coro. Avvenire», come se la parola poetica si fosse del tutto ritirata nel mistero per fare spazio a un coro al quale appartiene l'avvenire, come se si fosse fermata alla nostalgia, alla preparazione e all'avvicinamento della designazione, per lasciare al futuro il compimento dell'espressione. Scrive Romano Guardini a proposito della parola poetica di Hölderlin: «La nostalgia che si leva da ogni luogo dell'esistenza può essere espressa, la preparazione e l'avvicinamento pure; il compimento non più»²⁵. Il ritiro della parola nel silenzio, in quella soglia tra l'essere e il non-essere è perciò «mehr als der Ton, eine hohe heilige Erfüllung»²⁶. Quando il suono s'ammutilisce, è allora che comincia a esprimersi: «Quanto

22. G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Editori Laterza, Bari 2010, pp. 113-114.

23. F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, op. cit., p. 201.

24. F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, op. cit., p. 119.

25. R. Guardini, *Hölderlin*, Morcelliana, Brescia 1995, p. 225.

26. P. Bertaux, *Hölderlin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1978, p. 381. Rimandiamo al capitolo *Das Schweigen* di questo libro per tutti i passi tratti dall'opera holderliniana, in cui maggiormente risalta l'importanza del silenzio.

più vi è asserzione, tanto più tacitamente./ Quanto più tacitamente, tanto più vi è asserzione»²⁷.

I suoni fugaci della poesia di Hölderlin echeggiano alla generazione di Hans G. Gadamer e di Carlo Bo, logorata dalla memoria della Prima guerra mondiale e consumata «nella facoltà della conoscenza» del Secondo conflitto mondiale, quel «cielo intatto della poesia che non soffre riduzioni, adattamenti e soprattutto la descrizione della memoria, il tentativo banale d'illustrazione». Il silenzio in quanto «assenza d'ogni immagine» e assieme «abolizione stessa del tempo» è il fondamento di una «facoltà naturale di visione»²⁸. È proprio questa facoltà di visione fondata nel silenzio che Hölderlin riesce ad attivare anche nel lettore di oggi e dei tempi futuri. È un lettore chiamato ad articolare una visione là dove il linguaggio del poeta s'è infranto e a correrle dietro là dove il linguaggio trabocca senza misura, seguendo così il ritmo delle parole che il poeta paragona ai fiori²⁹, oppure soffermandosi sul loro eloquente silenzio. È conforme quindi alla poetologia di Hölderlin quella che egli chiama «l'infrangersi del suono della corda»³⁰, il tacere della discorsività che riduce oppure soffoca per eccesso l'essere vivo (*die Lebendigkeit*) della vita:

<i>Wofür ein Wort? Und es hätte die Schwermuth Mir von den Lippen Den Gesang genommen. Zwar Wofür ein Wort? so meint' ich, denn es hasset die Rede, wer Das Lebenslicht das herzernährende sparet.</i>	<i>A che la parola? E avrebbe la malinconia Preso dalle mie labbra il canto. Invero A che la parola? così pensavo, giacché odia il discorso chi Conserva la luce, nutrimento al cuore, della vita»³¹.</i>
--	--

Il linguaggio diventa sempre più spezzato e al contempo enigmatico, lasciando il designato nella sua sacralità innominabile, concretizzando così nel processo scritturale il volere dell'autore di non consumare con parole vane ciò che nomina: «Senza dubbio molte cose/ dovrei dire, ma taccio, la mia lingua/ quasi non vuol servire più al colloquio/mortale e a pronunciare vane parole»³².

27. FF. Hölderlin, *Je mehr Äußerung.../Quanto più vi è asserzione....*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., p. 1121.

28. C. Bo, *L'assenza, la poesia*, op. cit., pp. 103-104.

29. Cfr. F. Hölderlin, *Brod und Wein/Pane e vino*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., p. 946, v. 90.

30. Cfr. F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, op. cit., p. 197.

31. F. Hölderlin, *Viel hab' ich dein.../Molto ho per te...*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, op. cit., pp. 1042-1043.

32. F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, op. cit., p. 205.

Bibliografia

- Allen William S., *Ellipsis of Poetry and the Experience of Language after Heidegger, Hölderlin, and Blanchot*, State University of New York Press, Albany 2006.
- Agamben Giorgio, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Bertaux Pierre, *Hölderlin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1978.
- Binder Wolfgang, *Hölderlin-Aufsätze*, Insel, Frankfurt a.M. 1970.
- Bo Carlo, *L'assenza, la poesia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002.
- Fois-Kaschel Gabriel, *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin Trakl et Celan*, L'Harmattan, Paris 2002.
- Gadamer Hans-Georg, *Attualità di Hölderlin: il tormento dell'ineffabile*, in U. Cardinale (a cura), *Problemi del Romanticismo*, Shakespeare Company, Milano 1983.
- Groddeck Wolfram, *Friedrich Hölderlin: Unsichtbare Verse*, in C. Kiening, M. Stercken (Hg.), *Schrift-Räume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Chronos, Zürich 2008, pp. 388-389.
- Guardini Romano, *Hölderlin*, Morcelliana, Brescia 1995.
- Hölderlin Friedrich, *La morte di Empedocle*, traduzione di E. Pocar, Garzanti, Milano 1998.
- Hölderlin Friedrich, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 1996.
- Hölderlin Friedrich, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001.

Rosa Coppola*

Essere seppur assenti. Il *Kalldewey* di Botho Strauß

Kalldewey, Farce è una *pièce* scritta da Botho Strauß nel 1981 e rappresenta uno spartiacque nella produzione teatrale dell'autore, che ha inizio nel 1972 col dramma *Die Hypochonder (Gli ipocondriaci)*. A dieci anni dall'esordio come drammaturgo, Strauß prende definitivamente le distanze dalla dialettica negativa¹ di Theodor W. Adorno che rappresenta il pensatore cardine per la generazione di Strauß, cresciuta nella contestazione dei *padri*, rei di collusione con l'allora recente passato nazionalsocialista. In *Paare, Passanten*, identificabile come un *Minima Moralia* dell'autore, si legge infatti:

Heimat kommt auf, wenn ich in den ›Minima Moralia‹ wieder lese. Wie gewissenhaft und prunkend gedacht wurde, noch zu meiner Zeit! Es ist, als seien seither mehrere Generationen vergangen.

(Ohne Dialektik denken wir auf Anhieb dümmer; aber es muß sein: ohne sie!)².

*. Università degli Studi di Napoli «L'Orientale».

1. Critica del momento risolutivo del pensare dialettico che pone l'accento sul «non-identico», sul momento negativo nel rapporto di conoscenza fra soggetto e oggetto. La negazione del processo fenomenologico circolare, di matrice hegeliana, invita a non inglobare la contraddizione all'interno del movimento del pensiero per entrare in un rapporto di conoscenza autentica con il reale. In tal modo, Adorno riprende la tradizione filosofica europea, criticando la logica con i suoi stessi mezzi, al fine di produrre un'apertura volta a sospendere la finitudine del sistema del pensiero filosofico.

2. B. Strauß, *Paare, Passanten*, dtv, München 2001: «Quando rileggo "Minima Moralia", riaffiora un senso di appartenenza. Con quanta consapevolezza e quanta lucidità si pensava ancora ai miei tempi! È come se da allora fossero trascorse molte generazioni (Senza dialettica pensiamo istintivamente in modo più stupido; ma ora corre obbligo: di farne a meno!)» (ove non indicato, le traduzioni sono mie).

Nonostante l'autore riconosca i meriti e la pregnanza delle analisi di Adorno, scorge anche un limite invalicabile nell'applicazione, seppur negativa, del pensare dialettico in un momento storico che vede il congedo da istanze della collettività e un ripiegamento sull'orizzonte angusto delle singole individualità. Partendo dal bisogno di ripensare il politico nell'arte dopo la disfatta del '68, che contribuì a creare un clima permeato da disillusione e maggiore spaesamento, con *Kalldewey, Farce* emerge una deviazione metodologica nell'atto della creazione artistica, che si rifà alla decostruzione teorizzata da Foucault ne *L'archeologia del sapere*³. Seguendo la traccia della discontinuità come arma da opporre al racconto lineare della storia, Strauß problematizza l'identità culturale dell'Occidente europeo, smontando il canone artistico ed esponendo la reale miseria della vita umana negli anni del riflusso con la creazione di una *pièce* che si erge sull'assenza del protagonista.

La natura del personaggio che dà il titolo al dramma è sin dal principio evanescente e farsesca. La sua unica e fugace apparizione avviene nel secondo atto: tutti i personaggi, riuniti in salotto, si accorgono simultaneamente della presenza di uno *Zweiter Mann*. Dopo un breve scambio di battute Kalldewey sparisce con un trucco di magia, lasciando tutti in uno stadio di allucinazione collettiva che porterà a mitizzare la sua figura e a sentirne la mancanza. L'unica caratterizzazione del personaggio di Kalldewey è il suo linguaggio che si presenta come una commistione straniata e volutamente triviale di affermazioni in cui risuona l'eco di annunci pubblicitari:

Die Frau: Wer sind Sie?

Zweiter Mann: Kalldewey mit Name
hält brav zurück den Samen!

[...]

Zweiter Mann: Die Chiquita-Banane, der bekannte Fernsehstar, zwei Pfund einsachtzig,
die Sache macht sich

[...]

K: Hatten Sie eigentlich etwas Bestimmtes gewollt von uns?

3. Nell'introduzione al saggio, Foucault pone al centro della trattazione il problema «della frattura e del limite, non più quello del fondamento che si perpetua, ma quello delle trasformazioni che valgono come fondazione e rinnovamento delle fondazioni». Tale spostamento dell'asse del pensiero intende negare l'unitarietà dello sviluppo della storia, invalidando dunque la percezione e la teorizzazione della stessa nell'ambito della storia delle idee, in virtù di un approccio conoscitivo legato al contingente che «dovrebbe invece mostrare tutto lo spazio di una dispersione», M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 2015, p. 15.

Zweiter Mann: (*unter dem Tisch, undeutlich*) Morgens zum glücklichen Frühstück / ich scheid mir'n süßen Film in den Videorecorder –⁴.

La presenza di Kalldewey si realizzerà nell'assenza in scena, resa attraverso i continui riferimenti dei personaggi alle conseguenze sulle loro vite della sua fugace apparizione. Per indagare ulteriormente sulla natura dell'assenza simboleggiata da Kalldewey, bisogna dunque riferirsi alla struttura e al dispiegamento del dramma che non presenta una trama, bensì vede i personaggi, l'Uomo detto altrimenti Hans, la Donna detta altrimenti Lynn, K ed M dette altrimenti Katrin e Meret, muoversi sulla scena in situazioni che oscillano fra l'apparente concretezza di salotti e birrerie e l'astrazione lirica di un luogo sottratto alle categorie spazio-temporali.

Le chiavi di decifrazione della *pièce* vanno ricercate innanzitutto nel titolo, solo apparentemente misterioso: allo spettatore tedesco non sfugge l'assonanza fra il nome del protagonista Kalldewey e la sigla KaDeWe, abbreviazione del noto *Kaufhaus des Westens*, grande magazzino di Berlino. Questa manifesta allusione mette in relazione la centralità del personaggio *assente* di Kalldewey con la società dei consumi, oggetto della *Gesellschaftskritik* esercitata da Strauß in quest'opera. La *pièce* è divisa in tre atti con l'inserimento di un intermezzo fra il secondo e il terzo. I primi due atti sono introdotti da un'epigrafe: «Der Schlaf der Liebe gebiert Ungeheuer», «Il sonno dell'amore genera mostri», nel primo, e «Das Leben eine Therapie», «La vita una terapia», nel secondo, che si propongono come citazione, rispettivamente, del titolo della celebre incisione di Francisco Goya *Il sonno della ragione genera mostri* e del dramma *La vita è sogno* di Pedro Calderón de la Barca.

Nei primi due atti Strauß instaura un dialogo critico con i capisaldi di una certa tradizione culturale europea attraverso un procedimento riconducibile al *détournement* teorizzato da Debord⁵. L'autore, infatti, decontestualizza

4. B. Strauß, *Kalldewey, Farce*, Hanser Verlag, München 1981, pp. 54-58: «La Donna: Chi è lei? Secondo Uomo: Kalldewey di nome, buono a trattenere il seme [...]. Secondo Uomo: La banana Chiquita, la famosa star della tv, un euro e ottanta al kg, affare fatto [...]. K: Desiderava in realtà qualcosa in particolare da noi? Secondo Uomo (sotto al tavolo, confusamente) Domattina per una buona colazione/ mi sparo un dolce film nel videoregistratore –». Si noti che persino nel copione Kalldewey viene designato come *Zweiter Mann*. Solo gli altri personaggi possono evocarlo *in absentia* attribuendogli il valore che più credono.

5. In quanto «contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto che è divenuta citazione; frammento strappato dal suo contesto, dal suo movimento e infine dalla sua epoca, come riferimento globale, e dall'opzione precisa che essa era all'interno di tale riferimento, esattamente riconosciuto o erroneo», G. Debord, *La società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002. p. 182. In tal senso, il *détournement* è da intendersi come un processo di delocalizzazione del noto atto

e risemantizza due testi cardine del canone europeo per problematizzare la cristallizzazione dell'identità culturale dell'individuo nella tarda modernità, invitando lo spettatore a riflettere criticamente sul passato, senza assumerlo passivamente in un'idea lineare di progresso costante.

Il primo atto, introdotto dalla variazione su Goya, è suddiviso in tre scene e si apre con un confronto fra le figure stilizzate dell'Uomo e della Donna che, addolorati e commossi, si separano quasi controvoglia:

Der Mann: Ich habe Angst.

Gib mir noch einmal deine Hand

wie es war am Wasserfall-

führ mich noch ein kleines Stück

ich seh ja nix!

Sie entfernen sich voneinander

Die Frau: Halt mich! Halt mich fest!

Der Mann: Bis bald, ewig bis bald!⁶

Nella seconda scena lo spettatore piomba in una *Kneipe* in cui K ed M sono intente ad aggredirsi verbalmente attraverso giudizi permeati da rabbia e cattiveria in cui traspare la degenerazione del discorso femminista in pura categoria sociale, dunque moda. L'arrivo di Lynn/La Donna, che s'insertisce nella conversazione lamentandosi della mancanza di attenzioni del marito nei suoi confronti, sconvolge la *routine* da bar delle due e conduce vorticosamente il pubblico alla terza e ultima scena, in cui le tre donne si recano a casa di Lynn per istruire un durissimo processo di genere contro l'istanza maschile rappresentata da Hans/l'Uomo, che sarà poi aggredito fisicamente, fatto a pezzi e messo in lavatrice. La miseria umana, ritratta quale vizio nei *Capricci* di Goya, risiede, nell'invenzione teatrale di Strauß, nel sonno che qui non è più della ragione, bensì dell'amore, dunque nella disgregazione dell'unità di partenza delle relazioni umane e sociali: la coppia, tematica anticipata dal dialogo con cui si apre l'opera.

Inoltre, se il rinvio all'incisione di Goya implica un'esplicita polemica col pensiero illuminista, la struttura del primo atto ricalca quella della tragedia

alla produzione di squarci che rinnovano la percezione, inducendo lo spettatore al mantenimento di una distanza critica.

6. B. Strauß, *Kalldewey*, cit., p. 8: «L'Uomo: Ho paura. Dammi ancora la mano, come fu alla cascata – guidami per un pezzetto ancora, non vedo più! *Si allontanano* La Donna: Stringimi! Stringimi forte! L'Uomo: A presto! Per sempre a presto!». Si noti come in queste battute riecheggino l'immaginario del mito di Orfeo ed Euridice.

greca, ulteriore paradigma culturale rimestato col gusto farsesco che pervade l'intera opera: nel dialogo iniziale fra l'Uomo e la Donna si può scorgere il prologo; la seconda scena, invece, con l'ingresso di un coro decisamente atipico (K e M) si presenta come parodo a cui segue l'episodio del processo che conduce all'esodo, in cui si dovrebbe giungere alla catarsi. Strauß non tralascia l'elemento catartico, demistificandolo nel cadavere smembrato di Hans che rotola in lavatrice, mentre Lynn, seduta di fianco all'elettrodomestico, nella stessa posizione in cui si trovava Hans all'inizio della scena, afferma: «Wir waschen uns die Haare nicht, weil sie schmutzig sind, sondern weil's hygienisch ist»⁷, come a evidenziare la perdita di contatto col reale dell'essere umano, accecato da convenzioni sociali che complicano l'esistenza, favorendo la solitudine.

Il secondo atto è, invece, scritto nel segno dell'*horror vacui* e dialoga criticamente col barocco. Nel dramma evocato da Strauß, Calderón s'interroga sulla vacuità dell'esistenza evidenziando come, paradossalmente, soltanto la morte dia senso alla vita, vista invece come pura illusione, dunque sogno. Nella rielaborazione dell'autore, la metafora della vita si sposta dalla dimensione onirica a quella patologica, poiché, nella società dei passanti⁸, l'individuo è incapace di stabilire un dialogo con sé stesso e con l'Altro, appare disorientato nel caos della metropoli, quale sede del disagio esistenziale, e necessita di una figura che lo aiuti a vivere: il terapeuta. Questa condizione di nevrosi, intesa non come patologia bensì come stato d'animo quotidiano, emerge nell'unica scena del secondo atto, in cui viene rappresentato il compleanno di Lynn. Sin dalle prime battute dei protagonisti si percepisce il carattere artificioso delle conversazioni, su cui aleggia la pesante aura del terapeuta che non produce guarigione, ma solo ulteriore stallo linguistico:

K: Verstehst du, wir kamen einfach an den Punkt, wo uns klar wurde, daß man den Wahnsinn nicht mit den Mitteln des Wahnsinns bekämpfen kann.

Wir –

(*Sie bemerkt, daß sie M unterbrochen hat*)

Entschuldige bitte, Mieke

M: Ist nicht wieder gutzumachen du

7. «Non ci laviamo i capelli perché sono sporchi, ma perché è un atto igienico», *Ivi*, p. 40.

8. Oggetto dell'opera succitata *Paare, Passanten* «Coppie, passanti» (1981), prosa che funge da specchio per *Kalldewey, Farce*.

K: Na komm, nun verbock dich nicht. Der Therapeut sagt, ich darf sie nicht unterbrechen, nicht ins Wort fallen, ihr nicht das Wort abschneiden, ihr nicht das Wort aus dem Mund nehmen/ tut ja auch weh

M: *Du tust mir weh, ja!*⁹

Il passaggio di Kaldewey descritto precedentemente sconvolge le vite dei personaggi («Sie trampeln auf meiner Therapie herum!»¹⁰), che, a partire dalla sua magica sparizione, operano una sorta di *transfert* sullo sconosciuto, attribuendogli il ruolo di guida dato di norma al terapeuta, iniziando a descriverne la venuta con toni biblici, prontamente dissacrati dall'utilizzo della lingua inglese nello *slang*, simbolo dell'interferenza culturale americana:

K: Dieser Mann erscheint und ich bin nicht mehr dieselbe, die ich vorher war [...] Mein Geist wird langsam Teil von seinem Geist

Der Mann: Und jetzt verlier ich meinen letzten Zweifel: eine solche Leere hinterläßt allein die große Führernatur

M: Ich sag's euch/ es war der King, es war der King¹¹

Alla temibile forza di Dio rappresentata dagli artisti del Barocco, Strauß sostituisce un paradosso: a Kaldewey viene infatti attribuita la funzione di *deus ex machina* senza merito, poiché appare senza agire. Nel suo passaggio, fugace e volgare, non c'è risoluzione bensì un vano proliferare di aspettative. Si veda, ad esempio, il tentativo di ripristinare l'elemento rituale, base su cui si fonda la comunità e dunque il teatro, rappresentato in chiave parodistica dall'adorazione di una bottiglia di spumante, che Lynn ha ricevuto in dono proprio da Kaldewey. Oltre la vita, dunque, anche la terapia non è che sogno, ossia l'autoinganno di poter stare al mondo.

Il contesto realistico dei primi due atti s'interrompe nell'intermezzo che assume un ruolo centrale nella struttura dell'opera, poiché è qui che Strauß esprime il senso della propria ricerca artistica. L'Uomo e la Donna s'incon-

9. B. Strauß, *Kaldewey*, cit., p. 46. «K: Capisci, arrivammo al punto in cui ci fu chiaro che non si può combattere la pazzia con i mezzi della pazzia. Noi... (*Si accorge di aver interrotto M*) Scusa, Mieke M: Non c'è rimedio, tu... K: Su forza, non ti ostinare. Il terapeuta dice che non devo interromperla, inserirmi nella sua parola, troncarle la parola, toglierle le parole di bocca/ fa anche male eh. M.: Sei tu che mi fai del male!».

10. *Ivi*, p. 56: «Lei sta calpestando la mia terapia!».

11. *Ivi*, pp. 62-63: «Quest'uomo appare e io non sono più la stessa di prima [...]. Il mio spirito diventa lentamente parte del suo spirito L'Uomo: Adesso scioglio il mio ultimo dubbio: solo la grande natura di guida può lasciare dietro di sé un tale vuoto M: ve lo dico io/ è stato il King, è stato il King».

trano, comportandosi inizialmente come sconosciuti fino a che, rievocando l'incontro con Kalldewey, che nel qui e ora scenico appare ormai un evento lontanissimo, si riconoscono e contemplanò ciò che avverrà nel terzo e ultimo atto dal di fuori, in un punto della scena che l'Uomo definisce come «'ne Lücke in der Natur der Dinge – man hat dort eine ganz besondere Aussicht»¹². La natura metateatrale di questa battuta veicola la funzione dell'intermezzo: quella dove il teatro, incarnato sulla scena dai personaggi stessi, opera una critica su sé stesso in un momento che si estranea dall'azione scenica ma allo stesso tempo non smette di costituirlo. La funzione estetico-politica della svolta teatrale post-Adorno di Strauß può essere riassunta nella volontà di rappresentare la sua contemporaneità in forma di finzione poetica al fine di consentire al pubblico un ragionamento critico atto a combattere le problematiche presentate nei due atti precedenti, che saranno portate all'estremo nel terzo atto:

Der Mann: Sie wiederholen und wiederholen sich. Sie machen das Damals, sie lassen nicht nach. Und wiederum von vorn und noch einmal das Ganze. Du siehst: der Rest ist Theater. Der letzte unserer magischen Versuche, die Angst uns auszutreiben¹³.

Oltre a esprimere direttamente la poetica di Strauß, l'intermezzo ha la funzione di introdurre il terzo atto, che presenta come epigrafe una sola emblematica parola: «Korridor», «Corridoio». Come notato da Wellnitz¹⁴, il terzo atto è incentrato sul concetto di assenza: quella di Kalldewey, che in questa sezione interpreta il terapeuta, come pure l'assenza di azione, di reale conflittualità, di un cambiamento della situazione data. I quattro personaggi appaiono sin dall'inizio condannati a un'infinita attesa del terapeuta in corridoio, il cui responsabile è proprio il Kalldewey del secondo atto, che in questo caso coesiste, seppur assente, nella duplicità del suo ruolo:

12. *Ivi*, p. 72: «Un buco nella natura delle cose, da lì si ha una vista del tutto speciale».

13. *Ivi*, p. 73: «L'Uomo: Ripetono e si ripetono. Loro fanno il Prima, non smettono. E ancora una volta d'accapo e ancora una volta il Tutto. Vedi: il resto è teatro. L'ultimo dei nostri magici tentativi di esorcizzare la paura». Con il lessema *Loro*, l'Uomo, nell'atto di contemplazione, si sta riferendo a tutti e quattro i personaggi nello svolgimento del terzo atto.

14. P. Wellnitz, *Botho Strauß en dialogue avec le théâtre*, Orizons, Paris 2010, p. 201.

K: Nur weil wir den Kaldewey nicht gekriegt haben, hasten wir hier durchs Niemand-land zwischen zwei Büros der Therapie-Agentur, morgens Angestellte, abends Kunden oder andersrum. Du weißt ja nie: bist du jetzt gerade hier beschäftigt oder behandelt?¹⁵.

Mentre aspettano il proprio turno insieme, i quattro giocano a rappresentare il loro vuoto esistenziale recitando la profondità nei rapporti umani che non riescono a costruire; il dramma della loro nevrosi risiede nella fallacità degli infiniti tentativi che si ripetono incessantemente a un ritmo incalzante che fa scivolare l'azione nell'assurdo:

K: Dasitzen und an alte Zeit denken ist zum Beispiel Existenz

M geht zu K

M: Alte Zeiten, alte Zeiten. Wann soll'n die gewesen sein?

Wenn ich mich durch mein Schlaraffenland

hindurchgefressen hab und

wenn du dich durch dein Schlaraffenland

hindurchgefressen hast, dann –

K: Dann?

M: Dann stehen wir plötzlich vis-à-vis

*Sie schluckt Tabletten*¹⁶

All'apice della tensione, la rappresentazione viene interrotta dalla rottura della quarta parete, i personaggi rivelano al pubblico la loro essenza di attori e si congedano calorosamente, tranne l'Uomo e la Donna che riprendono, rovesciandolo, il dialogo con cui si apre il dramma/farsa, chiudendo circolarmente l'opera.

In conclusione, l'analisi proposta tratteggia la natura esistenziale dell'assenza rappresentata da Kaldewey, che, sulla scena, non può possedere una conversione simbolica di natura universale a causa della disgregazione dell'elemento comunitario all'interno della società. Nella sua sfuggevolezza prende corpo l'inconsistenza della vita umana, irrimediabilmente permeata dal consumismo¹⁷,

15. «Solo perché non abbiamo acciuffato Kaldewey, ci siamo precipitati attraverso la terra di nessuno fra i due uffici dell'agenzia terapeutica, di giorno impiegati, di notte clienti o viceversa. Non puoi mai saperlo: ora sei qui impegnata o in cura?», B. Strauß, *Kaldewey*, cit., p. 85.

16. *Ivi*, p. 110: «K: Stare seduti e pensare ai vecchi tempi è, per esempio, esistere. M: *avvicinandosi a K* I vecchi tempi, i vecchi tempi. Quando dovrebbero essere accaduti? Quando mi sarò consumata a morsi attraverso il mio paese della Cuccagna e tu ti sarai consumata attraverso il tuo, allora – K: Allora? M: Allora ci troveremo all'improvviso vis-à-vis- *Ingoia pasticche*».

17. Si veda l'allusione al KDW e la scena del compleanno di Lynn.

la nevrosi, intesa come condizione ontologica dell'individuo che attraversa in maniera trasversale la natura di tutti i personaggi e il rumore bianco, ovvero il chiacchiericcio nelle *Kneipe* in cui si articola parte della vicenda, gli slogan televisivi ripetuti meccanicamente e il flusso ininterrotto di discorsi che sovrasta le disperate richieste di aiuto dei protagonisti. La forza critica dell'opera risiede nell'esposizione ironica del paradosso secondo cui i personaggi, per salvarsi dall'autostraniamento, eleggono, inconsapevolmente, come guida la causa del loro malessere, la vacuità dell'esistenza: Kalldewey/il Terapeuta.

Così prende forma la tautologia del non-dramma, dunque della farsa, dell'individuo straussiano, che si ritrova contemporaneamente accecato dalla cultura del consumo e alla disperata ricerca di senso: **Der Mann**: Einen Sinn! Einen Sinn! Mein Königreich für einen Sinn!¹⁸.

Bibliografia

- Debord Guy, *La società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002.
Foucault Michel, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 2015.
Strauß Botho, *Kalldewey, Farce*, Hanser Verlag, München 1981.
Strauß Botho, *Paare, Passanten*, dtv, München 2001.
Wellnitz Philippe, *Botho Strauß en dialogue avec le théâtre*, Orizons, Paris 2010.

18. B. Strauß, *Kalldewey*, cit., p. 50. «L'Uomo: Un senso! Un senso! Il mio regno per un senso!». Si noti che la battuta presenta una rielaborazione della celebre affermazione presente nel Riccardo III di W. Shakespeare «Il mio regno per un cavallo!».

Eriberto Russo*

Opacità semantiche in Schwager in Bordeaux di Yoko Tawada tra picnolessia e trasparenze

Sulla sparizione in Yoko Tawada

L'immaginario collettivo individua nell'essere trasparente o nell'essere invisibile una certa forma di flessibilità identitaria: è questa una condizione che porta a essere e a non essere contemporaneamente, rendendo possibile, pertanto, l'aspirazione all'idea di una ridefinibilità costante dell'Io nella sua configurazione interiore ed esteriore. Il presente contributo partirà da quest'idea di base, dimostrando in che modo le due categorie suddette siano, nella scrittura dell'autrice Yoko Tawada, dimensioni necessarie per la rigenerazione. Quella di Tawada è una produzione letteraria eterogenea e vasta che s'inserisce formalmente nel campo delle narrazioni dell'alterità, rappresentativa di una scrittura che travalica i limiti della dimensione dell'Altro e che si fonde con l'immagine dicotomica del rapporto tra l'Io e l'Altro. Il corpus di cui ci si servirà è costituito da due lavori dell'autrice: *Das Bad* (1989) e *Schwager in Bordeaux* (2008)¹. Tali opere risalgono a due momenti diversi della sua produzione e sono espressione del modo in cui le dimensioni dell'invisibile e del trasparente si sono sviluppate e trasformate attraverso gli anni. La nostra analisi intende restituire una diversa immagine della raffigurabilità della trasparenza e dell'invisibilità, partendo dal presupposto di una lingua letteraria, quella di Tawada, che non arresta mai il proprio processo di riformulazione e rimodulazione semantica.

*. Università degli Studi di Salerno.

1. Y. Tawada, *Das Bad*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1989; Ead., *Schwager in Bordeaux*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2007.

Nel composito panorama dei testi narrativi di Yoko Tawada un ruolo di centrale importanza è occupato dal romanzo *Das Bad*, in cui il lettore si confronta con una prima espressione dello sviluppo poetologico dell'autrice, che, partendo dalla *Poetik der Transformation*², è approdato, recentemente, a una *Poetik des Wassers*. In entrambi gli approcci poetici rintracciamo una tendenza a voler rifuggire la dimensione della forma per privilegiare uno smembramento progressivo della fissità che la stessa porta con sé: ne deriva una narrazione fluida e proteiforme che giunge alla massima forma dell'assenza, l'amorfismo. Quest'ultimo penetra, infatti, nelle zone più remote e profonde del tessuto narrativo. *Das Bad* è, per questi motivi, un romanzo sulla multiformità e sulla disintegrazione del concetto di identità fissa, che non parte dal presupposto di una *lamentatio* delirante bensì dalla descrizione del processo che conduce, avviandosi, all'invisibilità e alla trasparenza: l'assottigliamento identitario. Tawada lo fa con maestria, sfruttando tutto il repertorio espressivo legato al lessico del *Verschwinden* e creando una lingua che ondeggia e si automodella costantemente. «*Verschwinden ist schön*»³, in questo modo Sabine Fischer, nel 1997, intitolava la prima riflessione sulle modalità espressive dello scomparire in Tawada, anticipando quanto la produzione dell'autrice tedesco-giapponese riesce a comunicarci oggi, ovvero la tensione a costruire un *divertissement* estetico che dal reale sprofonda con piacere nel surreale transitando negli spazi della trasparenza e dell'invisibilità. In *Das Bad* tutto è fluido: i luoghi, le immagini, i personaggi e, specialmente, le parole. La narratrice in prima persona, senza nome, priva e privata di una riconoscibilità identitaria, sembra essersi ben adeguata all'impossibilità di trovare un posto nello spazio e nel tempo, riconoscendo nell'assenza la propria cifra definitiva. Il testo non ha una struttura narrativa, intesa come sapiente integrazione di fabula e intreccio: esso sembra essere, anzi, il prodotto di un assemblaggio travagliato di parti che potrebbero costituire trame di diversi romanzi.

Rispetto a *Das Bad*, in cui la narratrice in prima persona costruisce continue intersezioni tra le identità che assume, in *Schwager in Bordeaux*, il testo cui dedicheremo il nostro interesse, la narrazione si struttura intorno a un unico occhio, quello della protagonista Yuna: la dimensione della visualità interferisce, però, con quella acustica, generando l'impressione che, in realtà, ciò che viene

2. C. Ivanovic, *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk von Yoko Tawada*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2010.

3. S. Fischer, *Verschwinden ist schön. Zu Yoko Tawadas Kurzroman Das Bad*, in S. Fischer, M. McGowan (Hg.), *Denn du tanzt auf einem Seil. Position deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997, pp. 101-114

presentato sia il risultato di uno stato di picnolessia⁴, una condizione di *trance* in cui ciò che viene visto non viene e non può essere descritto realisticamente, bensì si parte da un oggetto *visualizzato* per costruire associazioni e figurazioni che sprofondano nell'assurdo e nell'irreale.

Schwager in Bordeaux (2008)

Con *Schwager in Bordeaux*, pubblicato nel 2007, lo sguardo del lettore si trasferisce dai processi che portano alla sparizione alle dimensioni della trasparenza e dell'invisibilità. Gli scenari narrativi, risultati di un montaggio rapsodico degli eventi, sfuggono all'unitarietà, influenzando l'andamento narrativo generale.

Data l'assenza, appunto, di un'omogeneità narrativa, la storia e il chiarimento dei rapporti tra i personaggi rimangono in sospeso. Basti pensare al titolo, in cui compare il termine *Schwager* che rientra nel gruppo delle parole che non presentano un plurale in tedesco. Da qui derivano alcuni interrogativi: cosa significa *Schwager*? Chi è lo *Schwager*, e quel che è più importante: «Wie viele sind es?»⁵.

L'incipit del romanzo descrive l'arrivo di Yuna, il personaggio principale, nella grande stazione di Bordeaux. Il tempo del romanzo non è precisamente indicato: si parla di una giornata estiva dal clima asciutto. Ferma sui binari, Yuna cerca d'individuare nella folla la figura di un uomo del quale ignora anche il viso. La donna sta cercando Maurice, cognato di Renée, un'amica francese conosciuta ad Amburgo, che, in previsione di una partenza, le presterà la casa per un po' di tempo. Nelle grandi sale della stazione, Yuna, in uno spazio che sembra dilatarsi a dismisura, cerca Maurice. Fino al momento dell'incontro, Maurice sarà però solamente un nome sospeso nell'immaginario, senza una voce e senza un viso. La donna sa che da qualche parte Maurice esiste, perciò si guarda intorno. Il narratore in terza persona prende la parola, commentando l'avvenimento e facendo riferimento a uno scambio virtuale di e-mail tra Yuna e Maurice. Nell'ultima mail ricevuta, l'uomo le aveva scritto «I search you at the station»⁶. L'unico uomo che Yuna riesce a vedere è però l'*Elektromechaniker* che lavora sul binario. Il resto sembra perdersi e risolversi nell'ampiezza della

4. P. Virilio, *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli 1992.

5. P. Waterhouse, *Das Hufeisen im Bahnhof St. Jean. Über den Anfang von Yoko Tawadas Schwager in Bordeaux*, in «Text+Kritik», 191/192, 2011, pp. 54-62.

6. Y. Tawada, *Schwager in Bordeaux*, cit., p. 7.

stazione e delle sue sale⁷. Per Yuna non c'è differenza: entrambi gli uomini le sono sconosciuti. Non potrebbe, dopotutto, l'uomo che lavora sul binario, essere anche lui uno *Schwager in Bordeaux*?

Yuna schaltete ihr Mobiltelefon an. Eine lokale Telefonfirma meldete sich sofort mit einer fremdartigen Tonfolge. Gleich sofort danach klingelte es. Es war Maurice. Yuna fragte, wo er sei. Er antwortete. Sein Wort wurde durch ein elektrisches Zischen unterbrochen, sodass sie nur Bahnhof verstand. Der Hof von Bahnhof klang wie Huf. Ein schwarzes Pferd stand vor der Brasserie. Es galoppierte los und verschwand geräuschlos in der Glaswand. Pardon? Maurice wiederholte seine Antwort. Er sagte tatsächlich Bahnhof auf Deutsch, aber Yuna hörte das Wort nicht, weil sie kein deutsches Wort von ihm erwartete⁸.

La telefonata tra Yuna e Maurice viene disturbata da uno stridore elettrico. L'uomo si trova nella stazione e probabilmente, come la donna, si sta imbattendo negli sguardi di altre persone, nei visi di altri sconosciuti. Questo virtuale circolo di *Blickerfahrungen* viene interrotto, per qualche strano caso, dal rumore elettrico, facendo assurgere il tedesco a una lingua franca attraverso la quale i due personaggi riescono a comunicare. Il rumore impedisce però al messaggio di giungere integralmente. Significati e significanti si disintegrano a contatto con l'aria, generando, di fatto, un cortocircuito semantico. Yuna non riesce a comprendere la parola *Bahnhof* perché decontestualizzata e pronunciata in un territorio che non riconosce il tedesco come propria lingua oppure perché alla stazione i suoni perdono la loro identità acustica? Yuna si confonde: al posto della parola *Hof*, cortile, crede di sentire *Huf*, zoccolo, e non capisce perché l'uomo abbia utilizzato quel termine con lei. Nello stesso momento vede dei cavalli svanire lontano dal suo sguardo, galoppando, e si attiva, nella sua testa, un collegamento: Maurice potrebbe essere nelle vicinanze dei cavalli. La comunicazione, interrotta e disturbata dai rumori elettrici, fa pensare quasi che l'uomo si sia disintegrato insieme alle parole che aveva appena pronunciato⁹. *Huf* è qualcosa che appartiene al mondo acustico non alla dimensione della visualità, poiché, di solito, si parla dei rumori degli zoccoli, quasi mai del loro aspetto. Perché Yuna confonde la parola *Hof* con *Huf*? Se su un piano concreto, l'ovvia vicinanza fonetica può provocare confusione, su un piano astratto, sembra quasi che il fastidioso rumore elettrico, che aveva precedentemente

7. P. Waterhouse, *op. cit.*, p. 55.

8. Y. Tawada, *Schwager in Bordeaux*, cit., p. 8.

9. P. Waterhouse, *op. cit.*, p. 56.

impedito il successo della comunicazione, abbia in realtà indotto un'inversione dei sensi: ciò che si sente può essere visto e ciò che si vede può essere sentito. Se tale ipotesi avesse un riscontro nel testo, ci troveremmo di fronte a un altro complesso interrogativo: quale senso sarebbe destinato a sostituire quello legato alla percezione delle parole¹⁰? A questa riflessione sensoriale va affiancato, però, un ulteriore interrogativo, che deve fare i conti, stavolta, con il surreale: perché il cavallo sparisce senza far rumore nella *Glaswand*? Nell'attraversare la vetrata, quest'ultima rimane integra: lo scontro non ha prodotto né frammenti né rumori. Il mondo acustico perde qualsiasi consistenza, il vetro che s'infrange non fa più rumore ed è, pertanto, solo visibile. Quest'ultimo aspetto amplifica l'idea di un'inesistenza del cavallo, o meglio, di un'invisibilità dello stesso. Il ribaltamento sensoriale c'invita a riconsiderare la differenza tra inesistenza e invisibilità: quanto è giusto pensare che ciò che è sia visibile e ciò che non è non sia visibile?

Mentre il cavallo sparisce nella vetrata, al suo posto s'inserisce la parola *Pardon*, una parola che riporta Yuna nella dimensione del sensibile e che permette a Maurice di ripetere quello che a Yuna era sfuggito. Maurice ripete la parola *Bahnhof*; questa volta Yuna la comprende, attivando finalmente la comunicazione.

L'eccezionalità e l'amplificazione delle esperienze sensoriali della donna ci riportano a un'esperienza passata che lei stessa racconta.

An jenem sonnigen Tag ging Yuna an einem der Seitenkanäle in der Hamburger Innenstadt spazieren und stand auf einmal neben einer riesigen Glaswand. Eine Frau mit silbernem Haar redete am Stehpult. Yuna konnte ihre Stimme gerade noch hören, den Inhalt der Rede aber nicht verstehen. Der Sonnenstrahl zerbrach auf dem Kanalwasser, die Lichtssplitter flogen durch die Glaswand hindurch, sprangen über das Gesicht der Frau [...] ¹¹.

La voce della donna dai capelli argentei che parla è appena udibile, e ricorda, in questo, la voce di Maurice al telefono. Lo spazio fisico nel quale prende forma questo evento è molto ampio, ma non si tratta della stazione St. Jean di Bordeaux bensì dei *Seitenkanäle* di Amburgo.

Nel crollo generale del senso di ogni parola e di ogni immagine che si propone dinanzi agli occhi dei personaggi e del lettore, qualunque cosa può essere messa in discussione. La donna è davvero lì oppure è soltanto parte del mondo

10. *Ibidem*.

11. Y. Tawada, *Schwager in Bordeaux*, cit., p. 13.

invisibile della *Glaswand*?¹². Il capovolgimento dei sensi sembra essere quasi irreparabile: dalla percezione si estende alle dimensioni del sensibile, configurandosi, questa volta, attraverso un' indefinibilità del ruolo della *Glaswand*; dietro la vetrata esiste il mondo vero, e davanti alla vetrata, quella che l'occhio umano riesce a vedere, si stagliano la finzione e l'invisibilità. Che cosa esiste dunque davvero e cosa non esiste? Dietro la *Glaswand* è possibile vedere tutto ciò che non è possibile vedere nella realtà sensibile, e Yuna, in un certo senso, come ha acutamente osservato Peter Waterhouse, intraprende un vero e proprio viaggio «unterwegs in die unsichtbare Welt»¹³.

Prima che il narratore ci informi del momento dell'incontro tra Maurice e Yuna dovremo attendere quasi sessanta pagine. Nello spazio che separa l'incipit del romanzo, dunque l'arrivo di Yuna a Bordeaux, dall'incontro reale tra l'uomo e la donna, il lettore viene informato degli eventi che porteranno Yuna a decidere di partire per la Francia. Tra questi motivi si fanno spazio la passione per la lingua francese, la conoscenza di Renée, la quale è l'unica a intrattenere, probabilmente, un rapporto reale con Maurice e il desiderio di viaggiare in posti in cui altre parole danno forma ad altri mondi.

Quando l'incontro tra Yuna e Maurice avviene, si ha l'impressione di un appuntamento di lavoro decisamente formale.

Maurice nahm Yuna den Koffer ab und lief aus dem Bahnhofsgebäude. Es war ein Mann von kräftigem Knochenbau, wirkte jedoch unsicher, vielleicht lag es an seinen unrhythmischen Schritten. Yuna kannte einen anderen Mann mit ähnlichen wackligen Schritten: den Kollegen Walter [...]. Yuna sah Walters transparenten Körper zum Fenster rennen und durch den Fensterrahmen springen. Sie hätte laut geschrien, wenn sie nicht rechtzeitig einen anderen Körper von Walter gesehen hätte. Er saß wie versteinert vor seinem Computer, während seine rechte Hand mit der Computermaus immer wieder Dreiecke zeichnete¹⁴.

Maurice è un uomo ossuto e forte ma dal passo incerto e traballante. Il confronto con Walter, il collega di lavoro di Yuna, è piuttosto emblematico. Walter, come Maurice, è malinconico e insicuro. Un giorno, presa forse da una delle sue assenze – intese come stati di *trance* – Yuna aveva visto il corpo di Maurice saltare fuori dalla finestra. Apparentemente, sembrerebbe trattarsi di

12. P. Waterhouse, *op. cit.*, p. 61.

13. *Ibidem*.

14. Y. Tawada, *Schwager in Bordeaux*, cit., p. 64.

un suicidio, se non fosse vero, però, che il tutto si svolge soltanto nella mente alterata di Yuna.

Com'è stato già detto in precedenza, molti eventi vengono taciuti. Nel romanzo vengono raccontati vari momenti precedenti al viaggio in Francia o meglio tutti gli eventi che portano Yuna a venire a conoscenza dell'esistenza di Maurice. Nulla viene però detto sul viaggio da Hamburg a Bruxelles e da Bruxelles a Bordeaux. Questa profondissima *Lücke* nel *plot* porta il lettore a interrogarsi da vari punti di vista. Perché non viene raccontato nulla? La storia è reale oppure è frutto dell'immaginazione di uno dei personaggi, o meglio un sogno di uno dei personaggi?

Yunas Traum war es, Schauspielerin zu werden und in einer Fremdsprache ihren Text zu sprechen. Das war ihr Traum, denn sie hatte mehrmals geträumt, wie sie auf einer Bühne stand und einen langen Monolog in einer ihr unbekanntem Sprache rezitierte [...]. Fremde Sätze flossen in sie hinein und aus ihr heraus. Yuna hatte nach jedem Satz Angst, nicht weitersprechen zu können. Dabei brauchte sie aber nur ihren Schädel offen zu halten, damit die Sätze hineinfließen konnten. Yuna wusste nicht, ob sie noch wach war oder schon in Ohnmacht fiel [...]¹⁵.

Cosa accadrebbe se si scoprisse, all'improvviso, che l'intera narrazione non fosse altro che il frutto di una visione di Yuna? Nella citazione viene chiaramente fatto riferimento al sogno di Yuna di diventare attrice e di poter recitare un suo testo in una lingua straniera. Improvvisamente, cambia però il tono del racconto: all'impersonalità dell'affermazione iniziale si sostituisce un tono onirico, quasi surreale. L'estraneità veicolata dalle parole e dalle frasi si muove incessantemente dentro e fuori da sé stessa, mentre la donna recita un monologo in una lingua sconosciuta. Yuna non è, tuttavia, certa del suo stato fisico, non sa se sia ancora sveglia o se sia già svenuta. Non è possibile affermare con sicurezza che si tratti di una narrazione, frutto di una visione o di uno stato di *trance*, ma è innegabile che l'immagine di una narrazione mendace e inventata possa insediarsi nella mente del lettore.

Il possibile stato di *trance* di Yuna potrebbe far pensare alla picnolessia, un fenomeno affrontato ampiamente dall'antropologo Paul Virilio:

Definendo la picnolessia come fenomeno di massa, alla nozione di sonno paradossale (sonno rapido) che corrisponde alla fase dei sogni, verrebbe ad aggiungersi, nell'ordine

15. *Ivi*, p. 15.

cosciente, uno stato di veglia paradossale (una veglia rapida). La nostra vita cosciente, che già riteniamo inconcepibile senza sogni, lo sarebbe parimenti senza veglia rapida¹⁶.

L'assenza picnolettica dura qualche secondo e si consuma in un tempo che non sembra avere cesure e che, nella narrazione di Yoko Tawada, prende la forma di un'ossessione paradossale per le immagini: è proprio in questo modo che l'autrice sembra essere in grado di far ricordare ai suoi personaggi degli avvenimenti che non sono mai avvenuti nella loro realtà. L'inganno narrativo di *Schwager in Bordeaux* risiede proprio in questo suo procedere pseudo-isterico in direzione del surreale, pur configurandosi apparentemente come reale. Nel suo lavoro, Virilio afferma che se sottoponiamo un mazzo di fiori a un picnolettico, chiedendogli di disegnare l'oggetto appena visto, egli produrrà sulla carta non solo l'immagine del mazzo dei fiori ma anche del personaggio, che lui suppone abbia messo lo stesso nel vaso, e nei casi più acuti, addirittura il campo nel quale i fiori sono stati colti¹⁷. Allo stesso modo, Yuna potrebbe aver inventato tutto, o meglio, immaginato tutto quello che racconta, partendo da un solo dato, ovvero il suo desiderio di imparare la lingua francese. In realtà, tutto ciò che leggiamo potrebbe essere frutto dell'occhio isterico di una narratrice, alla quale piace giocare con le immagini e con i suoni. Yuna riesce, cioè, attraverso l'implicita autorizzazione della *sua* autrice, a recitare il suo monologo, raccontando una storia inventata.

Data l'inaffidabilità e l'ipotetica invenzione *tout court* del materiale con cui il lettore si confronta, il testo presenta delle criticità argomentative: le continue analessi e prolessi creano incessanti cortocircuiti comunicativi. Chi legge comincia a sospettare di non potersi aspettare delle risposte chiare sulle relazioni tra le cose e i personaggi. È la stessa narratrice, probabilmente, a non esserne a conoscenza.

Qual è dunque il reale rapporto che lega Renée e Maurice? Perché Maurice è lo *Schwager* dell'amica francese di Yuna? I riferimenti al rapporto di parentela tra i due personaggi sono disseminati nel testo, non riuscendo, tuttavia, a chiarirne la natura. Alla seconda pagina del romanzo, vi è il primo vero e proprio riferimento alle connessioni parentali tra i due personaggi: «Maurice war ein Schwager von Renée»¹⁸.

Renée erwähnte ab und zu diesen Schwager, aber jeder kann behaupten, dass er irgendwo einen Schwager hat [...]. Renée erzählte nie von ihrer Schwester und durch das

16. P. Virilio, *op. cit.*, p. 15.

17. *Ivi*, p. 12.

18. Y. Tawada, *Schwager in Bordeaux*, cit., p. 8.

Verschweigen wurde diese Schwester für Yuna präsen-ter als der Schwager. Maurice war viel jün-ger als Renée. Und sie hatte nur eine ältere Schwester, wenn Yuna sich gut erinnerte¹⁹.

Maurice è forse il marito della sorella morta oppure il fratello del marito morto della donna²⁰? Yuna giunge perfino a pensare che il rapporto di parentela in realtà non esista e che sia solo un modo per coprire un rapporto sentimentale dai contorni oscuri²¹. La figura della sorella, cui Yuna lega il personaggio di Maurice, diventa quasi un'ossessione più presente dello stesso Maurice. La sorella resta nell'ombra – e lo sarà fino alla fine – mentre l'uomo, in qualche modo, riuscirà a farsi strada nell'immaginazione di Yuna, pur sedendo sempre dietro l'alone dell'incertezza. La curiosità della donna è, tuttavia, tale da condurla ad avviare una ricerca di materiali e fonti a cui attingere per ricreare l'identikit di questa misteriosa sorella e per capire, in ultima istanza, quale sia il motivo che si cela dietro il silenzio. Lo spostamento del focus attentivo dallo *Schwager* alla sorella di Renée costituisce senz'altro un ulteriore punto oscuro della narrazione²².

Yuna riesce a raccogliere, elemosinando, informazioni sul rapporto tra Renée e Maurice e viene confusa da alcune parole che Maurice ripete nel riferirsi a Renée: tra queste spicca «my beautiful sister»²³. Se da un lato, però, un'analisi generica del termine potrebbe far pensare a un'errata anglicizzazione del termine francese *belle-sœur*, che ha appunto il significato di cognata, dall'altra, un'analisi un po' meno attenta potrebbe far pensare che Renée e Maurice siano, in realtà, fratello e sorella. Una tale rivendicazione parentale e una conseguente considerazione della parentela acquisita, rappresentata dalla falsificabile figura dello *Schwager*, condurrebbe a una sorprendente *Geschwisterlichkeit*. Quest'ultima si riverbera, nelle parole di Maurice, probabilmente in una forma spirituale ovvero come definizione di una profonda affinità, appunto fraterna. Anche in questo caso, però, potremmo trovarci, da lettori, di fronte a una sovversione degli ordini delle cose.

Tra narrazioni isteriche, inventate, ossessive e piccolettiche, Tawada conduce con grande maestria retorica il suo gioco d'artista, apponendo la propria firma su un lavoro complesso e multisensoriale che fa del paradosso la sua cifra espres-

19. *Ibidem*.

20. *Ivi*, p. 38.

21. J. Genz, *Inexistenz Bezugssysteme. Yoko Tawadas Schwager in Bordeaux*, in «Text+Kritik», 187, 191/192, 2011, p. 64.

22. Y. Tawada, *Schwager in Bordeaux*, cit., p. 34.

23. *Ivi*, p. 167.

siva. L'immagine dello *Schwager in Bordeaux* va comprimendosi sempre di più fino a scomparire tra le finzioni, perdendo la precisa localizzazione – veicolata dalla preposizione di luogo *in* – e la sua identità parentale. Tra gli eterogenei esiti della rete di ricerche avviate da Yuna, Maurice viene privato del titolo di *Schwager*, dimostrando così quanto le parole possano essere opache e ambigue: un aspetto, quest'ultimo, che ne sconvolge l'uso abituale, dando luogo a inevitabili e insoliti *cortocircuiti semantici*.

Bibliografia

- Fischer Sabine, *Verschwinden ist schön. Zu Yoko Tawadas Kurzroman Das Bad*, in S. Fischer, M. McGowan (Hg.), *Denn du tanzt auf einem Seil. Position deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997, pp. 101-114.
- Genz Julia, *Inexistenz Bezugssysteme. Yoko Tawadas Schwager in Bordeaux*, in «Text+Kritik», 191/192, 2011, pp. 63-70.
- Ivanovic Christine, *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk von Yoko Tawada*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2010.
- Tawada Yoko, *Das Bad*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1989.
- Tawada Yoko, *Schwager in Bordeaux*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2007.
- Virilio Paul, *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli 1992.
- Waterhouse Peter, *Das Hufeisen im Bahnhof St. Jean. Über den Anfang von Yoko Tawadas Schwager in Bordeaux*, in «Text + Kritik», 191/192, 2011, pp. 54-62.

Patrie assenti e identità in-audite in *Va e non torna* di Ron Kubati e *Abschied der zerschellten Jahre* di Franco Biondi

Premessa

Il presente articolo intende comparare due testi narrativi riconducibili alla categoria della letteratura della migrazione, mostrando con quali forme testuali e strutturali gli autori sviluppano una riflessione sulle potenzialità enunciative dei soggetti subalterni nel discorso culturale: *Abschied der zerschellten Jahre*¹ di Franco Biondi (1984) e *Va e non torna*² di Ron Kubati (1999). Il termine letteratura della migrazione traduce la definizione di *Migrationsliteratur* sviluppata da Heidi Rösch³ nell'ambito degli studi germanistici, che in questo frangente è ampliata dalla prospettiva suggerita da Jennifer Burns nel panorama dell'italianistica: il riferimento è dunque a opere di *fiction* che tematizzano in modo esplicito o implicito l'atto migratorio⁴, assumendo il punto di vista di un personaggio migrante⁵. Costruendo i loro testi all'insegna dell'assenza, i due autori compiono una riflessione analoga, il cui presupposto, come vedremo, è una lettura dei conflitti culturali come scontri di narrazioni e rappresentazioni.

*. Università degli Studi di Napoli «L'Orientale».

1. F. Biondi, *Abschied der zerschellten Jahre*, Neuer Malik Verlag, Kiel 1984.

2. R. Kubati, *Va e non torna*, Besa, Nardò 2000.

3. H. Rösch, *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*,

http://www.fulbright.de/fileadmin/files/togethermany/information/2004-05/gss/Roesch_Migrationsliteratur.pdf.

4. J. Burns, *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Peter Lang, Oxford 2013, p. 13.

5. H. Rösch, *op. cit.*

Prospettiva fondamentale per quest'analisi sarà dunque la nozione di *third space* elaborata da Homi K. Bhabha⁶ per descrivere i processi di ibridazione e scontro culturale: gli individui subalterni/migranti/diasporici occupano il ruolo di oggetto all'interno del discorso culturale egemonico⁷, poiché sono riprodotti attraverso dicotomie come nativo/straniero, dentro/fuori, occidentale/orientale, riconducibili alla polarità Io/Altro⁸. Al contrario, il concetto di identità ibrida di Bhabha non costituisce una sintesi tra due termini egemonici, bensì un elemento completamente nuovo definito «neither one nor the other»⁹ che mette in crisi una rappresentazione discorsiva del mondo socio-culturale basata su dicotomie. Per Bhabha, a caratterizzare i soggetti subalterni – e dunque, nella mia interpretazione, i protagonisti di *Abschied* e *Va e non torna* – è quindi un'assenza di voce: avendo a disposizione unicamente termini in opposizioni binarie, i protagonisti non possono nominare la propria identità, in quanto esprimersi o agire equivarrebbe a reiterare i luoghi comuni del discorso ufficiale, e, dunque, ad accettare il sistema e le sue opposizioni.

Intendere i conflitti culturali come scontri di narrazioni significa riconoscere come obiettivo delle pratiche di resistenza dei soggetti subalterni l'apertura di un «hybrid [...] enunciative site»¹⁰ dove può avvenire «the social articulation of difference, from the minority perspective», intesa come una «negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation»¹¹.

6. H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.

7. Con il termine «discorso» s'intende la rete verbale istituzionalizzata che determina la formulazione e l'organizzazione delle conoscenze, così come esplicitato da Michel Foucault nel corso della sua attività intellettuale. Secondo Foucault ogni società elabora o eredita un quadro epistemologico definito rispetto a un dato oggetto discorsivo, che influenza non solo il modo in cui tale oggetto può essere compreso e discusso, ma che determina, aprioristicamente, la sua stessa emergenza in quanto oggetto di conoscenza (cfr. in tal senso le riflessioni sull'emersione dell'omosessualità come oggetto discorsivo elaborate nella *Storia della sessualità*). Bhabha caratterizza il termine «discorso» apponendovi gli aggettivi «postcoloniale» e «coloniale», intendendo quest'ultimo in senso lato come la rappresentazione epistemologica del mondo imposta dall'Occidente al cosiddetto terzo mondo (cfr. H.K. Bhabha, *op. cit.*, pp. 19 ss.). Partendo da tali spunti, con discorso culturale egemonico si farà qui riferimento alle rappresentazioni della questione migratoria in Germania negli anni Ottanta e in Italia negli anni Novanta.

8. H.K. Bhabha, *op. cit.*, pp. 40 ss.

9. *Ivi*, p. 128.

10. *Ivi*, p. 242.

11. *Ivi*, p. 2.

Assenze complementari e assenza in presenza

In *Va e non torna*, romanzo scritto in italiano da Ron Kubati, la storia narrata si sviluppa lungo due binari paralleli: i capitoli dispari seguono l'infanzia e la giovinezza di un protagonista senza nome, che cresce in Albania durante le dittature di Enver Hoxha e Ramiz Alia; i capitoli pari, invece, sono ambientati a Bari nel 1994 e narrano delle vicende quotidiane di Elton, uno studente di origine albanese.

Sebbene sia chiaro fin dal principio che entrambe le voci narranti siano riconducibili a diverse fasi della vita di Elton, l'identificazione della voce del bambino con il protagonista è rimandata fino al quinto capitolo, il che problematizza il rapporto tra il presente nel paese straniero e il passato nel paese d'origine. In questo senso, è interessante notare come due assenze complementari strutturino le due voci narranti: nella parte albanese manca la dimensione individuale, mentre nella parte italiana quella collettiva. In virtù dell'assenza del nome e grazie all'uso preponderante di soggetti e verbi plurali, la voce narrante della sezione albanese acquista una dimensione sempre corale. Tuttavia, è nel tredicesimo (e ultimo) capitolo che la voce individuale si annulla completamente:

Il mattino dopo, quando *ci siamo* tutti e *siamo* in migliaia, la nave si muove [...]. *Ognuno* s'è aggrappato a qualcosa per poter affrontare meglio le onde e la pioggia che si confondono sopra di *noi*. La città alle *nostre* spalle diventa sempre più piccola, ma davanti a *noi* non si vede niente¹².

Niente sostituisce l'Albania che sparisce lentamente alle spalle del soggetto collettivo in cui si è annullato l'io già debole del protagonista. Non sfuggirà, peraltro, che questa uniformazione avviene quando i soggetti diventano dei migranti: nelle immagini ricorrenti degli anni Novanta, in quei barconi stipati ripetuti e amplificati dai mezzi d'informazione, gli individui cessano di essere tali e, nell'immaginario, diventano migranti, ovvero, esempi di un unico problema e fenomeno sociale. Di converso, nel filone italiano, la comunità è completamente assente: Elton è rappresentato sempre da solo e in contrasto sia con i gruppi degli italiani sia con i gruppi degli altri albanesi. Nello strutturare il sistema dei personaggi, Kubati rappresenta, infatti, i connazionali di Elton usando lo stereotipo comune degli anni Novanta: personalità più o meno criminali, sono incarnazioni dell'*Altro* creato dal discorso egemonico. Il protagonista, a cui è costantemente ricordata la sua origine straniera, si trova

12. R. Kubati, *op. cit.*, p. 193 (mio il corsivo).

dunque in quella situazione di scacco identitario che Edward Soja chiama «the social construction of difference»¹³: avendo a disposizione unicamente termini di riferimento dicotomici e stereotipanti (italiano/albanese), Elton non ha uno spazio per sviluppare la sua identità ibrida.

La novella *Abschied der zerschellten Jahre*, scritta in tedesco da Franco Biondi e ambientata nella Repubblica Federale Tedesca degli anni Ottanta, consta di una cornice nel presente narrativo che mostra il protagonista, Mamo, nascosto nel suo appartamento in attesa dei poliziotti incaricati di rimpatriarlo. Essendo figlio di *Gastarbeiter*¹⁴, il protagonista è, infatti, un rappresentante delle cosiddette «seconde generazioni» che, nella Germania Ovest degli anni Ottanta, avevano ancora lo stato giuridico di stranieri. Durante quest'attesa, Mamo ricostruisce frammenti della sua vita e le esperienze che l'hanno portato a scegliere la resistenza armata. Tra i diversi personaggi, che compaiono nei suoi ricordi, fondamentale è la figura del vecchio Costas, un anziano *Gastarbeiter* che nel testo simboleggia il migrante per eccellenza e che aprirà lo spazio alternativo della narrazione. La novella si chiude all'improvviso sullo scontro a fuoco tra Mamo e la polizia, senza fornire indicazioni ulteriori sullo sviluppo della vicenda.

Come per Elton, l'identità culturale di Mamo è rappresentata in modo binario: la lettera di rimpatrio gli nega definitivamente l'identificazione con i tedeschi, in cui, in realtà, non si è mai potuto riconoscere pienamente. Tuttavia, l'alternativa disponibile è una generica etichetta di *Ausländer*: nel corso del testo Biondi non svelerà mai l'origine dei genitori di Mamo e, quindi, la patria dove questi dovrebbe far ritorno. È il protagonista stesso a doversi definire «weder-Fisch-noch-Fleisch»¹⁵, che ricorda la formulazione già citata di Bhabha: «ich bin Deutscher [...]. Naja, um genau zu sein [...] bin ich nicht ganz deutsch, ein bißchen schon, aber vor allem bin ich ein Bürger dieses Landes, okay? [...]. Ansonsten bin ich aus dem Niemandland»¹⁶.

Dunque, anche per Mamo la patria è assente, anche se, con una formulazione volutamente paradossale, potremmo definirla assente nella sua presenza: è una patria che, all'interno del discorso sulla Germania *Einwanderungsland* (terra

13. E.W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Blackwell, Oxford 1996, p. 93.

14. Con questo termine si indicano gli immigrati giunti in Germania nell'ambito degli accordi bilaterali siglati dagli anni Cinquanta con paesi del Mediterraneo e del Sud Europa, che fino allo stop delle assunzioni nel 1973 (*Anwerbestopp*) avevano fornito forza lavoro al paese, all'epoca nel pieno del suo sviluppo industriale.

15. F. Biondi, *op. cit.*, p. 38.

16. «Sono tedesco [...]. Be', a essere precisi [...] non sono completamente tedesco, un po' sì però, ma soprattutto sono un cittadino di questo paese, ok? Altrimenti vengo dalla terra di nessuno».

d'immigrazione) degli anni Ottanta, non può essere identificata come tale; al suo posto, gli è offerto un surrogato di patria, quella dei genitori¹⁷. Come nel caso di Elton, la condizione esistenziale del protagonista non è essenziale, ma è piuttosto una conseguenza del sistema: Biondi non struttura l'identità del suo protagonista su contrasti binari, bensì mostra come queste polarità del discorso impediscano a Mamo di trovare uno spazio per la propria identità. Il protagonista, infatti, non è un personaggio diviso tra due culture nettamente separate e separabili, non si trova, dunque, in una posizione *dazwischen* (nel mezzo). Questo termine era stato adoperato all'interno del dibattito sull'interculturalità come traduzione dell'inglese *in-between* (usato anche da Bhabha, ma in un'accezione positiva e creativa) per definire le posizioni di confine occupate da individui, produzioni artistiche e pratiche sociali non riconducibili a un unico spazio culturale. Riferendosi ai testi scritti in lingua tedesca da autori di origine straniera, Leslie Adelson critica la nozione di *dazwischen*¹⁸, pervenendo alla seguente riflessione:

Anstatt andere Kulturen als grundsätzlich fremd darzustellen, müssen wir Kultur selbst anders begreifen. Kultureller Kontakt ist heute keine «interkulturelle Begegnung» zwischen der deutschen Kultur und etwas, was sich außerhalb von ihr befindet. Dieser Kontakt ist eher etwas, das innerhalb der deutschen Kultur stattfindet, nämlich zwischen der deutschen Vergangenheit und der deutschen Gegenwart¹⁹.

Tale posizione aderisce all'orientamento critico degli studi culturali secondo cui lo stesso concetto di interculturalità, poiché basato su una rappresentazione omogenea delle diverse culture, debba dichiararsi superato in favore di una visione transculturale, che sottolinei la permeazione (*Durchdringung*) conaturata a ogni società e individuo nell'epoca contemporanea²⁰. È chiaro che quest'indirizzo teorico rifugge da ogni rappresentazione binaria dello spazio

17. G.C. Chiellino, *Italian Literature in Germany*, in F. Loriggio (a cura), *Social Pluralism and Literary History. The Literature of the Italian Emigration*, Guernica Editions Inc., Toronto 2006, p. 311.

18. L.A. Adelson, *Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen*, in «Text+Kritik», 6, 2006, p. 39.

19. «Anziché rappresentare le altre culture come essenzialmente diverse, è necessario modificare lo stesso concetto di cultura. Oggi, il contatto culturale non è “interculturale”, non accade tra la cultura tedesca e qualcosa che si trova al suo esterno. Piuttosto, questo contatto avviene all'interno della cultura tedesca, ossia tra il suo passato e il suo presente».

20. W. Welsch, *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, in D. Kimmich, S. Schahadat (Hg), *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, transcript Verlag, Bielefeld 2012, pp. 2-4.

culturale, allo stesso modo in cui Biondi sottrae il personaggio di Mamo a qualsivoglia differenziazione binaria, mostrando esattamente l'inadeguatezza di tali inquadramenti discorsivi. Dunque, proprio in virtù del rifiuto di queste dicotomie, Mamo è strutturato come elemento nuovo del sistema, o meglio, con riferimento al genere testuale di novella assunta dal testo²¹, come elemento *in-audito*. Nella celebre definizione goethiana, la natura stessa del genere letterario risiede, infatti, nel suo carattere «unerhört»²²: da questa prospettiva comparabile al kleistiano Michael Kohlhaas, Mamo mette in crisi l'intero sistema non tanto per la scelta di resistenza violenta, ma poiché, scegliendo questa via, il personaggio rifiuta i compromessi offertigli dal sistema stesso. Infatti, Mamo potrebbe sposare la sua ragazza tedesca per ottenere la cittadinanza, ma si rifiuta di farlo, perché questo equivarrebbe all'accettazione delle dicotomie imposte.

La scelta di svelare i meccanismi discorsivi che impongono questa frammentazione porta entrambi gli autori a operare uno spostamento dal piano psicologico a quello culturale e politico. L'assenza di uno spazio nel discorso culturale, quindi, va di pari passo con l'assenza di voce che caratterizza i protagonisti, inconcepibili deviazioni dalla norma culturale, e per questo *in-auditi*. Come risposta alla violenza di queste rappresentazioni incasellanti, i personaggi sviluppano dei racconti di secondo livello, ossia dei luoghi testuali nettamente separati dal resto della narrazione, in cui si possano sviluppare posizioni divergenti e in contrasto con il discorso ufficiale.

La narrazione come pratica di resistenza

In *Va e non torna*, la riconciliazione tra passato e presente prende avvio nel romanzo con una rilocalizzazione discorsiva. Si tratta di un processo in diverse tappe, ma che conosce uno strumento fondamentale e un luogo prescelto: la narrazione. Così si apre il quinto capitolo di *Va e non torna*:

ALBANIA. SPAÇ. 1982

IL NUOVO ARRIVATO

«Il terzo, un passo avanti. Un altro passo ancora. Bene, fermati lì». L'uomo chiese qualcosa sottovoce all'ufficiale...²³.

21. Così è definita sulla copertina della prima edizione del 1984.

22. Cuore della novella è «eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit», P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (1823-1832)*, Insel Verlag, Wiesbaden 1955, pp. 207-208.

23. R. Kubati, *op. cit.*, p. 83.

Le scelte grafiche, la presenza di un titolo, l'indicazione di ambientazione separa questa sezione dal resto del romanzo e descrive una vicenda avvenuta al padre del protagonista all'interno del campo di detenzione per prigionieri politici di Spaç. Alla chiusura di questa parte ricomincia il racconto tipico dei capitoli pari, ovvero il presente di Elton in Italia: «Spenso il computer. La luce bianca mi ha fatto male agli occhi. Mi sento un po' stordito dal brusco atterraggio nella mia stanza»²⁴. Ciò che abbiamo appena letto, quindi, è un racconto che Elton ha scritto al computer. Fondamentali sono le conseguenze di questa scelta narrativa: prima di tutto, le due voci narranti finora separate s'incontrano nello spazio aperto dalla narrazione; in secondo luogo, Albania e Italia, luoghi finora nettamente separati, sono compresenti nello stesso capitolo; infine, il testo suggerisce che tutti i capitoli dispari siano una narrazione di secondo livello scritta proprio da Elton, che in questo modo in-scrive il suo passato nel suo presente italiano grazie all'apertura dello spazio di auto-narrazione permesso dalla scrittura in lingua italiana. A seguito di questo capitolo, che divide il romanzo in due parti uguali, Elton si riconcilerà lentamente con il suo passato, sebbene la distinzione strutturale in due filoni verrà mantenuta. La conclusione del romanzo suggerisce che questo processo di sviluppo e affermazione di un'identità ibrida, fuori dai confini del discorso ufficiale, si sia ormai avviato.

In *Abschied* troviamo invece quattro capitoli nettamente separati dal resto della novella, mai realmente contestualizzati o introdotti: si tratta di un lungo racconto del vecchio Costas, che si riferisce a Mamo chiamandolo «mein Sohn» e che dipana una sorta di primario racconto di migrazione, intesa come conseguenza dello sfruttamento economico da parte dell'Occidente di vaste zone del mondo. Lo stile è favolistico e lirico, in contrasto con lo stile quotidiano e a tratti gergale di *Abschied*. Così facendo, Costas crea un collegamento tra le storie delle «seconde generazioni» e la loro situazione burocratica da un lato – tema esplicito della novella – e i rapporti economici che innescano i processi migratori dall'altro. Secondo Rösch, infatti, Costas è l'unico personaggio che infonde in Mamo «so etwas wie Bewußtsein über seine Herkunft, seine Lage und seine Zukunft»²⁵. Per questo motivo, è possibile intendere i racconti di Costas come fondazioni di una patria mitica per tutti gli individui *dépaysé* come Mamo.

Nello spazio aperto dai racconti di secondo livello vengono mostrate connessioni che le rappresentazioni binarie negavano e che, secondo Bhabha²⁶, costituiscono un altro aspetto fondamentale delle contro-narrazioni sviluppabili

24. *Ivi*, p. 100.

25. «qualcosa di simile a una consapevolezza della sua origine, della sua posizione e del suo futuro».

26. H.K. Bhabha, *op. cit.*, pp. 171-180; 212-229.

nel *third space*: i testi riflettono sulle cause dei processi migratori, intesi come endemici nella congiuntura geopolitica contemporanea. In *Abschied*, ciò avviene attraverso la costruzione di un racconto che, seppur d'impianto mitico, possiede chiare radici geopolitiche, mentre in *Va e non torna* tramite l'inserimento della storia del paese d'origine nella lingua (e nella dimensione) del paese d'arrivo. Dunque, è attraverso la narrazione che è possibile esplicitare le connessioni storico-culturali alla base delle identità *in-audite*: l'atto del narrare costituisce una pratica di resistenza e sovversione e, allo stesso tempo, di recupero della memoria e di costruzione identitaria. Tuttavia, i risultati dei processi narrativi sono molto diversi. Durante lo scontro a fuoco alla fine della novella, Mamogrida dalla finestra, rivolgendosi ai curiosi radunatisi per strada:

Ich bin kein Ausländer! Ich will kein Ausländer sein! nicht nur, weil ich hier geboren bin und ich diese Sprache spreche bin ich kein Ausländer [...]. Nur tot könnt ihr mich abschieben, das sage ich euch! [...]. Nicht zweite Generation, kein Problem, keine Belastung! Ich bin Mensch, Mensch, Mensch²⁷!

La folla in strada, vero *audience* delle posizioni *in-audite* del protagonista, non ascolta le sue parole, riconoscendo in Mamogrida nient'altro che un pericoloso criminale: «[d]ie Versammelten an der Straßenecke starrten zu ihm [...]. Das ist er, das ist der Mörder!»²⁸. Sebbene, quindi, i racconti di Costas permettano a Mamogrida di sviluppare una voce, i contenuti che questa esprime sono inaccettabili per la società. Infatti, la patria offerta da Costas – e non per niente non è Mamogrida ad affrontare lo *storytelling* – non può che trovarsi esclusivamente nella narrazione e nel mito: solo nella memoria trasfigurata in un linguaggio estetico può darsi la patria, mitica e archetipica, che in questo posizionamento denuncia la sua stessa assenza. Diversamente da quanto accade a Elton, questo processo di *empowerment* non trascende con successo la dimensione narrativa: mentre il protagonista di *Va e non torna* pare affrontare un processo di guarigione, Biondi sottolinea l'incolmabile assenza della patria per individui come Mamogrida: l'unico spazio che questi può occupare è la negazione di un qualsiasi spazio, ovvero l'annullamento dell'io, che infatti Mamogrida persegue a mo' di *cupio dissolvi* in tutto il testo e che culminerà nello scontro a fuoco con la polizia. Scegliendo

27. «Non sono uno straniero! Non voglio essere uno straniero! e non sono uno straniero non soltanto perché sono nato qui e perché parlo questa lingua [...]. Solo da morto potrete rimpatriarmi, ve lo dico! [...]. Non seconda generazione, non un problema, non un peso! Sono una persona, una persona, una persona!».

28. R. Kubati, *op. cit.*, pp. 122-123.

di esasperare l'elemento di conflittualità, Biondi esplicita l'annientamento già avviato dal sistema contro le identità ibride e *unerhört* come il protagonista.

Conclusioni

L'analisi ha dimostrato come l'assenza della patria strutturata nei testi non sia da interpretare come la lontananza fisica di una patria giuridica, bensì come l'assenza di voce delle identità ibride e *in-audite* e la relativa mancanza di uno spazio analogo al *third space* di Bhabha, in cui queste voci possano esprimersi. Infatti, nucleo tematico di entrambe le opere è un processo di resistenza attuato dai protagonisti, che trova la sua arma principale proprio nella narrazione, al contempo strumento per la creazione dell'identità ibrida dei personaggi e terzo spazio dove questa identità può raccontarsi. Lungi dal limitarsi al livello tematico dei testi, tale processo di *empowerment* viene strutturato anche nell'architettura dei testi, che presenta tratti analoghi sia nella costruzione delle voci narranti sia nella costellazione dei capitoli.

Le necessarie divergenze tra i testi, in particolar modo nelle conclusioni, possono essere ricondotte alla diversità d'intenti perseguiti dagli autori. *Va e non torna* rivela una maggiore fiducia nella possibilità d'azione individuale all'interno dei conflitti discorsivi, narrativi e culturali: il processo di narrazione avviato da Elton è una scrittura di memorie che, per lo meno nella forma *in fieri* in cui ci è presentata, è fortemente solitaria e personale, non ancora aperta a un confronto con l'esterno. Al contrario, Biondi pare propendere per una critica decisa del sistema che, opprimendo i singoli fin dai suoi ingranaggi costitutivi, non può essere modificato dagli atti individuali, ma dev'essere necessariamente rifiutato e combattuto: coerentemente, lo *storytelling* inserito nel testo è piuttosto un atto creatore di solidarietà e comunità.

Nonostante questi diversi orientamenti, riconducibili anche al contesto culturale e politico in cui gli autori s'inserivano²⁹, in entrambi i testi la scrittura e il racconto permettono di schiudere un terzo spazio testuale in cui avviare un processo di costruzione identitaria, mostrando, contemporaneamente, «the possibility and impossibility of identity, presence through absence»³⁰.

29. Biondi viene da una lunga esperienza di militanza artistica e politica, che l'aveva portato negli anni Settanta a far parte del *Werkkreis Literatur der Arbeitswelt*, e negli anni Ottanta a fondare le prime associazioni di artisti stranieri e *Gastarbeiter*, che avevano dichiarate posizioni politiche socialiste (*PoLiKunst, Südwind*).

30. H.K. Bhabha, *op. cit.*, p. 75.

Bibliografia

- Adelson Leslie A., *Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen*, in «Text+Kritik», IX (6), 2006, pp. 36-46.
- Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.
- Biondi Franco, *Abschied der zerschellten Jahre*, Neuer Malik Verlag, Kiel 1984.
- Burns Jennifer, *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Peter Lang, Oxford 2013.
- Chiellino Gino Carmine, *Italian Literature in Germany*, in F. Loriggio (a cura), *Social Pluralism and Literary History. The Literature of the Italian Emigration*, Guernica Editions Inc., Toronto 1996, pp. 305-328.
- Eckermann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (1823-1832)*, Insel Verlag, Wiesbaden 1955.
- Foucault Michel, *Histoire de la sexualité: La Volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris 1976; trad. it. P. Pasquino, G. Procacci, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Comberiati Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Destini incrociati/Destins croisés, Bruxelles 2007.
- Kubati Ron, *Va e non torna*, Besa, Nardò 2000.
- Rösch Heidi, *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext*, Verlag für interkulturelle Kommunikation, Frankfurt a. M. 1992.
- Rösch Heidi, *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*, http://www.fulbright.de/fileadmin/files/togethermany/information/2004-05/gss/Roesch_Migration-sliteratur.pdf, 1998.
- Soja Edward W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Blackwell, Oxford 1996.
- Welsch Wolfgang, *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, in D. Kimmich, S. Schahadat (a cura), *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, transcript Verlag, Bielefeld 2012, pp. 25-40.

Carmen Bonasera*

«Facing a blank page».
Significati del silenzio e dell'assenza nella poesia
di Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath

«I have done, this year, what I said I would:
overcome my fear of facing a blank page
day after day, acknowledging myself,
in my deepest emotions, a writer, come what may»
(dal diario di Sylvia Plath, 31 maggio 1959)¹.

Parlare di silenzio, atto intrinsecamente paradossale, significa in genere parlare di assenze: assenza di suoni, rumori, parole. Non a caso, il concetto di silenzio è abitualmente inteso come un'entità onnipervasiva che si estende al di sotto delle manifestazioni sonore, in attesa che esse irrompano a perturbarne la staticità. Come esso «è un fenomeno originario, ossia è una dataità primaria non riconducibile a nulla d'altro»², analogamente la pagina bianca che si manifesta innanzi allo scrittore presenta caratteristiche di originarietà: è una dimensione ancora immacolata e inesplorata che rimane inerte, in attesa che la scrittura ne riempia il vuoto. Tuttavia, parlare del silenzio e del suo corrispettivo grafico, la pagina bianca, soltanto in termini di vuoto e assenza non è del tutto esatto: se il colore bianco è «emblema di un'assenza che virtualmente contiene ogni possibile nascita», altrettanto la pagina vuota «è già potenzialità di tutte le possibili scritture»³. Anche l'assenza di parola e il non detto hanno una funzione comunicativa ed espressiva: declinandosi nelle

*. Università di Pisa.

1. [mio corsivo] S. Plath, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, a cura di Karen V. Kukil, Anchor Books, New York 2000, pp. 486-487.
2. M. Picard, *Il mondo del silenzio*, in J.L. Egger (a cura), *Servitium*, Sotto il Monte 2014, p. 23.
3. A. Castoldi, *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze 1998, pp. 15-16.

sospensioni, conversazionali e grafiche, che trovano posto negli interstizi tra le parole, il silenzio permette a queste di caricarsi di una valenza maggiore⁴. È negli intervalli bianchi tra una parola e l'altra o nella spaziatura di fine verso che convergono spesso i significati più reconditi e ineffabili: in particolare, è la scrittura poetica a essere maggiormente permeata dal silenzio, insito nella sua natura ellittica e metaforica.

Inserendosi in una vasta e complessa questione teorica, di cui tra i più illustri esiti si annoverano saggi di Roland Barthes⁵ e George Steiner⁶, questo contributo ha lo scopo di dimostrare come l'intreccio tra le dimensioni di parola e silenzio possa esprimere diversi significati simbolici se applicato all'analisi dei testi poetici di due autrici del secondo Novecento spesso considerate affini: l'argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) e la statunitense Sylvia Plath (1932-1963). Entrambe le traiettorie poetiche presentano scritture tragicamente espressive, costellate da analoghi richiami alle tematiche della follia e della morte, che riflettono disagi psicologici e attitudini autodistruttive di cui le due fecero realmente esperienza. Tali analogie hanno spesso determinato una tendenza ad accomunarne le opere, evidenziando per entrambe il peso del drammatico contesto biografico nella lirica. Tuttavia, l'analisi dei due percorsi artistici può rivelare la presenza di difformità sostanziali sia tra le due, sia tra le implicazioni espresse dal simbolismo poetico e l'effettiva esperienza biografica: uno dei temi più consoni a tale scopo è la visione poetica del silenzio, dell'assenza e della pagina bianca, che generano risvolti ermeneutici diversi. Sebbene il tema sia stato già esplorato nei principali apparati critici dedicati, di cui anche questo contributo si avvale⁷, si propone qui una comparazione inusualmente contrastiva, esempio di una più ampia metodologia interpretativa attualmente in elaborazione, orientata, *in primis*, a rivalutare le singole peculiarità artistiche, dimostrando la fallacia di accostamenti fondati sulle analogie biografiche fra le due autrici, e, *in secundis*, a scindere la loro opera poetica dal contesto bio-

4. M. Ephratt, *The functions of silence*, in «Journal of Pragmatics», 40, 2008, pp. 1909-1938; S. Sontag, *The Aesthetics of Silence*, in Id., *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1969.

5. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953; trad. it. G. Bartolucci, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003.

6. G. Steiner, *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Yale University Press, New Haven-London 1967.

7. Si segnalano soprattutto: M.M. Schwartz, C. Bollas, *The Absence at the Center: Sylvia Plath and Suicide*, in «Criticism», 18 (2), 1976, pp. 147-172; S.G. Axelrod, *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1990; A. Soncini, *Itinerario de la palabra en el silencio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos: Los Complementarios», 5, 1990, pp. 7-15; G. Cravioto, *El silencio en Alejandra Pizarnik*, in «Litorale. Revista de difusión cultural», 3, 2011, pp. 4-13.

grafico, illustrando come la visione lirica del silenzio non sia necessariamente influenzata dall'esperienza vissuta⁸.

Il silenzio ambivalente di Alejandra Pizarnik

La scrittura di Alejandra Pizarnik si sviluppa attraverso una breve carriera di sette raccolte, in cui la voce poetica si colora di toni progressivamente più intensi, attraverso un linguaggio e uno stile espressivo esasperati. La sua traiettoria artistica si caratterizza come un'interrotta ricerca di senso in una condizione esistenziale precaria, limitata dal tormento dell'assenza e da un'ansia di morte che si manifesta in tutta la sua irrefrenabile violenza. La produzione è animata da contrapposizioni e dualismi in cerca di fusione: tra i nuclei principali, oltre alla dicotomia tra contemplazione della morte e disperato attaccamento all'erotismo, trova spazio anche la riflessione metapoetica sul valore della parola, che si lega, nuovamente per contrasto, al concetto di silenzio, col quale non stabilisce un rapporto di mutua esclusione bensì di intima compenetrazione. Tema privilegiato di studi critici focalizzati sulla sua scrittura diaristica⁹, è stato illustrato come il silenzio sia il paradossale cardine della riflessione metalinguistica pizarnikiana, per cui la poesia non si configura come sua mera profanazione, ma come sua enunciazione ed esplorazione:

La tendencia a dar voz al silencio, a enunciar su existencia por medio de palabras, [...] «decir el silencio» es un oxímoron especialmente revelador del carácter temerario y arduo de esta escritura, que tiende, desde el comienzo, hacia lo inaccesible y lo supremo. Imagen central de este universo artístico, el silencio se presenta, en efecto, íntimamente ligado a la aventura poética y al desarrollo mismo de la escritura¹⁰.

Tuttavia, la visione lirica dell'intreccio parola-silenzio subisce un radicale cambiamento durante il percorso artistico. Nelle prime raccolte, costituite

8. Cfr. S. Van Dyne, *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*, The University of Carolina Press, Chapel Hill-London 1993; P. Venti, *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Anthropos Editorial, Barcelona 2008; S. Asotić, *Sylvia Plath and the Dangers of Biography*, in «Journal of Education, Culture and Society», 1, 2015, pp. 55-64; F. Rocco, *Alejandra Pizarnik: de la disintegración del sujeto a la multiplicación infinita*, in «Altre Modernità», 17, 2017, pp. 82-93.

9. G. Cravioto, *op. cit.*

10. A. Soncini, *op. cit.*

perlopiù da frammenti in versi, il silenzio ha un carattere «epifánico»¹¹, poiché legato in modo funzionale a un'incessante ricerca della parola poetica pura ed esatta, nel tentativo dell'io di recuperare una sua essenza, un suo valore e una sua identità poetica. Specialmente in *Árbol de Diana* (1962) e in *Los trabajos y las noches* (1965), il verbo è l'unico strumento per dar voce all'ineffabile e all'ignoto, dunque è protagonista di una continua lotta e fusione con il silenzio. In questa prima fase, si determina una scrittura fortemente ermetica ed ellittica, che a livello retorico si traduce nella centralità dell'ossimoro¹², capace di condensare significati profondamente antitetici in formulazioni essenziali e lapidarie, mentre a livello grafico è simboleggiata dalla brevità dei componimenti che lasciano vasti margini bianchi sulla pagina. I testi di *Árbol de Diana* sono infatti costituiti da brevi frammenti centrati, disposti su pochi versi, in alcuni casi addirittura solo due o tre:

te alejas de los nombres
que hilan el silencio de las cosas¹³

como un poema enterado
del silencio de las cosas
hablas para no verme¹⁴

I frammenti sono esempi di una *brevitas* mirata alla ricerca di un'essenzialità capace di giungere a una verità superiore, e testimoniano la centralità del tema del silenzio e la disperata necessità di *nombrar*, definire attraverso la parola. I margini bianchi della pagina sono dunque il presupposto di una scrittura che ha piena fiducia nelle potenzialità della parola poetica di poter esprimere anche i contenuti indicibili della propria interiorità: lo spazio bianco partecipa alla purificazione della poesia attraverso una riduzione a un ristretto numero di parole «verdaderas y esenciales»¹⁵. Inoltre, lo stile iterativo e anaforico suggerisce una ricerca spasmodica dell'epurazione del verbo da attributi superflui che potrebbero impedirne le potenzialità espressive. Altri testi esemplificano

11. V.G. Zonana, *Itinerario del exilio: la poética de Alejandra Pizarnik*, in «Revista Signos», 30 (41-42), 1997, p. 12.

12. Per una ricognizione delle figure retoriche nella scrittura pizarnikiana, cfr. A. Soncini, *op. cit.*, pp. 10-11.

13. 28, da *Árbol de Diana*, A. Pizarnik, *Poesía completa*, a cura di Ana Becció, Editorial Lumen, Barcelona 2003, p. 130.

14. 18, da *Árbol de Diana*, *ivi*, p. 120.

15. A. Soncini, *op. cit.*, p. 12.

la volontà dell'io di far tesoro di parole pure, che generino e si compenetrino con il silenzio, rendendo quest'ultimo non un vuoto a perdere, ma un concetto pieno di significato:

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios¹⁶

Nella prima fase della produzione pizarnikiana, dunque, i nuclei concettuali del silenzio, del mutismo e dell'assenza si integrano alla perfezione con la tematica della parola, della voce e del canto poetico, rendendo le prime raccolte veri e propri «poema[s] de [la] ausencia»¹⁷.

La ricerca instancabile della parola pura e l'indagine sulle capacità della poesia portano però a un risultato inaspettato e contraddittorio. In una seconda fase, infatti, l'io lirico giunge alla consapevolezza che la forza evocativa, «conjuradora»¹⁸, del linguaggio presenti dei limiti invalicabili e che la parola sia insufficiente a dare espressione ai complessi moti interiori e all'ansia di assoluto. Pizarnik stessa affermò: «Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio»¹⁹. Il linguaggio non è in grado di creare una realtà nuova, ma può solo replicare quella già esistente: «es imposible hacer de la poesía una experiencia trascendental. La lengua lo impide, negándole a la poeta una fusión con lo infinito»²⁰.

Alla perdita di fiducia nella capacità della parola di farsi portatrice di significato corrisponde il primato del silenzio, adesso opprimente e soffocante. Per contrastarlo, l'io si abbandona a un flusso di parole torrenziale e magmatico, che però scredita il valore del linguaggio lirico stesso, insistendo solo sulla componente materiale del verbo: le ultime raccolte, soprattutto *Extracción de la piedra de locura* (1968), sono abitate da testi in prosa, caratterizzati da una dilatazione narrativa la cui lunghezza spesso supera la pagina, e da uno stile delirante e polifonico, scelte inspiegabili rispetto alle raccolte precedenti. La ri-

16. *Verde Paraíso*, da *Los trabajos y las noches*, in A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 175.

17. *Nombrarte* (v. 1), da *Los trabajos y las noches*, *ivi*, p. 169.

18. V.G. Zonana, *op. cit.*, p. 10.

19. F. Lasarte, *Más allá del Surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik*, in «Revista Iberoamericana», 49, 125, 1983, p. 868.

20. *Ivi*, pp. 870-871.

flessione sul *fracaso* della parola e della poesia portatrice di significato è espressa in uno degli ultimi testi, *En esta noche, en este mundo*; qui, l'io afferma la totale incapacità del linguaggio poetico di poter dare significato e trasfigurazione alla realtà, e il conseguente primato del silenzio e dell'assenza: le parole non danno vita a un sentimento, bensì all'*ausencia*:

la lengua natal castra
la lengua es el órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección [...]

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia²¹

L'abbandono alla verbosità vuota e incontrollata di questi testi afferma il naufragio della speranza nella forza espressiva della poesia: paradossalmente, il flusso magmatico e impuro delle parole è soltanto un modo per manifestare una resa al mutismo, «provada justamente por la insostenibilidad de un discurso poético que se muestra abocado a un inevitable naufragio, desprovisto [...] de esperanza y de promesas e incapaz de transfiguraciones»²²; tutto ciò non fa che accentuare un sentimento di vuoto, assenza e morte, di cui resta, quindi, solo un silenzio non più epifanico bensì soffocante, che impedisce qualsiasi trasfigurazione della parola in essenza e scardina la fiducia in una possibile resurrezione attraverso la parola poetica.

Negoziazioni dell'assenza in Sylvia Plath

La carriera poetica di Sylvia Plath è stata interpretata secondo varie ottiche, principalmente come un percorso di rivendicazione artistica femminile

21. *En esta noche, en este mundo* (vv. 4-10, 19-22), da *Los pequeños cantos*, in A. Pizarnik, *op. cit.*, pp. 398-399.

22. A. Soncini, *op. cit.*, p. 15.

o come la riproduzione confessionale dell'*erlebnis* autoriale²³. Altrettanto molteplici sono le declinazioni del tema dell'assenza, che riveste un ruolo centrale in tutta la produzione; dietro il sentimento di perdita s'individuano ragioni psicologiche e artistiche: il senso di distacco culturale dai genitori di origine austriaco-tedesca, il trauma della morte prematura del padre, il rapporto conflittuale con una madre poco amorevole, il fallimento del matrimonio con Ted Hughes e lo scoraggiante confronto con un canone letterario essenzialmente maschile. Tutte assenze che, per la critica, costituiscono i motivi principali della «loss of her own sense of identity as a person»²⁴: un senso di abbandono e un'incapacità di definire la propria identità che si riflettono sullo stato psichico della poetessa e certamente sulla sua scrittura. L'assenza è intrinseca alla sfera creativa, legandosi al dubbio sulle potenzialità espressive, ai frequenti blocchi della scrittura di fronte alla pagina bianca, alla carenza di un'identità personale e artistica definita, riflettendosi in una poetica che insiste fortemente sulle immagini di inconsistenza, stasi, sterilità, vuoto e mutismo: sono esemplari, in questo caso, alcuni versi del testo che dà il titolo alla raccolta *Ariel* (1965):

Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances [...].

Shadows.
Something else.

Hauls me through air —²⁵

Qui, l'attenzione non è da rivolgere soltanto ai termini appartenenti al campo semantico della quiete o dell'indefinito, bensì anche all'uso delle pause, rese con la lineetta, che trasmettono un senso di stasi e di ominoso silenzio. Le immagini di inconsistenza sono spesso associate al colore bianco, che ha valore sia come simbolo dell'assenza, sia come significante, nell'imparziale rapporto tra testo e pagina. In *Edge*, scritta pochi giorni prima del suicidio, predomina una

23. F. Ciompi, *Mondo e dizione: la poesia in Gran Bretagna e Irlanda dal 1945 a oggi*, ETS, Pisa 2007, p. 132.

24. M.M. Schwartz, C. Bollas, *op. cit.*, p. 166.

25. *Ariel* (vv. 1-3, 14-16), in S. Plath, *Collected Poems*, a cura di Ted Hughes, Faber and Faber, London 1981, p. 239.

percezione d'immobilità connessa all'uso del colore bianco, nella descrizione di un corpo femminile privo di vita:

Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.
Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty [...].

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone²⁶.

Il tono generale del componimento è reso inquietante dai termini che si riferiscono all'assenza di colore, alla vacuità, a cui è collegata l'assenza di vita e l'indifferenza degli elementi naturali, legati dalla predominanza delle tonalità bianche. La stessa sensazione di paralisi connessa all'assenza di colore è riscontrabile anche in *Tulips*, in cui a parlare è una donna convalescente in una stanza d'ospedale:

The tulips are too excitable, it is *winter* here.
Look how *white* everything is, how *quiet*, how *snowed-in*.
I am learning *peacefulness*, lying by myself *quietly*
As the light lies on these *white walls*, this bed, these hands²⁷.

Il colore bianco investe le prime strofe attraverso varie immagini, fondendosi alla calma acquiescente sprigionata dalla camera, passando poi per il corpo della donna, suggerendo un legame con il torpore del sonno, l'assenza di movimento e di parola («I only wanted/ to lie with my hands turned up and be utterly empty», vv. 29-30), e dunque l'assenza di identità: «I am nobody» (v. 5), «And I have no face, I have wanted to efface myself» (v. 48). In questo clima di inazione, tuttavia, il dilagare del bianco è arginato dall'irruzione della purpurea violenza dei tulipani, «too red in the first place» (v. 36), «upsetting me with their sudden

26. *Edge* (vv. 6-11, 17-18), *ivi*, pp. 272-273.

27. *Tulips* (vv. 1-4) [mio corsivo], *ivi*, p. 160.

tongues and their color» (v. 41), che distrugge la calma imperante, dà vita al contrasto cromatico e, di conseguenza, all'opposizione tra silenzio e rumore.

The vivid tulips eat my oxygen.
Before they came the air was calm enough,
Coming and going, breath by breath, without any fuss.
Then the tulips filled it up like a loud noise²⁸.

Il rosso dei fiori si lega per analogia cromatica alla dolorosa ferita chirurgica della donna, ai pesi di piombo che opprimono il suo collo, a un motore arrugginito, e infine alle sue cavità cardiache che si aprono e si chiudono: «And I am aware of my heart: it opens and closes/ its bowl of red blooms out of sheer love of me» (vv. 60-61); i tulipani, e il loro acceso cromatismo, si configurano quindi come l'estrinsecazione di una pulsione vitale che irrompe nella quiete silenziosa, come una pennellata vermiglia che viene stesa su una tela immacolata. L'uso del rosso non si esaurisce con *Tulips* ma si rivela preponderante nella stessa misura del colore bianco: *Ariel*, prima considerata per le immagini di stasi e indefinito, si chiude su un'idea di fusione vitalistica del soggetto poetico con la natura, per giungere al volo estatico verso il rosso sole del mattino, «into the red/ eye, the cauldron of morning»²⁹; in *Stings*, si lega a una volontà affermativa dell'io poetico, nuovamente connessa agli elementi naturali, in questo caso l'ape regina, «red/ scar in the sky, red comet»³⁰; in *Lady Lazarus*, è emblema della possibilità di resurrezione: «Out of the ash/ I rise with my red hair/ and I eat men like air»³¹.

Dopo questo breve *excursus* cromatico, si può concludere che l'impiego di colori accesi, connessi a immagini di netta valenza affermativa e naturalistica, è da interpretarsi come un lampo di vitalità che squarcia la quiete anestetizzante della pagina bianca e s'impone come un atto di creazione di sé. Il bianco della pagina, però, rimane una controparte fondamentale per permettere l'affermazione del vitalismo purpureo. Dunque, se precedentemente la poesia era stata lo strumento per testimoniare un sentimento di vuoto e incapacità, proprio un'immagine di assenza e di silenzio come il colore bianco, sia semantico che grafico, può anche configurarsi come la cornice necessaria e indispensabile per l'espressione della parola. Una parola poetica che, con il suo potere catartico e

28. *Tulips* (vv. 49-52), *ivi*, p. 161.

29. *Ariel* (vv. 30-31), *ivi*, p. 240.

30. *Stings* (vv. 57-58), *ivi*, p. 215.

31. *Lady Lazarus* (vv. 82-84), *ivi*, p. 247.

terapeutico, s'intreccia al silenzio e all'assenza e riesce, sebbene con difficoltà, a farsi portavoce di un'identità autentica e propria, testimoniata dalla ricorrenza del sintagma «I am», emblema di una propria autodefinizione frequente nella poesia confessionale femminile³².

In conclusione, se per Pizarnik il torrente di parole non riusciva a inondare il silenzio che la opprimeva, impedendo l'auspicata rinascita nella poesia, nel caso di Plath la parola è insieme testimonianza e negazione dell'assenza, ferita e cura. Al contrario della poetica pizarnikiana, volta inutilmente alla ricerca del verbo puro in grado di sopraffare il silenzio, la parola plathiana, nel momento in cui attesta un'assenza e un vuoto, in realtà sta negando quel silenzio, sta affermando sé stessa. Il percorso comparatistico guidato dall'intreccio parola-silenzio attraverso le due poetiche dimostra, quindi, non solo la fallacia dell'accostamento analogico tra le due autrici, comunemente associate allo stesso filone di poetesse suicide, ma evidenzia anche come il silenzio e l'assenza possano essere la *conditio sine qua non* per l'affermazione di una parola poetica che si rivela vitalistica e inarrestabile. D'altronde, come esprime la voce plathiana in *Kindness*, «the blood jet is poetry,/ there is no stopping it»³³: lo zampillo di sangue è poesia, non c'è modo di arrestarlo.

Bibliografia

- Asotić Selma, *Sylvia Plath and the Dangers of Biography*, in «Journal of Education, Culture and Society», 1, 2015, pp. 55-64.
- Axelrod Steven Gould, *The Mirror and the Shadow: Plath's Poetics of Self-Doubt*, in «Contemporary Literature», 26 (3), 1985, pp. 286-301.
- Axelrod Steven Gould, *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1990.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953 ; trad. it. G. Bartolucci, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003.
- Castoldi Alberto, *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- Ciampi Fausto, *Mondo e dizione: la poesia in Gran Bretagna e Irlanda dal 1945 a oggi*, ETS, Pisa 2007.

32. In particolare, cfr. S.M. Gilbert, *My name is darkness: the poetry of self-definition*, in «Contemporary Literature», 18 (4), 1977. Esempi di autodeterminazione si ritrovano in testi già citati: *Ariel*: «And I/ am the arrow» (vv. 26-27); *Stings*: «I am in control» (v. 32); *Lady Lazarus*: «I am your opus/ I am your valuable» (vv. 67-68), ma soprattutto in *Fever 103°*: «I am too pure for your or anyone» (v. 34), «I am a lantern» (v. 36), «All by myself I am a huge camellia» (v. 41), «and I, love, I/ am a pure acetylene/ virgin/ attended by roses» (vv. 45-48; S. Plath, *Collected*, cit., p. 232.

33. *Kindness* (vv. 18-19), *ivi*, p. 270.

- Cravioto Germán, *El silencio en Alejandra Pizarnik*, in «Litorale. Revista de difusión cultural», 3, 2011, pp. 4-13.
- Ephratt Michal, *The functions of silence*, in «Journal of Pragmatics», 40, 2008, pp. 1909-1938.
- Gilbert Sandra M., «My Name Is Darkness»: *The Poetry of Self-Definition*, in «Contemporary Literature», 18 (4), 1977, pp. 443-457.
- Lasarte Francisco, *Más allá del Surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik*, in «Revista Iberoamericana», 49 (125), 1983, pp. 867-877.
- Picard Max, *Il mondo del silenzio*, in J.L. EGGER (a cura), *Servitium*, Sotto il Monte 2014.
- Pizarnik Alejandra, *Poesía completa*, a cura di Ana Becció, Editorial Lumen, Barcelona 2003.
- Plath Sylvia, *Collected Poems*, a cura di Ted Hughes, Faber and Faber, London 1981.
- Ead., *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, a cura di Karen V. Kukil, Anchor Books, New York 2000.
- Rocco Federica, *Alejandra Pizarnik: de la disintegración del sujeto a la multiplicación infinita*, in «Altra Modernità», 17, 2017, pp. 82-93.
- Schwartz Murray, Bollas Christopher, *The Absence at the center: Sylvia Plath and suicide*, in «Criticism», 18 (2), 1976, pp. 147-172.
- Soncini Anna, *Itinerario de la palabra en el silencio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos: Los Complementarios», 5, 1990, pp. 7-15.
- Sontag Susan, *The Aesthetics of Silence*, in Id., *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1969.
- Steiner George, *Language and silence. Essays 1958-1966*, Yale University Press, New Haven/London 1967.
- Van Dyne Susan R., *Revising life: Sylvia Plath's Ariel Poems*, The University of Carolina Press, Chapel Hill-London 1993.
- Venti Patricia, *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Anthropos Editorial, Barcelona 2008.
- Zonana Víctor Gustavo, *Itinerario del exilio: la poética de Alejandra Pizarnik*, in «Revista Signos», 30 (41-42), 1997, pp. 119-144.

Simona Lomolino*

O tutto o niente: la letteratura dell'anoressia fra pieni e vuoti

«Lo spazio bianco causato dalla perdita, dall'omissione o dalla negazione della parola diventa così manifestazione concreta del non espresso e principio metaforico per una riflessione intorno all'assenza». La citazione, tratta dalla *call for papers* della *Graduate Conference Spazi bianchi. Indagine sull'assenza* (Università degli Studi di Salerno, 5-7 luglio 2017), si attaglia perfettamente al tema che intendo affrontare, ovvero quella che ho ribattezzato la letteratura dell'anoressia. A partire dagli anni Novanta del secolo scorso i disturbi dell'alimentazione sono prepotentemente entrati a far parte dei temi letterari, tanto da aver creato un microgenere che in alcuni casi ha coinvolto anche il teatro, il cinema e le arti figurative. Nella maggior parte dei casi si tratta di racconti di formazione autobiografici al femminile, in cui la protagonista, spesso una scrittrice non di professione, una volta uscita dal buio della malattia, ripercorre con senso catartico il suo calvario, proponendosi come *exemplum* e incoraggiamento per chi ancora ne sta soffrendo.

La letteratura dell'anoressia – se così vogliamo identificare un ampio ventaglio di testi che si occupano di disturbi alimentari non da un punto di vista medico o psicanalitico, ma attraverso la mediazione della letteratura – con il suo corollario di dolore e vuoto esistenziale, ben si presta a un'indagine interdisciplinare sugli spazi del non detto, della mancanza di amore e di senso, in ultima analisi di vita. Alle radici del disturbo vi è spesso un lutto, un abbandono, un abuso, cui non di rado la vittima reagisce con la rimozione; la guarigione però dovrà necessariamente passare attraverso la riappropriazione e l'elaborazione di quegli episodi e di quelle emozioni solo apparentemente dimenticate e inconsciamente negate fino all'oblio.

*. Università Cattolica di Milano.

Oggetto dell'intervento, che non ha alcuna intenzione di interferire con gli ambiti specialistici della medicina e della psicologia, è il modo in cui la letteratura italiana contemporanea si rapporta al tema dell'anoressia, intesa come negazione del corpo e malattia dell'anima che può condurre alla morte, fisica o spirituale. Più in dettaglio, cercherò di mettere in luce l'estetica dell'assenza che è alla base di questo tipo di narrazioni, spesso reticenti, scarne, frante, dallo stile asciutto e diaristico, come a rispecchiare l'io disgregato e smarrito delle protagoniste. Lo farò, dati i limiti di spazio, soffermandomi su tre testi che ritengo significativi: *Tutto il pane del mondo* (1994) di Fabiola De Clercq¹, fondatrice del microgenere, *Trenta chili* di Stefania Sabbadini (2006)², *Volevo essere una farfalla* (2011) di Michela Marzano³.

Emergono alcuni tratti comuni: il senso di vuoto, da un lato ricercato, dall'altro temuto, ha il suo contrappasso nelle periodiche abbuffate di cibo («o tutto o niente» sembra essere il motto di questi personaggi), che colmano temporaneamente e illusoriamente l'*horror vacui* che impronta le loro esistenze, desolate perché mancanti di entusiasmo, passione, progetti e relazioni autentiche. La mancanza, il lutto possono assumere diverse sembianze: la perdita prematura del padre, la freddezza della madre e la violenza sessuale subita da bambina in *Tutto il pane del mondo* di De Clercq, il costante, inappagato bisogno d'amore in *Volevo essere una farfalla* di Marzano, ancora una violenza sessuale subita in tenera età e poi rimossa in *Trenta chili* di Sabbadini. Prima di analizzare analogie e differenze fra i testi, va tenuto presente che fra *Tutto il pane del mondo* e gli altri due trascorrono rispettivamente sedici e ventuno anni, che nell'evoluzione di questo microgenere e nello studio della patologia equivalgono a un enorme salto cronologico.

È significativo che sia un'autrice di madrelingua francese, che pure si esprime in italiano, Fabiola De Clercq, a rompere il silenzio attorno ai disturbi alimentari che ancora alla fine degli anni Ottanta nel nostro paese erano coperti dall'omertà o relegati alla letteratura medica. Al contrario, l'italiana Marzano decide di redigere questo romanzo nell'idioma materno, quando ormai la sua lingua del lavoro e degli affetti è il francese, come se fosse difficile trovare non solo le parole giuste, ma anche lo strumento linguistico adeguato ad avvicinarsi a temi così profondi. Del resto, la lingua materna adombra inevitabilmente la figura materna, cruciale nell'insorgenza e nella cura di questi disturbi. A tal

1. F. De Clercq, *Tutto il pane del mondo*, Bompiani, Milano 1994.

2. S. Sabbadini, L. De Vita, *Trenta chili*, Nutrimenti, Roma 2006.

3. M. Marzano, *Volevo essere una farfalla*, Mondadori, Milano 2011.

proposito, si potrebbe richiamare l'archetipo mitologico di Demetra-Persefone, come primo esempio di tormentato rapporto madre-figlia.

Tutto il pane del mondo trova il proprio punto focale nel corpo, nella descrizione dei suoi stati fisici anche sgradevoli, come cartina al tornasole di un dolore che per esprimersi non trova altra strada che l'autodistruzione, fino a quando la protagonista non affronta una lunga terapia psicanalitica che la porterà alla guarigione. La narrazione unisce la sofferta autobiografia a un approccio psicologico: non a caso De Clercq, dopo il successo del suo primo libro, scriverà due saggi sul medesimo argomento⁴ e darà vita all'Associazione Bulimia Anoressia (ABA), tuttora attiva nel fornire terapia psicologica a chi soffre di disturbi del comportamento alimentare. Una volta guarita, Fabiola narra, apparentemente senza reticenze, la sua infanzia negata, insistendo su quegli aspetti che, complice la psicoterapia, ha individuato come nodali: la morte precoce del padre, l'improvviso trasferimento dal Belgio all'Italia, una madre assente e anaffettiva, i lunghi anni in collegio, una famiglia che la costringe ad assumere un ruolo adulto anzitempo per non farsi carico della sua educazione.

Si assiste quindi alla discesa agli inferi di una ragazzina sola e fragile che precipita in una patologia potenzialmente mortale, che le impedisce per decenni una vita normale. Tutto è focalizzato sull'interiorità e poco spazio hanno gli esterni e la storia con S maiuscola: la protagonista è avvolta in una bolla che le impedisce di partecipare attivamente a tutto ciò che accade al di fuori della sua stanza (e del suo bagno), tanto che vengono appena accennati aspetti fondamentali della sua vita come marito, figli, lavoro, amici. Di conseguenza, la voce narrante omodiegetica assume un punto di vista interno, ovvero presenta la realtà e gli altri personaggi con il proprio sguardo⁵.

Tutta l'attenzione è dedicata alla malattia, sia nelle sue devastanti conseguenze a livello fisico, che nella sofferenza mentale che essa comporta. Dopo alcuni tentativi infruttuosi, l'incontro con la psicologa giusta la porterà, dopo anni d'intenso lavoro su sé stessa, non semplicemente alla guarigione, ma alla rinascita, o meglio alla nascita vera e propria. Il libro si chiude con i primi contatti, nati spontaneamente in seguito alla pubblicazione di *Tutto il pane del mondo*, con altre donne anoressiche o bulimiche, che spingono l'autrice a fondare l'ABA.

Volevo essere una farfalla, partendo da una base autobiografica, contamina realtà e finzione, come l'autrice avverte in apertura: «E anche quando tutto quello che si dice è vero, esiste una verità segreta e intima che non si condivide

4. F. De Clercq, *Fame d'amore. Donne oltre l'anoressia e la bulimia*, Rizzoli, Milano 1998.

5. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it. *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 11-14.

con nessuno». Del resto, Marzano, dottore di ricerca in filosofia alla Normale di Pisa e professore alla Sorbona, maneggia con sicurezza il mezzo letterario, essendosi avvicinata alla scrittura per ragioni accademiche, per poi diventare autrice nota al grande pubblico. *Volevo essere una farfalla*, unico suo testo dedicato all'anoressia, parte dal vissuto personale e da un doloroso non detto, per parlare del corpo, ma sempre di sbieco, senza indugiarvi troppo, come se il vero problema – e la sua soluzione – fossero altrove, in un complesso rapporto con la realtà e la vita.

Come *Tutto il pane del mondo*, anche questo testo, scandito da agili capitoli improntati alla *brevitas*, mette a nudo una sofferenza senza nome che affonda le radici nel complesso rapporto con il padre, cui si aggiungono le delusioni d'amore, la depressione e il tentato suicidio. È la fame insaziabile che portò Erisittonne a divorare sé stesso, fuor di metafora quel grumo di dolore che condiziona un'esistenza apparentemente piena e appagante e impedisce di assaporare la felicità. Traspare la fatica di adattarsi inconsapevolmente alle aspettative altrui allo scopo di essere amata, come se l'amore bisognasse meritarselo attraverso un ferreo senso del dovere che fa impallidire la gioia di vivere. Il tentativo di controllare la realtà esterna, i sentimenti e le emozioni rende la protagonista una novella Artemide, che si trincerava dietro il suo arco nell'illusione di proteggersi dalla sofferenza. L'ironia da *philosophe* non risparmia gli psicologi improvvisati e persino il ricovero psichiatrico, denotando una non comune capacità di guardarsi dal di fuori anche nelle circostanze più drammatiche: il narratore omodiegetico di tanto in tanto esce dal proprio ruolo per commentare la vicenda e instaurare un dialogo con il lettore.

Stefania Sabbadini, laureata in Scienze dell'alimentazione e malata di anoressia per più di vent'anni, scrive *Trenta chili* a quattro mani con la sua psicoterapeuta, Luana De Vita, raccontando il suo calvario non da guarita, come le altre autrici, ma quando è ancora nel pieno della malattia, pur vedendo uno spiraglio di luce in fondo al tunnel. Purtroppo, morirà due anni dopo l'uscita del libro, non ancora quarantenne, per le conseguenze dell'anoressia. Come in De Clercq, la narrazione della sua esistenza segue l'ordine cronologico, per cui *fabula* e intreccio si sovrappongono quasi del tutto. Fa eccezione, significativamente, l'episodio traumatico che ha sconvolto la psiche della protagonista, raccontato in flashback: la violenza sessuale subita da un amico di famiglia in tenera età, a lungo rimossa e poi riaffiorata nell'adolescenza, durante un viaggio in auto come tanti.

Da questo momento Stefania è costantemente perseguitata dalla nausea, da cui l'insorgere dell'anoressia. Intorno a lei, una famiglia modesta, la vita di borgata a Roma, un padre presente fisicamente e sostanzialmente assente, una

madre immigrata dalla Sardegna che s'immola volontariamente per la famiglia, facendo ricadere il sacrificio non richiesto sulle fragili spalle della figlia. Più che i sentimenti contano i ruoli, più delle emozioni il denaro, più dei desideri le apparenze di fronte al vicinato, per cui la madre, alla quale la ragazzina confida l'abuso subito, cerca di convincerla che ha solo sognato, perché è più facile negare l'evidenza che affrontare una realtà tanto drammatica e farsi carico di un simile dolore. La rimozione funziona perfettamente, almeno per un decennio: «Alla fine imparai a non pormi il problema, a coniugare i miei desideri con quelli di mia madre... Prendevo lei per buona e me per sbagliata»⁶. E così «è sempre troppo o troppo poco, raggiungere una meta e scoprirne subito un'altra, non mettersi in corsa perché è inaccettabile non arrivare»⁷. Ancora il tutto o niente, l'antitesi senza possibilità di *correctio*, che caratterizza la retorica dell'anoressia.

È onnipresente la paura di misurarsi con sé stessa, con le proprie paure: «Rinunciare mi ha permesso di non sapere quanto realmente valevo e di risolvere quell'insopportabile agitazione che mi dava trovarmi di fronte al momento della verifica evitando anche il dolore di un esito negativo. Perché poi ci si dovrebbe ostinare a sapere la verità?»⁸. In una casa in cui nessuno chiede perché, nessuno vuole a sua volta dover rispondere, Stefania evita accuratamente le emozioni e quando qualcosa è troppo gravoso da sopportare, si rifugia nella sua «nuvoletta» e si guarda dal di fuori, senza sentire nulla, anche quando l'amico di famiglia abusa di lei. La nuvoletta è un luogo fiabesco, immaginario, che la tiene a distanza dal mondo, un mondo che la giovane non ha interesse a conoscere – non guida neppure l'auto – e l'immobilità è il suo status abituale. Come in De Clercq, lo spazio del romanzo è circoscritto ad ambienti chiusi: camera da letto, camera di ospedale, laboratorio in cui è impiegata, nulla o quasi penetra dall'esterno, avvertito come minaccioso o indifferente. Quella di Stefania è una peculiare estetica dell'assenza: «Dovevo stare attenta anche agli amici, moderare la prossimità fisica e mentale con gli altri, ...per evitare complicazioni e spiegazioni... In qualche modo equivaleva a muoversi come un fantasma, evitare che gli altri ti vedano implica evitare di vederli»⁹. Il suo è un esserci per non esserci. Prima di trovare la psicologa all'altezza, Stefania, come Marzano, non risparmia critiche e sarcasmo ai medici e ai terapeuti con cui ha a che fare, così come alle teorie sociologiche che pretendono di spiegare l'origine dei disturbi alimentari con formule semplificatorie e banalizzanti.

6. S. Sabbadini, L. De Vita, *op. cit.*, p. 22.

7. *Ivi*, p. 30.

8. *Ivi*, p. 31.

9. *Ivi*, p. 55.

Trascorrerò ora ad alcune considerazioni comparative, prevalentemente di stampo stilistico e narratologico, fra i tre testi. In *De Clercq* la narrazione segue prevalentemente l'evoluzione diacronica degli eventi, salvo alcuni flashback, probabili reminiscenze frutto delle sedute psicanalitiche, che portano alla superficie i nodi gordiani del disagio, legato, come già visto, alle perverse dinamiche familiari. I tempi verbali prevalenti sono l'imperfetto e il passato remoto, a segnare il distacco della situazione attuale rispetto a un passato sentito come sinonimo di dolore e deserto affettivo. Un po' diario per l'immediatezza della scrittura, un po' romanzo di formazione ottocentesco per i toni dickensiani (basti pensare alle scene nel collegio romano), a tratti assume i caratteri del racconto sperimentale d'inizio Novecento con il frequente ricorso al discorso indiretto libero, che in alcuni punti sfuma nel flusso di coscienza, funzionale a esprimere l'incoercibile groviglio di rabbia, frustrazione e dolore che attanagliano la protagonista.

In *Volevo essere una farfalla*, la difficoltà nel tenere assieme i vari pezzi del puzzle dell'esistenza è rispecchiata da uno stile narrativo asciutto, che ricorre frequentemente al discorso diretto e ai flashback, tanto che non è immediato seguire il filo cronologico degli avvenimenti. La discrasia tra *fabula* e intreccio costringe a un surplus di attenzione, giustificato dalla tematica, che spesso attira un pubblico già sensibilizzato nei confronti della patologia. Prevalgono lo stile nominale, il presente storico, la paratassi e la coordinazione per asindeto, mentre l'uso abbondante dei punti di sospensione ben s'adatta a uno scritto che in alcuni passi ha molto di psicanalitico e rivela la fatica a manifestare ciò che è stato per anni sepolto nel subconscio. Non a caso, come in *De Clercq*, sono molte le interrogative che l'autrice pone a sé stessa, come se la scrittura facesse parte della terapia psicanalitica. Correlata è l'ellissi, figura retorica della reticenza, anch'essa presente con una discreta frequenza. L'antitesi tutto-niente – non a caso la parola «tutto» compare già nel titolo – con la variante pieno-vuoto, è, a mio avviso, il macrotropo che impronta l'intero racconto della *De Clercq*, almeno fino alla guarigione, quando finalmente si esce dalla ripetizione ossessiva di gesti e ricordi per lasciare spazio a un più libero fluire di pensieri e desideri. L'apertura alla vita che impronta le ultime pagine del libro imprime alla scrittura uno stile più sicuro e pacato, le figure di ripetizione si attenuano e le domande a sé stessa scompaiono.

Il lessico è quotidiano in tutti e tre i romanzi, con qualche inevitabile incursione nella terminologia specifica (abbondano le «somatizzazioni», i «funzionamenti di difesa», i «rapporti simbiotici»), ma in Marzano e in Sabbadini si avverte l'evoluzione dell'italiano degli ultimi vent'anni, con frequenti prestiti da lingue straniere e concessioni al parlato. *Tutto il pane del mondo* ha

una sintassi piuttosto articolata, ricca di subordinate, fra le quali si segnalano le consecutive, atte a esprimere attraverso rapporti di causa-effetto la ferrea logica del tutto-o-niente, antitesi sterile che nega la vita e il desiderio: «Sono talmente sottopeso che non appena mi concedo di mangiare due mele ingrasso un chilo»¹⁰. Anche in Marzano e in Sabbadini l'antitesi è intimamente legata al sintomo anoressico: «Mangiare e vomitare... pieno e vuoto»¹¹. «Ancora una volta, dal *niente* al *tutto*, dal *tutto* al *niente* [...]. Senza compromessi»¹². De Clercq intercala il racconto con qualche riflessione metaletteraria sul modo di costruire un libro¹³ o sull'aver ottenuto il successo senza particolare sforzo, quasi a risarcimento di un'esistenza in cui anche le cose più banali sono state frutto di una strenua lotta.

Concludendo, si può affermare che, mentre *Tutto il pane del mondo*, oltre che capostipite di un microgenere¹⁴, si può considerare il tipico romanzo sull'anoressia, *Volevo essere una farfalla* va oltre, ponendosi come riflessione sul male di vivere e sulla complessità delle relazioni interpersonali, in cui l'amore, sia vissuto che considerato come categoria ontologica, gioca un ruolo essenziale, come già in altri testi dell'autrice¹⁵. Il suo retroterra filosofico affiora attraverso le citazioni da Arendt, Kant, Nietzsche, ma è soprattutto il concetto di «mimetismo del desiderio»¹⁶ di René Girard ad attagliarsi alla patologia anoressica: la magrezza è agognata da tutti in quanto ritenuta vincente, anche se nessuna delle due autrici chiama in causa esplicitamente la società e i modelli imposti dalla moda per spiegare il proprio disagio. *Trenta chili*, scritto insieme a una specialista di disturbi alimentari, unisce l'urgenza autobiografica all'esigenza terapeutica: scrivere è di per sé cura, perché permette di prendere le distanze dal proprio io e oggettiva il disagio. Lo stile è più articolato e controllato di quello di Marzano.

10. F. De Clercq, *Fame*, cit., p. 87.

11. M. Marzano, *Volevo essere una farfalla*, cit., p. 111.

12. *Ivi*, p. 168.

13. Fabiola è un'artigiana di professione e ha dimestichezza con i «taglia e incolla» su carta (l'informatica non era ancora diffusa), che usa anche per comporre il testo, vedi F. De Clercq, *Tutto*, cit., p. 154.

14. Fra i numerosi romanzi autobiografici sui disturbi alimentari si ricordano: M. Hornbacher, *Sprecata*, Corbaccio, Milano 1998; A. Arachi, *Briciole*, Feltrinelli, Milano 2002; A. Nothomb, *Biografia della fame*, Voland, Roma 2005; J. Fathallah, *Sono bruttissima*, Mondadori, Milano 2006; I. Caro, *La ragazza che non voleva crescere*, Cairo, Milano 2006; Justine, *Ho deciso di non mangiare più*, Piemme, Casale Monferrato 2007.

15. M. Marzano, *La fedeltà o il vero amore*, Il melangolo, Genova 2011; Ead., *L'amore è tutto. È tutto ciò che so dell'amore*, UTET, Milano 2013.

16. M. Marzano, *Volevo essere una farfalla*, cit., p. 133.

È invece comune a tutte le narratrici il rimpianto per il tempo «divorato» dalla malattia, che impone di «smetterla di fare per evitare di sentire, perché ci vuole un coraggio immenso per smetterla di soffrire»¹⁷.

Bibliografia

- Arachi Alessandra, *Briciole*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Caro Isabelle, *La ragazza che non voleva crescere*, Cairo, Milano 2006.
- De Clercq Fabiola, *Tutto il pane del mondo*, Bompiani, Milano 1994.
- Ead., *Fame d'amore. Donne oltre l'anoressia e la bulimia*, Rizzoli, Milano 1998.
- Fathallah Judith, *Sono bruttissima*, Mondadori, Milano 2006.
- Hornbacher Marya, *Sprecata*, Corbaccio, Milano 1998.
- Justine, *Ho deciso di non mangiare più*, Piemme, Casale Monferrato 2007.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris 1975; trad. it. F. Santini, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986.
- Marzano Michela, *Volevo essere una farfalla*, Mondadori, Milano 2011.
- Ead., *La fedeltà o il vero amore*, Il melangolo, Genova 2011.
- Ead., *L'amore è tutto. È tutto ciò che so dell'amore*, UTET, Milano 2013.
- Nothomb Amélie, *Biografia della fame*, Voland, Roma 2005.
- Sabbadini Stefania, De Vita Luana, *Trenta chili*, Nutrimenti, Roma 2006.

17. *Ivi*, p. 134.

Gerardo Salvati*

Listening in absentia: the early BBC radio dramas and modernist aesthetics

Introduction

Many critics have underlined Modernism's peculiar ambivalence towards wireless as a primary means of communication and dissemination. However, the modernist presence on radio was essentially political to the extent that modernist authors were extremely aware of it as the new cultural medium for shaping public opinion. It follows that not only did Modernism well know the power of the new medium but also it took responsibility for what its leading figures were vehiculating *via* broadcasting. Indeed, as Avery demonstrates, Woolf, Eliot, Forster, among the others, negotiated their ethical, aesthetic and artistic statements with radio, «the quintessential representation of mass culture in the 1920s»¹. Aside from the novelty and challenge that the BBC and modernists coincidentally offered the public, however, it becomes expedient for us to reconsider the relation between the BBC and Modernism in order to assess whether the artistic attempts of the former were complementary with what we have traditionally associated with modernist aesthetics. While any summary of the main features of a specific artistic movement is hardly to be exhaustive, Michael Levenson has compiled a convincing list of the main traits of Modernism:

The recurrent act of fragmenting unities (unities of character or plot or pictorial space or lyric form), the use of mythic paradigms, the refusal of norms of beauty, the willing-

*. Università degli Studi di Salerno.

1. T. Avery, *Radio Modernism: literature, ethics and the BBC, 1922-1938*, Ashgate Publishing Company, Burlington 2006.

ness to make radical linguistic experiment, all often inspired by the resolve (in Eliot's phrase) to startle and disturb the public².

Radio drama, the focus of this paper, almost certainly fascinated audiences because of its technology based on the notion of absence which seems to be an intrinsic feature of the medium itself and creatively challenged traditional forms of expression. Indeed, the elusive nature of the radio becomes evident when we consider that its technology lodges in its 'missing' elements as ascertained by hearing a disembodied voice or underlined by the fact that speaker and listener do not share the same physical space. But more than this, the elusive nature of the radio is certified by the absence of sight which implies a rejection of the equation of knowledge with vision – an issue that Melba Cuddy-Keane partially raises when she coins the term «auscultation» as a substitute for «focalization»:

Narratologists have established a range of terms involving «focalization» to address the question of «who sees?» but there is no comparable terminology for analyzing the aural placement of the listener, for addressing the question «who hears?». I propose the term «auscultation», in its primary, nonmedical sense, as an appropriate term for analyzing the reception of sound in literary texts³.

Moreover, early BBC radio dramas interestingly unveil many of the elements typical of Modernism. The present paper thus maintains that early BBC radio drama can be considered as an artistic manifestation that is in debt to the modernist movement and therefore an ancillary expression of Modernism itself.

Radio drama and the modernist novel

From the 1930s to the late 1950s, we witness the increasing importance acquired by radio, which becomes one of the most important mediums to create and spread art and literature. Indeed, a new artistic genre, radio drama, became very popular and was characterized by the absence of visual elements given that its performance relied on dialogue, music and sound effects. As a consequence, radio drama texts were designed and created not for the stage

2. M. Levenson, *Introduction*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 3.

3. M. Cuddy-Keane, *Virginia Woolf, sound technologies, and the new aurality*, in P.L. Caughie (ed.), *Virginia Woolf in the age of mechanical reproduction*, Garland Publishing, New York 2000, p. 71.

but for radio, not for the eye but for the ear. According to Keith Richards, «radio evokes rather than depicts an experience»⁴ which means that the radio performance invades the listener's own solitude and recreates the illusion of reality inside the listeners' head through sounds and noises. Radio starts from silence and the author must break it through the use of all those sound effects which are necessary to outline settings, characters, and the plot. In other words, radio becomes a prime opportunity for those who want to explore and draw new aspects and connections that are difficult to signal in live theatre. Radio drama is thus a pale reflection of the legitimate stage, given that stage plays are also to be seen and radio plays to be heard – a concept underlined by Samuel Beckett who, in a letter to his publisher, Barney Rosset, remarked that *All That Fall* (1956) was not a stage play and, for this reason, theatrical adaptations were not encouraged. He wrote:

If we can't keep our genres more or less distinct or extricate them from the confusion that has them where they are, we might as well go home and lie down. *All That Falls* is a specifically radio play, or rather radio text, for voices not bodies. I have already refused to have it «staged» and I cannot think of it in such terms⁵.

Radio drama developed as a literary genre in the 1930s and challenged the traditional primacy of live theatre as well as influenced the written text. This means that not only did radio influence artists but also invited them to reconsider the literary author's creative role, the text's cohesion and coherence, and the audience's interaction with the work. There have been multiple attempts to define the nebulous nature of radio drama as a genre. In other words, does radio drama represent a radical break from both dramatic and literary traditions, or do radio plays merely employ and transfer elements of older genres to a new technological context? After an initial equation between radio drama and live theatre, an increasing number of critics has rejected this correspondence and has underlined the partial similarity between radio drama with narrative, notably the modernist novel. Proponents of such views often stress radio plays' resemblance to written-based literary genres by questioning radio drama's potential and its connection with the theatrical stage. Irish poet and BBC drama producer tld McWhinnie, who produced Beckett's first two radio plays, wrote in *The Art of Radio* (1959) that «the affinity between

4. K. Richards, *Writing radio drama*, Currency Press, Sydney 1991, p. 15.

5. S. Beckett, *Beckett and Death*, edited by Steven Barfield, Matthew Feldman, Philip Tew, Continuum, New York 2000, p. 170.

stage drama and radio drama is superficial»⁶ and instead compared the genre to prose fiction and poetry. He maintained that radio drama looks like «a bridge between poetry or music and reality»⁷. Similarly, in *Radio and Poetry*, Milton Allen Kaplan⁸ stated that radio was merging poetry with dramatic art in an innovative way, and Arnheim wrote that «poets should emphatically be brought into the wireless studio»⁹. The obvious difference between theatre and a performance on radio is that everything has to be conveyed through the actor's voice. The voice has to convey who the character is, his or her background as well as his or her movements and emotional state. According to critics, indeed, it is the modernist novel that seems to have been a great resource for radio drama. For instance, critics and radio scholars have stressed out these two forms' great flexibility, with the radio play's wide-ranging employment of dialogue, narration, music, and sound effects which all recall the novel's combination of dialogue and heterogenous narrative modes such as first, second, and third person omniscient or limited narration. Moreover, McWhinnie maintains that the novel, like the radio play, «is a free and fluid form» that «may have elements of drama and poetry in it which can effectively be resynthesized in terms of sound alone»¹⁰. Radio drama's frequent use of narrators, a literary device repeatedly adopted, also makes a comparison between novel and radio drama possible. In particular, Ian Rodger focuses on this aspect and asserts that the radio narrator's origins date back to «the novel in the days when novels were written to be read aloud»¹¹. According to Drakakis, «the act of listening to radio was [...] analogous to the act of reading»¹². Theorists and writers of radio drama commonly liken listening to a radio drama to reading a novel because both ask us to imagine an unfolding narrative, bringing us into an intimate relationship with voices and characters. In his 1934 publication, *The Stuff of Radio*, producer and dramatist Lance Sieveking asserts that radio audiences are «not subject to mass psychology»¹³ because the «listener's mind works exactly like the mind of the novel reader, who contributes to the author's general effect a series of visual images to fit

6. D. Mcwhinnie, *The art of radio*, Faber and Faber, London 1959, p. 174.

7. *Ivi*, p. 34.

8. M. Kaplan, *Radio and Poetry*, Columbia University Press, New York 1949, p. 232.

9. R. Arnheim, *Radio*, Faber and Faber, London 1936, p. 208.

10. D. Mcwhinnie, *op. cit.*, pp. 173-175.

11. I. Rodger, *Radio drama*, Macmillan, London 1982, p. 28.

12. J. Drakakis, *British radio drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 24.

13. L. Sieveking, *The stuff of radio*, Cassell, London 2001, p. 74.

the people and places in the book»¹⁴. Likewise, in a more recent study, Ian Rodger compares the significant role of the imagination in listening to radio drama to the way in which the mind is engaged when reading a novel¹⁵.

As Rodger's conclusions seem to imply, the systematic return of the fictional narrator from a written to an oral form meant that there was a permeable boundary between written texts and oral performance. In a study of classic fiction adapted for radio, Donald Low marked the extreme facility with which narrators were adjusted from novels to radio plays and maintained that:

Too much can be made of the kinship between literary tradition and print, and of the differences sometimes alleged to amount to incompatibility between the novelist's commitment to writing, and by implication to silent reading, and the medium of sound broadcasting¹⁶.

Although radio listeners have the inconvenience of potentially being interrupted or distracted by what Ihde defines as «the penetration of sound into the very region of the thinking self»¹⁷ represented by external sounds and noises of the real world, they also benefit from a comfort and privacy that is only possible at home. This subjective and secluded aspect of radio listening induced artists to develop a new genre which had little in common with theatrical plays. According to Drakakis, the first radio dramas showed:

The amazing advantage of listening without sight to words which are arranged to build emotion-compelling situations is that every person places the emotion in a setting fitted to or known by him. it becomes a personal picture adapted to the mentality of the individual and assumes a reality which can be far greater than any effect provided on an ordinary stage¹⁸.

Both the novelist and radio dramatist of this time period had to do what Joseph Conrad defined as «an unremitting never-discouraged care for the shape and ring of sentences» so «that the light of magic suggestiveness might be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of

14. *Ivi*, p. 107.

15. I. Rodger, *op. cit.*, p. 15.

16. D. Low, *Telling the story: Susan Hill and Dorothy L. Sayers*, in J. Drakakis (ed.), *British radio drama*, Western Printing, Bristol 1981, p. 111.

17. D. Ihde, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, State University of New York Press, Albany 2007, p. 134.

18. J. Drakakis, *op. cit.*, p. 19.

words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage»¹⁹. Because they worked solely through the medium of sound, BBC authors were as concerned with the aesthetics of language as were their literary contemporaries, paying close attention to words as such and their acoustic qualities. Like the modernist novel, early radio drama emphasised speech, sensory details, and psychological realism rather than plot development as attested by Drakakis' words, «what the medium could do best was to represent the psychological processes of the human mind»²⁰. By the 1930s, multiple sound effects and music could be processed and engineered through the dramatic control panel, a device that allowed radio drama producers to fragment space and time as they faded or cut from one studio to another, mixing voice, sound, and music. These technological developments of the studio, coupled with the fact that radio could only appeal to the ear, invariably produced plays with fragmented narratives, based on dialogue and internal monologue.

Radio drama: stream of consciousness and fragmentation

There is general agreement among critics that the first drama to be written specifically for radio was Richard Hughes's *Danger*, broadcast in January of 1924. At the beginning of *Danger*, a disembodied voice invites parents to keep their children from listening, and mature audiences are encouraged to turn off the lights and close their eyes so they can eavesdrop on three common people taking a tour of a Welsh coal-mine. A young woman, touring the mine, echoes the ambivalent sentiments of an intently listening audience when she tells her companion, «But I want to pretend! I want to be frightened! Only hold my hand tight, won't you?»²¹. The circumstances become critical, however, when there is a massive black out and a violent detonation causes the mine to fill gradually with water, leaving only two of the characters to escape in the end.

While *Danger* is not immediately ascribable to Modernism in its subject and in its formal organization, it sheds light on the ability of the new medium to focus the attention of the listener on dialogues and conversations enhanced by unusual situations and experiences. The fictitious darkness of the mine neutralizes sight and it is decisive to create a verbal scene – one in which characters

19. J. Conrad, *Preface to The Nigger of the Narcissus*, in S. Greenblatt (ed.), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2, Norton, New York 2006, p. 1888.

20. J. Drakakis, *op. cit.*, p. 24.

21. R. Hughes, *Danger*, Chatto, London 1966, p. 179.

are forced not to rely on their eyes but, on the contrary, to find an innovative way to describe the world that surrounds them through a new set of perceptions, bestowing, as a matter of fact, a crucial significance to voice and language as opposed to visual setting. The unfamiliar situation causes discomfort and anxiety, and the protagonists start speaking about the importance of life and death. While the young woman argues that her «soul's immortal», the old man shows no pity for her words and adds that «death's being nothing – not even a dratted ghost clanking its chains on the staircase»²². Without offering listeners a moral lesson, this drama signals the myriad ideas and thoughts that inhabit a person's mind when she or he faces death, depending on age and point of view. Although this first drama does not use stream of consciousness, the risky situation compels the characters to expose themselves in ways they ordinarily would not, giving listeners a glimpse into their psychological world.

Radio drama's aptitude for depicting the inner working of the consciousness was further investigated in Tyrone Guthrie's plays. He argues that, instead of just trying to present «a series of mind pictures»²³ to listeners, radio drama should «explore the purely symphonic possibilities of the medium; to make more use of rhythm in the writing and speaking; more deliberate use of contrasting vocal colour, changing tempo, [and] varying pitch»²⁴. Rhythm and the use of contrasting vocal colours were employed to analyse the inner feelings and the turmoils of Guthrie's characters. Interestingly, Malcolm Bradbury and James McFarlane maintain that modern literature aims to «make audible or perceptible the mind's inaudible conversations»²⁵. This is something very close to Seymour Chatman's definition of stream of consciousness when, analysing Alfred Hitchcock filmography, he writes that it is «a narrative method similar to the cinematic «offscreen-voice»²⁶. Coincidentally, this is what happens in Guthrie's *The Flowers Are Not for You to Pick* (1929). In this radio drama, Edward, the protagonist, recalls several fragmented memories of his childhood. As bits and pieces of his existence are relived in his mind, the discontinuous sea wave sound makes the listener both to hear what Edward hears and to enter his thoughts. This situation is reminiscent of another famous scene from *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) where the protagonist, Stephen Dedalus, is walking on the beach and expresses his desire to concentrate on

22. Ivi, p. 189.

23. T. Guthrie, *A Life in the theatre*, McGraw-Hill, New York 1959, p. 22.

24. *Ibidem*.

25. M. Bradbury, J. McFarlane, *The name and nature of Modernism*, in Id. (eds.), *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Penguin, London 1991, p. 48.

26. S. Chatman, *Story and discourse*, Cornell University Press, New York 1980, p. 195.

his inner feelings relying on the «rhythmic rise and fall of words»²⁷, that is to say, their musicality rather than on their meaning. Just like Stephen, Edward does not verbalize his feelings in a logical and systematic way but, nevertheless, the listener is able *to read* his thoughts and become aware of his state of mind through certain signals that are a sort of revealing symptoms of his inner turmoil. Indeed, the growing stutter which accompanies Edward becomes an aural signal of his emotional conflict, of what he defines as his «puny and inconstant self»²⁸. But it is in the moment in which he is drowning that we have the feeling we are reading a page of modernist literature. When Edward is about to be overwhelmed by the rising tide, he is overcome by the rise and fall of his words when he recalls a memory in which he met Vanessa, his former love. This passage is particularly significant because of its modernist quality when, through a fragmented and defamiliarising dialogue, we understand that he loves her but she does not love him back. Indeed, Edward keeps repeating two sentences «I must give up» and «How do you do?»²⁹ which are reminiscent of many of the modernist formal devices such as fragmentation, repetition and disconnected dialogue – in this sense one of the most famous examples of fragmentation and repetition is represented by Molly Bloom’s dialogue when she keeps repeating «yes». Moreover, the fragmented dialogue ends with one of the most famous modernist signatures when Edward says «the more one searches, the more difficult the truth is to find ... the meaning of things is as far away as ever»³⁰, a sort of variation of Virginia Woolf’s epistemological question about the elusive nature of life, that cannot be defined exactly nor circumscribed by a materialistic approach, when she writes in *The Voyage Out* (1915) that «We’re all in the dark. We try to find out [...] one goes along thinking one knows; but one really doesn’t know»³¹. As Edward’s memories are interrupted by his mother’s voice, it becomes clear that he has been untiringly reliving this memory in his mind, a process that conforms to the modernist notion of time where chronological and psychological time intermingle; past memories, future expectation and the present consciousness exist alternately, the result of which is confusion in space-time and disorder in sequence.

27. J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>.

28. T. Guthrie, *Squirrel’s cage and two other microphone plays*, Cobden-Sanderson, London 1931, p. 140.

29. *Ibidem*.

30. *Ivi*, p. 148.

31. W. Woolf, *The voyage out*, Oxford University Press, Oxford 1915, p. 251.

In his introduction to the microphone plays above mentioned, Guthrie lists the many positive aspects that he associated with radio drama as distinct from theatrical play: the listener's mind is "«more free to create its own illusion»³²; the plays «are more intimate»³³; and «they are more subtle because received by each listener privately at home»³⁴. He underlines the great innovation of radio drama because a theatre audience is «incapable of the minute pulsations of feeling, the delicate gradations of thought, which each member of the crowd experiences when alone»³⁵. This solitary aesthetic experience, that Guthrie describes, is reminiscent of Walter Pater's famous statement that the experience of art is dependent on «impressions unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them»³⁶. For Pater, though this «swarm of impressions is ringed round for each one of us by that thick wall of personality», art can bring «pulsations to our brief lives»³⁷. By underlining the importance of imagination and starting a collaborative partnership with the listener/reader where the latter was asked to stop being a passive recipient and start playing an active role in the creation of a work of art, the unity of purpose between radio and Modernism becomes evident.

In conclusion, the relationship between Modernism and the radio was an osmotic one: the technology of the radio presented a model for modernist writers, showing them how noises, voices, and music could be juxtaposed in new ways and exposing them to new forms, while modernist writers influenced the BBC agenda and remarked what aesthetic possibilities were available to the writer of radio drama. In *Modernism in Drama*, Christopher Innes notes that «in the various critical studies of the movement published over the last half-century, drama has been conspicuous by its absence; and where mentioned at all, it is generally dismissed as following a different – even anti-modernist – agenda»³⁸. While I agree with this, I would suggest that if we listen to British radio drama from the 1920s to the 1940s, not only will we discover a theatrical dimension of Modernism but, also, a significant presence of the modernist novel in radio

32. T. Guthrie, *Squirrel's*, cit., p. 8.

33. *Ivi*, p. 9.

34. *Ivi*, p. 10.

35. *Ibidem*.

36. W. Pater, *Renaissance. Selected writings of Walter Pater*, edited by Harold Bloom, Columbia University Press, New York, 1974, p. 59.

37. *Ivi*, pp. 60-61.

38. C. Innes, *Modernism in Drama*, in M. Levenson (ed.), *The Cambridge companion to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 130.

plays – a connection that paves a way to a new line of inquiry in our understanding of Modernism itself.

References

- Arnheim Rudolf, *Radio*, Faber and Faber, London 1936.
- Avery Todd, *Radio Modernism: literature, ethics and the BBC, 1922-1938*, Ashgate Publishing Company, Burlington 2006.
- Beckett Samuel, *Beckett and Death*, edited by S. Barfield, M. Feldman, Ph. Tew, Continuum, New York 2009.
- Bradbury Malcom, Mcfarlane James, *the name and nature of Modernism*, in Id., *Modernism: A guide to European literature 1890-1930*, Penguin, London 1991, pp. 19-55.
- Chatman Seymour, *Story and discourse*, Cornell University Press, New York 1980.
- Conrad Joseph, *Preface to The Nigger of the Narcissus*, in S. Greenblatt (ed.), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2, Norton, New York 2006.
- Cuddy-Keane Melba, *Virginia Woolf, sound technologies, and the new aurality*, in P.L. Caughie (ed.), *Virginia Woolf in the age of mechanical reproduction*, Garland Publishing, New York 2000, pp. 69-96.
- Drakakis John, *British radio drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- Guthrie Tyrone, *Squirrel's cage and two other microphone plays*, Cobden-Sanderson, London 1931.
- Guthrie Tyrone, *A Life in the Theatre*, McGraw-Hill, New York 1959.
- Hughes Richard, *Danger*, Chatto, London 1966.
- Ihde Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, State University of New York Press, Albany 2007.
- Innes Christopher, *Modernism in Drama*, in M. Levenson (ed.), *The Cambridge companion to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 130-156.
- Joyce James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>, 1916.
- Kaplan Milton Allen, *Radio and Poetry*, Columbia University Press, New York 1949.
- Levenson Michael, *Introduction*, in Id., *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 1-8.
- Low Donald, *Telling the story: Susan Hill and Dorothy L. Sayers*, in J. Drakakis (ed.), *British radio drama*, Western Printing, Bristol 1981, pp. 98-114.
- Mcwhinnie Donald, *The art of radio*, Faber and Faber, London 1959.
- Pater Walter, *Renaissance. Selected writings of Walter Pater*, edited by H. Bloom, Columbia University Press, New York 1974.
- Richards Keith, *Writing radio drama*, Currency Press, Sydney 1991.
- Rodger Ian, *Radio drama*, Macmillan, London 1982.
- Sievekings Lance, *The stuff of radio*, Cassell, London 2001.
- Woolf Virginia, *The voyage out*, Oxford University Press, Oxford 2001.

«I am most myself in the gaps between my parts»:
Patchwork Girl di Shelley Jackson

Sebbene siano ormai trascorsi oltre vent'anni dalla data della sua prima pubblicazione (1995), *Patchwork Girl, or a Modern Monster* di Shelley Jackson resta, accanto ad *Afternoon, a story* di Michael Joyce, uno dei più significativi esempi di quella che gli esperti definiscono *Electronic literature* o narrativa ipertestuale¹.

Mentre segue un master in scrittura creativa alla Brown University, dove le lezioni sono tenute da George Landow e Robert Coover, una giovane Shelley Jackson, intuisce le molteplici potenzialità narrative dell'ipertesto che consente di scrivere storie organizzate in unità narrative denominate «lessie»², le quali

*. Università degli Studi di Salerno.

1. La letteratura elettronica è un genere che comprende opere letterarie create esclusivamente su dispositivi digitali quali computer, tablet, smartphone, cfr. K.N. Hayles, *Electronic literature: new horizons for the literary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2008. Si tratta di opere che non possono essere stampate, dal momento che molti elementi cruciali del testo non troverebbero trasposizione su carta. I primi esempi di letteratura elettronica risalgono agli anni '80, quando vennero creati programmi per scrivere narrativa ipertestuale, tra i quali il più celebre è *StorySpace* della EastGate Systems elaborato da David Bolter e Michael Joyce, cfr. D.J. Bolter, *Writing space: computers, hypertext, and the remediation of print*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 1991; D.J. Bolter, R. Grusin, *Remediation: understanding new media*, MIT Press, Cambridge MA 1999; J.D. Bolter, *Hypertext and creative writing*, Proceedings of ACM Hypertext, Chapel Hill, North Carolina 1987.

2. Il termine «lessia» viene utilizzato da R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1968, per riferirsi ad ogni singola «unità di lettura» che facilita l'analisi di ciò che lui definisce testo «plurale», il cui senso non è proiettato verso una struttura ultima. I teorici dell'ipertesto, quali George Landow, si sono appropriati di questo termine usandolo per denominare le diverse parti dell'ipertesto narrativo, ogni documento di testo e/o immagini dal quale o verso il quale diramano *link* associativi. Il concetto di lessia è dunque usato, parlando di ipertesti, per riferirsi ai singoli blocchi narrativi individuati dall'autore che vengono poi associati liberamente nel processo di lettura.

possono essere variamente interconnesse fra loro grazie a programmi come *StorySpace*. Illustratrice di libri per bambini, inizia a disegnare su di un foglio l'immagine di una donna il cui corpo è diviso in diverse parti cucite fra loro. Tale disegno ispira alla scrittrice una relazione metaforica corpo-testo molto interessante perché fondata su un'idea di testualità frammentata e disomogenea che trova declinazione ottimale proprio nell'uso dell'ipertesto narrativo.

Similmente alla donna nel disegno, la narrativa ipertestuale si presenta infatti come una serie di frammenti che spetta al lettore *ricucire*, scardinando completamente ogni nozione di sequenzialità o di unità della narrazione e producendo quello che invece Borges definisce «labirinto ipertestuale»³. Quando un autore elettronico crea un ipertesto narrativo, egli deve progettare non solo i contenuti delle lessie ma anche la complessa architettura capace di tenere insieme gli spazi che intercorrono fra di esse, i possibili collegamenti tra le diverse parti, tutto ciò che è contenuto nel vuoto semantico in cui sono immerse le singole unità di testo. Secondo Moulthrop, il transito nello spazio bianco tra una lessia e l'altra costituisce proprio l'aspetto più interessante dell'ipertesto narrativo poiché, oltre a farci procedere nella storia, rende evidente il processo comunicativo e il mezzo elettronico che si sta usando⁴. Il compito del link è quello di garantire i collegamenti attraverso un legame non solo elettronico ma anche mentale, ideale, critico. Inoltre, il link produce il piacere della sospensione estetica e il desiderio di proseguire nella lettura:

It's the lines of traffic between the pieces that are worth attention, but this wide space has been, until now, a shapeless sort of beauty, a beauty without a body, a vaporous sort of insufficiently tactile body but a body, for our experience of the beauty of relationships. It is like an astronomy of constellations rather than stars. It is old-fashioned, in that sense⁵.

Tutto questo permette dunque di muoversi in uno spazio virtuale, non più legato alla fisicità e alla sequenzialità del libro cartaceo, in cui ogni lettore è libero di scegliere un percorso diverso assecondando la propria curiosità e i propri interessi. Nel processo di lettura i link non costituiscono dunque una cesura bensì una «cucitura», uno strumento significativo grazie al quale il lettore può

3. J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforciano*, in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1941, pp. 688-702.

4. S. Moulthrop, *Pushing back: living and writing in broken spaces*, in «Modern fiction studies», 43 (3), 1997, pp. 661-666.

5. S. Jackson, *Patchwork girl or a modern monster*, Eastgate Systems, Watertown 1995.

esercitare la propria libertà non solo di leggere il testo ma anche di *scriverlo* nell'accezione barthesiana del termine.

Nella metafora del *patchwork* vi è infatti tutto il senso dell'attraversamento dello spazio in un procedimento che unisce, pur lasciando evidente la distinzione fra le parti. Nella pratica ipertestuale il passaggio da un'unità di significato all'altra implica necessariamente una scelta da parte del lettore, il quale contribuisce in maniera decisiva alla costruzione del senso. Grazie a quella che Paola Carbone definisce «poetica della sutura»⁶, la narrativa ipertestuale mette dunque in pratica molti dei principi della critica contemporanea riconducibili al decostruzionismo e alla teoria della ricezione e quindi a Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Jean François Lyotard, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, fra gli altri. G.P. Landow, una delle voci più autorevoli nel campo degli studi sulla *hypertext fiction*, sostiene, infatti, la tesi di una vera e propria convergenza tra ipertestualità e poststrutturalismo/decostruzionismo⁷.

Nel suo *Patchwork Girl*, che George Landow definisce «the finest hypertext fiction»⁸, Shelley Jackson crea una protagonista che è essa stessa metafora delle potenzialità dell'ipertesto, essendo il suo corpo il risultato della sutura di membra sezionate da diversi cadaveri. Riprendendo il celebre romanzo di Mary Shelley, *Frankenstein or a Modern Prometheus*, e un meno conosciuto libro di Frank Baum dal titolo *The Patchwork Girl of Oz* (1913, dallo stesso autore di *The Wizard of Oz*) accanto al romanzo di fantascienza *The Patchwork Girl* (1980) di Larry Niven e al film di Eric Red *Body Parts* (1991), la Jackson immagina che la scrittrice Mary Shelley, co-protagonista del racconto, decida di dar vita al mostro di sesso femminile che nel suo romanzo lo scienziato Victor si rifiuta di creare. Nasce così un vivace racconto intertestuale basato sul collegamento implicito tra diversi testi narrativi, critici, filosofici, con molti riferimenti anche al cinema e alla cultura pop. La narrazione alterna citazioni dirette estrapolate dalle diverse fonti a brani scritti dalla Jackson, dando così vita a un *collage* tipicamente post-moderno, un *pastiche* dalla multivocalità bachtiniana.

Accanto ai già citati testi e film, la Jackson attinge a diverse fonti quali le *Metamorfosi* di Franz Kafka, *Moby Dick* di Herman Melville, *Anatomy of Melan-*

6. P. Carbone, *Patchwork Theory. Dalla letteratura postmoderna all'ipertesto*, Mimesis, Milano 2001, pp. 229-277.

7. G.P. Landow, *Hypertext 2.0. The convergence of contemporary critical theory and technology*, John Hopkins University Press, Baltimore 1992; Id., *Stitching together narrative, sexuality, self: Shelley Jackson's Patchwork girl*, www.altx.com/ebr/reviews/rev3/landow, 1996, pp. 33-89.

8. G.P. Landow, *Stitching together narrative, sexuality, self: Shelley Jackson's Patchwork girl*, www.altx.com/ebr/reviews/rev3/landow, 1996.

choly di Robert Burton e ai film *Blade Runner* di Ridley Scott (1982) e *WaxWork II: Lost in Time* di Anthony Hickox (1992).

Questa pluralità di voci è ulteriormente confermata dal fatto per cui l'autrice dell'ipertesto sia indicata con i nomi: MARY/SHELLEY, & HERSELF. MARY si riferisce ovviamente a Mary Shelley, la quale in alcuni momenti diviene anche uno dei personaggi della storia. SHELLEY è sia il cognome di Mary che il nome proprio della Jackson. L'indicazione & HERSELF potrebbe riferirsi sia a Shelley Jackson che a Patchwork Girl, di fatto è il tatuaggio che Shelley Jackson porta al braccio destro e che suggerisce unione, collegamento. La presenza di tre autrici indica, dunque, tre voci narranti che sono appunto quelle di Mary Shelley, Shelley Jackson e Patchwork Girl, le quali raccontano le vicende dai loro rispettivi punti di vista.

Tale polifonia è ulteriormente amplificata dalla presenza importantissima all'interno del *quilt* della Jackson di frammenti testuali tratti dalla produzione delle maggiori voci del femminismo contemporaneo. La scrittrice si riferisce spesso a un vasto apparato di scritti che comprende l'opera di Hélène Cixous, Donna Haraway, Elaine Showalter, Angela Carter. In particolar modo, le considerazioni di Donna Haraway sulla natura dei *cyborg* come ibridi di razza, cultura, genere e fattori tecnologici concorrono in modo molto significativo alla rappresentazione della protagonista dell'opera: «There is not even such a state as “being” female or “being” monster, or “being” angel ... We find ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras ... [Women are]»⁹.

Come Shelley Jackson afferma nel corso di una celebre intervista, la letteratura sperimentale non è pensata per un'audience di massa per cui l'autrice presuppone un lettore consapevole delle implicazioni teoriche del suo lavoro e dunque capace di cogliere il senso profondo della sua operazione. Il suo lettore ideale deve inoltre essere «an imaginary someone like me»¹⁰. L'opera si configura dunque come l'esplorazione, attraverso i molteplici significati che la creatura assume, di diversi temi tipicamente post-moderni quali il femminismo, l'identità, il multiculturalismo. Il corpo di Patchwork Girl è formato da parti di persone diverse che, di volta in volta, raccontano la propria storia. *Patchwork Girl* è un intreccio di narrazioni/identità che hanno ognuna una propria autonomia estetica e funzionale, ma che sussistono in forma di unità apparenti grazie alle «suture» ipertestuali. I singoli elementi che formano il corpo di Patchwork Girl vengono ricomposti in maniera differente ad ogni processo di lettura:

9. D. Haraway, *Simions, cyborgs and women*, Routledge, New York 1991.

10. M. Lynch, *A conversation with Shelley Jackson*, in «Bold Type», 5(12), May 2002.

I am buried here. You can resurrect me, but only piecemeal. If you want to see the whole, you will have to sew me together yourself. (In time you may find appended a pattern and instructions – for now, you will have to put it together any which way, as the scientist Frankenstein was forced to do). Like him you will make use of a machine of mysterious complexity to animate these parts. [GRAVEYARD]¹¹.

HERCUT, quale lessia iniziale di un qualsiasi percorso di lettura, rappresenta il corpo di Patchwork Girl ormai quasi completamente ricomposto e attraversato da una linea tratteggiata sullo sfondo. Le cicatrici sul corpo stanno a indicare le suture fra le parti dei soggetti che la compongono, ovvero sottolineano parallelamente alla frammentarietà anche la disomogeneità, la molteplicità del soggetto che esiste nei suoi congiungimenti. Patchwork Girl infatti riconosce e accetta la propria natura frammentata ed è consapevole dell'impossibilità di definire la propria essenza: «I am never settled. I belong nowhere. This is not bizarre for my sex however, nor is it uncomfortable for us, to whom belonging has generally meant, belonging TO» [HERCUT]¹².

L'identità della protagonista resta instabile in tutto l'ipertesto. Non si può dire con certezza a quale sesso appartenga, chi sia o cosa sia. È un soggetto sfuggente, indefinibile, al margine. Dal momento che l'identità è parziale e spesso contraddittoria o transitoria, «essere» non può che significare *patchwork*. Da questo punto di vista si può dunque parlare di soggetto «nomade», come entità in perenne divenire che assume, di volta in volta, le molteplici differenze e appartenenze dell'epoca della globalizzazione¹³.

Così la frammentarietà e al contempo l'unicità dei singoli elementi narrativi, che ogni volta vengono ricomposti in maniera differente attraverso l'atto della lettura, danno vita a una protagonista sempre diversa, la cui immagine si formerà solo dopo una delicata operazione di sutura delle sue membra. Ma quella immagine unitaria finale sarà solo apparente perché l'ipertesto, per sua natura, come crea nuovi collegamenti così dissolve i precedenti e dunque ogni Patchwork Girl, nel momento stesso in cui si ricompone grazie al lettore, è pronta a dissolversi in quel gioco infinito di ricerca di un significato che mai potrà essere trovato in maniera definitiva, e che è l'essenza stessa della letteratura.

Ogni tentativo di ricomporre Patchwork Girl in una unità è destinato dunque a fallire, e infatti nella lessia FALLING APART, accade che un mattino Patchwork Girl

11. S. Jackson, *op. cit.*

12. *Ibidem.*

13. R. Braidotti, *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia University Press, Cambridge 1994.

si sveglia e vede che la sua pelle si sta screpolando, scende in giardino e lì le sue parti si liberano per vivere una vita indipendente. Tale episodio richiama uno dei nuclei tematici dell'opera, ovvero l'invito a fuggire le costrizioni legate all'idea di «corpo/identità» come costruzione ideologica, culturale e linguistica. Nella lessia denominata CODA, esse però sembrano per un momento tendere a ricomporsi quando si liberano nell'aria disponendosi in vari modi, ad esempio un piede ad un certo punto si ferma sul collo. Il corpo si rifiuta dunque di sottostare a regole che ne mortificherebbero la complessità, come le singole unità di contenuto di un ipertesto rifuggono da una forma e un significato stabilito una volta e per tutte. La stessa Patchwork Girl, infatti, si definisce «a queen of dispersal»:

What holds me together is what marks my dispersal. I am most myself in the gaps between my parts, though if they sailed away in all directions in a grisly regatta there would be nothing left in my place. For that reason, though, I am hard to do in. The links can stretch very far before they break, and if I am the queen of dispersal, then however far you take my separate parts (wrapped in burlap and greasy fish-wrappers, in wooden carts and wherries, burying and burning me and returning me to the families from which I sprung unloved and bastard) you only confirm my reign¹⁴.

Patchwork Girl si rende dunque conto che la sua vita, nella compiutezza formale del corpo, sta terminando. La diaspora delle sue membra la fa diventare da ipotetica stanziale a nomade, nell'infinito spazio del potenziale che è il dominio dell'immaginazione, della creazione artistica, della decodifica di un'opera d'arte¹⁵.

In un celebre saggio sull'ipertesto, Bob Coover, infatti, afferma che esso costituisce un nuovo tipo di realismo, che riflette meglio di ogni altra forma espressiva il modo in cui l'essere umano pensa, sente, si rapporta all'arte e alla vita:

Suddenly, as many of my student electronic writers remarked, we were able to read and write in the way we think, creating and/or accessing the various elements of a narrative

14. S. Jackson, *op. cit.*

15. I concetti di «stanzialità» e «nomadismo» vennero esplorati da G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, in rapporto a una serie di contesti diversi, incluse le arti e la letteratura. Deleuze e Guattari definiscono tali concetti in relazione all'idea di spazio che, nel primo caso, è delimitato da precisi confini mentre nel secondo caso si configura come costante metamorfosi e flusso. Nella letteratura post-moderna e nei *cultural studies* il concetto di «nomadismo» è dunque usato insieme a parole-chiave quali ibridismo, traduzione, migrazione, che si oppongono all'idea di centro, omogeneità, stabilità, identità fissa e immutabile, G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

the way one accesses the fragments of one's lifestory held in memory, say, or the way that one backpacks through a strange country, making hypertext not the latest fantasy tool, but a kind of neorealism. And, once we got used to it, there was no reason we could not achieve that sort of focused, deeply imagined, "lost" reading experience we so treasured in books¹⁶.

Nelle sue opere successive, Shelley Jackson diventa ancora più sperimentale ed estrema nelle scelte compiute per dare voce all'idea di frammentarietà che si configura come metafora stessa dell'esistenza. Nel 2003, infatti, la scrittrice lancia un progetto denominato SKIN e che lei stessa definisce «a mortal work of art». Si tratta di un racconto pubblicato esclusivamente attraverso tatuaggi sulla pelle di 2095 volontari sparsi in tutto il mondo che hanno aderito all'iniziativa senza conoscere la storia. A ognuno di loro è stata assegnata una parola, inizialmente anche singoli segni di punteggiatura, che poi la Jackson ha preferito collegare comunque a un termine. La storia presenta diversi percorsi «lineari» di lettura. Un esempio di possibile combinazione tra le parole è stato suggerito dal video commissionato dal Berkeley Art Museum e reso disponibile sul web nel periodo marzo-maggio 2011, che ha mostrato in sequenza una selezione di 191 parole, letta dagli stessi volontari sui quali sono tatuate.

Il racconto esiste materialmente come smembrato in diverse unità sparse per tutto il pianeta per cui quello che resterà per sempre indefinito e incontrollabile sarà proprio lo spazio che intercorre fra le parole, il bianco della pagina inteso come passaggio da una lessia all'altra e rappresentato metaforicamente attraverso la distanza fisica esistente fra le varie persone coinvolte. Alla scomparsa di un volontario seguirà anche la scomparsa della sua parola e la formazione di altre storie più brevi o diverse.

Numerosissime sono le implicazioni del progetto alla storia della *body-art*¹⁷ e anche ai recenti tentativi di *flash-mob*¹⁸, ma con SKIN possiamo affermare che l'autrice porti sostanzialmente avanti la sua riflessione sul corpo, sull'identità, sui vuoti e le distanze che già in *Patchwork Girl* apparivano irrimediabilmente legati al mondo della creazione letteraria e della percezione dei testi. SKIN è sostanzialmente quello che avviene una volta che i diversi «pezzi» della *Patchwork Girl* si dividono librandosi nell'aria.

16. R. Coover, *Literary hypertext: the passing of the golden age*, https://nickm.com/vox/golden_age.html, 2001.

17. A. Jones, *Body art: performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

18. V. Agosti, *Shelley Jackson. Riscrivere il mondo*, www.darsmagazine.it/shelley-jackson-riscrivere-il-mondo/#.Wo5o6K7iapo, 201.

Bibliografia

- Agosti Vera, *Shelley Jackson. Riscrivere il mondo*, www.darsmagazine.it/shelley-jackson-riscrivere--il-mondo/#.Wo5o6K7iapo, p. 201.
- Barthes Roland, *S/Z*, Einaudi, Torino 1968.
- Bolter Jay David, *Writing space: computers, hypertext, and the remediation of print*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 1991.
- Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation: understanding new media*, MIT Press, Cambridge MA 1999.
- Bolter Jay David, Joyce Michael, *Hypertext and creative writing*, Proceedings of ACM Hypertext, Chapel Hill, North Carolina 1987.
- Borges Jorge Luis, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* in Id., *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1984.
- Braidotti Rosi, *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia University Press, Cambridge 1994.
- Carbone Paola, *Patchwork Theory. Dalla letteratura postmoderna all'ipertesto*, Mimesis, Milano 2001.
- Coover Robert, *Literary hypertext: the passing of the golden age*, https://nickm.com/vox/golden_age.html, 1999.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- Haraway Donna, *Simions, cyborgs and women*, Routledge, New York 1991.
- Hayles N. Katherine, *Electronic literature: new horizons for the literary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame IN 2008.
- Jackson Shelley, *Patchwork girl or a modern monster*, Eastgate Systems, Watertown 1995.
- Jones Amelia, *Body art: performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.
- Landow George P., *Hypertext 2.0. The convergence of contemporary critical theory and technology*, John Hopkins University Press, Baltimore 1992.
- Landow George P., *Stitching together narrative, sexuality, self: Shelley Jackson's Patchwork girl*, www.altx.com/ebr/reviews/rev3/landow, 1996.
- Lynch Megan, *A conversation with Shelley Jackson*, in «Bold Type», 5 (12), 2002.
- Moulthrop Stuart, *Pushing back: living and writing in broken spaces*, in «Modern fiction studies», 43 (3), 1997, pp. 661-666.

Debora A. Sarnelli*

Experiential void as expressive void: the case of Alice Kaplan's Memoir *French Lessons*

Alice Kaplan's memoir *French Lessons*¹, published in 1993, is an autobiographical account of grief and mourning in which the loss of the father as a gaping absence in the writer's life, re-emerges in the absence caused by the voluntary loss of the mother tongue². The early and unexpected trauma of her father's sudden death is the cause of a linguistic void connoted in double terms: the English language is the one in which mourning is consumed and it is also, for this reason, the one in which it is impossible to verbalise the pain of loss. Hence, Alice's choice of a voluntary refusal of the English language.

The opening scene is a flashback, with little Alice showing off her language skills to her family, particularly to impress her father. Her older brother and sister are teaching her the Alexander Woollcott quip «Everything I like is illegal, immoral or fattening».

I was left standing in the living room, contemplating my success. Daddy laughed. He understood. What a miracle. I didn't even understand the sentence and it still

*. University of Salerno.

1. *French Lessons* retraces Kaplan's autobiographical story from the 60s to the early 90s. She is Professor of French and chair of the Department of French at Yale University. Her research interests include memory and history in post-World War II France, autobiography and the cultural history of translation. She was the founding director of Duke's Centre for French and Francophone Studies.

2. Cfr. J. Kristeva, *Strangers to ourselves*, trad. L.S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1991; M. Evans, *Missing persons: the impossibility of auto/biography*, Routledge, New York 1999; H. Peskin, *Ranking of grief as a determinant of the life course: the case of French Lessons*, in J.H. Harvey, E.D. Miller (eds.), *Loss and trauma: general and close relationship perspectives*, Routledge, New York 2000.

worked! [...] I amused him, as if I were a grownup. All it took was saying grownup words³.

Alice is looking for her father's approval. He is a successful lawyer involved in the Nuremberg trials of the Second World War criminals, and «in this childhood moment, a relationship with him is cemented around language»⁴. Memories and language, hence, blend together in this memoir where the formers exist and are remembered only in relation to the latter. «Listening now to my childhood [...] what I hear first are scenes of language»⁵.

French Lessons is a linguistic journey made through memories, a journey Kaplan takes with the readers, starting in her house in a very comfortable and safe area of Minneapolis. Hers is a Jewish family in which the parents, «the first ones in their families to be born into English»⁶, have «made the transition from diaspora Yiddish to American English in a quick generation»⁷ and where the American language is practiced and improved at the dinner table, the place where the family gathers at the same time every night. Kaplan describes her family as the sole Jewish family in the prosperous Minneapolis quarter in which she grew up. At home «[y]ou couldn't hear a shadow of an accent, unless my grandmother was around»⁸. Her Jewishness, therefore, seems a far distant past, and the only member of the family who witnesses their linguistic roots is her Lithuanian grandmother, whose languages from the past, Russian, Hebrew and Yiddish, «come up like bile» in her final years⁹. Language, hence, appears to be a dominant part in Alice's life, from a linguistic confused grandmother, to a mother who occasionally uses Yiddish expressions, to a father who speaks French with his brother to discuss matters of a considerable importance.

However, the unexpected death of her father leaves her linguistically empty, a trauma that will start Alice on a process of refusing English, perceived as the language of loss. It was the day before her eighth birthday, Alice and her father were fishing on the dock of their summer house near the Lake Minnetonka. He was not feeling well, so he went inside for a glass of water. By the time she was looking for him, he had already been taken to the hospital. Kaplan forgets

3. A. Kaplan, *French Lessons. A memoir*. University of Chicago Press, Chicago 1993, p. 4.

4. U.A. Kelly, *Inciting teaching and learning: loss and mourning in Alice Kaplan's French Lessons*, in «Biography», 33, 2010, p. 353.

5. A. Kaplan, *French Lessons*, cit., p. 5.

6. *Ivi*, p. 7.

7. *Ivi*, p. 9.

8. *Ivi*, p. 9.

9. *Ivi*, p. 12.

nothing about the time surrounding the trauma, she recalls every single detail, even her mother's shadowy look when, in the middle of the night, she woke her up: «Your father is dead»¹⁰. She remembers the house full of people, their chatting, cookies in the shapes of her father's initials and dozens of cars parked outside her house.

It is awful to learn about death in the middle of the night. Because when you wake up in the morning the sun is out and you are quite sure it couldn't have happened. You have to realize it all over again. That's how it was, for me¹¹.

The next morning, the morning of her father's funeral, was Alice's eighth birthday. She wanted to wear black but her mother objected, as she was too young to wear it. «You don't need to wear a black dress, you are a little girl!»¹², and the light blue dress with the petticoat she wore that day is still vivid in her recollection.

From her mother, Alice would receive neither caring consolation nor acceptance and respect of her grief. Her mourning thus became secretive and misunderstood. Every week, if no one was around looking, she crept in her parents' room and furtively opened the closet door to see if the American flag received at her father's funeral was still there or if her mother had given it away, as she had done with all his clothes. The absence and the symbolical death of the mother figure, who could not provide the solace and comfort which Alice craved, is perceived again when the young girl, attempting to understand death, asks her what happens to people after they die:

«Jews do not believe in an afterlife. We believe that people live on through the achievements». That year in school, third grade, I racked up sixty book reports¹³.

Here again the failure of the maternal figure, whose passivity and indifference increase in Alice her self-perception as an orphan and the desire to fill in the empty voids between her life and his death through learning and over-achievements. In the wake of her mother's missed lesson about death, Alice starts seeing learning as a means to deny loss. Driven by the need to understand more about her father and to maintain his memory alive, Alice goes through his

10. *Ivi*, p. 20.

11. *Ibidem*.

12. *Ivi*, p. 21.

13. *Ivi*, p. 27.

desk and discovers in its drawers «a frightening memory of her father's wartime service as a prosecutor at the Nuremberg trials»¹⁴.

There were black and white photographs of dead bodies in them. In several photographs hundreds of bony corpses were piled on top of one another in giant heaps [...]. People were standing up, but they didn't look human. Their bones stuck out too much¹⁵.

Kaplan's discovery of the photographs – a crucial event for the narrative construction of the text – assumes the value of a real turning point in her life, as it allows her to unite in a single constellation both the private and the public dimension of mourning and build an ideal dialogue with her father in the name of a common Holocaust investigation. Her mother tries to normalise this episode by giving the children copies of the letters her father had written to her during his stay in Nuremberg. However, the treasure Alice has discovered reinforces the opinion she has about her father: he is a hero, a superhuman figure whose work connected him «to good and evil itself»¹⁶. A treasure and a knowledge Alice feels the need to share with her classmates. «how could they look so pleased when they were so ignorant. None of them knew what I knew, I thought. I hated them for it»¹⁷. This uncontrollable impulse to share what she has learned is dictated by the desire to continue her father's prosecutor role, to be loyal to his memory. Personal trauma becomes a way to understand collective trauma. Shocked by the brutality of his death and by the collective trauma of the Holocaust, Alice starts working on her school report as a duty to her father. It is this trauma of personal and collective loss that marks the starting point of her life as an intellectual, as Helen Buss argues:

Kaplan's future life work is tied to the childhood traumatic experience surrounding and including the death of her father. Her work as literary prosecutor of fascist writers is predicted in the formal arrangement of these early scenes in language¹⁸.

Hence, at the core of the memoir there is a continuity between the discovery of the Holocaust photographs and her future PhD studies on French fascist writers of the 1930s, which «permits her to share issues with her father that

14. H. Buss, *Repossessing the world: reading memoirs by contemporary women*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2002, p. 145.

15. A. Kaplan, *French Lessons*, cit., pp. 29-30.

16. *Ivi*, p. 27.

17. *Ivi*, pp. 30-31.

18. H. Buss, *op. cit.*, p. 145.

they were unable to share when he was alive: their Jewish heritage, the trauma of the Holocaust, the persistence of historical memory»¹⁹.

The trauma of loss also affects the relationship Alice has with her mother and, therefore, with her mother tongue. Her decision to no longer identify herself with the figure of the mother, whose symbolical absence increases the void caused by the physical loss of her father, falls on her choice to refuse English. «French had saved me [...]» from «living alone in the big house with my mother who was sick and unhappy»²⁰. Experiential void thus becomes expressive void, where English can no more fill in the blank spaces left by the physical disappearance of her father and the symbolical loss of her mother. French gives Alice the opportunity to get on with her life, while English remains the language of trauma and of betrayal.

Her life in a new language starts when her mother, tired of her daughter's negligence at school, sends her to French speaking Switzerland at a boarding school, the choice of «[w]ealthy parents from all over the world who didn't know what to do with their children»²¹. Alice loves the new place, the life organized in every single detail, from the morning alarm clock to the numerous study halls. She loves the severe discipline, the strict routines of the boarding school life and that sense of order they give her, away from her chaotic American home,

I had come from a house where the patterns had broken down and the death that had broken them was not understood. Now I loved the loudspeaker and the study hall and the marble floor because they made me feel hard and controlled and patterned; the harder I felt the more I felt the sorrowful world behind me grow dim and fake and powerless²².

Alice rapidly experiments her personal surviving strategies, «[f]or each bar of chocolate I didn't eat, I learned a verb. I grew thinner and thinner. I ate French»²³. She keeps a notebook where she scribbles the food she eats daily and the conjugations she learns. Food and language create an indissoluble bond, where the latter becomes a primary vital need that can be satisfied mostly through the body. This physical desire to possess French becomes a compulsive need when, during her college study in Bordeaux, she falls in love with André,

19. E. Rao, *I felt like my life had been given to me to start over: Alice Kaplan's Language Memoir, French Lessons*, in «Humanities», 5 (2), 2016, p. 4.

20. A. Kaplan, *French Lessons*, cit., pp. 57-58.

21. *Ivi*, p. 49.

22. *Ivi*, p. 53.

23. *Ivi*, p. 53.

a French boy met in Pau. The two lovers start a physical relationship, but what Alice really wants from André is language, «I wanted him to make me French»²⁴. Language learning becomes an enduring need and is achieved through physical gratification.

The compulsive study of French becomes Alice's personal surviving method to the horror of loss and absence. French «acts as a linguistic location»²⁵ for re-experiencing both the traumatic death of the paternal figure, and the collective tragedy of the Holocaust. Her linguistic talent becomes her safe zone where she hides her need to be consoled behind the curtain of a whole new language, French, «a language for covering pain, not expressing it»²⁶, a language in which she could feel both «distant and safe»²⁷. The year abroad in Switzerland and, later, the college study in France represent her self-imposed exile away from the place she once called home and, consequently, away from her mother tongue. Home offers no shelter, no safe harbor, but it epitomizes the unresolved trauma of loss, the emotional estrangement of her mother and, figuratively, the expressive failure of the English language.

In this voluntary exile from her native land and language, Alice finds safety and protection in her new French persona as an escape «from a mother too grief-stricken and unwell to attend to the emotional needs of her child, finding it in a language and culture in which she escapes the chaos of grief»²⁸. Her personality is divided into two languages/selves living two separate lives. The birth of her French self begins with the ritual of the baptism, «my name pronounced French style with the accent on the second syllable, ah-LEASE»²⁹. It is a split starting in the narrator's proper name, but continuing in her body. The mastery of the French language produces «a physical awakening»³⁰ and she sees her body in a totally new dimension. Surprisingly, she discovers to be good at sports during a school trip to the mountains. Her body is no longer rusty, as the American one she has left in Minnesota. Her French body/self refuses her American alter ego when she returns to Minnesota and speaking English, the language of betrayal and of abandonment, generates in her a sensation of disembodiment,

24. *Ivi*, p. 89.

25. H. Buss, *op. cit.*, p. 146.

26. A. Kaplan, *French Lessons*, cit., p. 58.

27. A. Kaplan, *On language memoir*, in A. Bammer (ed.), *Displacements: cultural identities in question*, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 63.

28. U.A. Kelly, *op. cit.*, p. 357.

29. A. Kaplan, *French Lessons*, cit., p. 52.

30. E. Rao, *op. cit.*, p. 4.

In June I took the plane home. I could feel the French sticking in my throat, the new muscles in my mouth [...]. When I spoke, I felt like I was outside my own body, listening to someone else and translating³¹.

For Alice, returning home means she can no longer be a child. It is a return with a bittersweet taste, the safe and wealthy Minnesota neighborhood of her childhood, is nothing but a trap where Alice feels empty, linguistically and emotionally. Striking is the identification with the sharp pain of Gatsby's loneliness and ambition, when, reading the novel for her English class, she finds herself crying. Gatsby's loneliness becomes her loneliness.

French Lessons tells a story that deals with three different forms of loss: death, emotional abandonment and linguistic void. Kaplan's language change is a consequence dictated by loss, as she notes in an essay on language memoir:

I have always heard it said that people learn languages «in order to communicate» and «out of empathy for others». I have never believed it, because it wasn't true of my own experience of learning French [...]. There is no language change without emotional consequence. Principally: loss. That language equals home, that language is a home, and to be without a language, or to be between languages, is as miserable as to be without bread³².

In Kaplan's case, language change involves several losses, but working on traumas, both personal in relation to her father's death and collective in relation to her Jewish heritage, will help decipher the drama of anti-Semitism and Holocaust. This personal and constructive use of the past and its traumas lead to her PhD research on the connection between fascism and several French writers of the 1930s. Determined to unveil the truth, she becomes a literary prosecutor, continuing the role once belonged to her father: «I had chosen to work on material that made history impossible to ignore»³³. The figure of her father, a constant presence/absence in the narration, pushes her to return to the horror of loss to answer her own question about the cruelty and the brutality of the Holocaust, that question originally formulated when she was eight and that she did not get to ask her father: «[t]here was my imaginary conversation with my father about punishing war criminals [...]. How could so many people

31. A. Kaplan, *French Lessons*, cit., p. 70.

32. A. Kaplan, *On language*, cit., pp. 60-63.

33. A. Kaplan, *French Lessons*, cit., p. 160.

[...] be blind to so much horror?»³⁴. Without him, it is a question Alice must learn to answer for herself.

The listening/hearing skill has a very important role in the narration. Primarily, it recalls the image of her father at the Nuremberg trial, in particular one photo which is reproduced in the book cover. In the photo, he is a man her own age: «[h]e had earphones on to hear the testimony. He was listening, he was intensely focused, but I couldn't tell what he thought»³⁵. The listening pose of her father strikes her throughout the entire memoir, and on several occasions, she finds herself thinking about him,

I understood how much I owed to his death, his absence a force field within which I had become an intellectual; his image, silent and distant with headphones over his ears, a founding image of my own work³⁶.

Furthermore, the listening/hearing skill evokes her father's role as a prosecutor, whose duty was to hear and, consequently, to give voice to what had been silenced by the Nazi-fascists. In the very incipit of the narration, Alice recalls her memories through her listening/hearing skill, «Listening now to my childhood [...] what I hear first are scenes of language»³⁷, and, during her permanence in Switzerland, listening to the sounds around her becomes her personal surviving strategy, when «I started thinking of my ear as something strong and precious»³⁸. Few years later, during her year abroad in Bordeaux, she gets an ear infection from her French lover, André: «My precious ear, my radar, my antenna: the locus of my whole attraction to French, and André went right for it!»³⁹.

Alice's first interaction with French passes through her ears, while she spends the nights awake in the boarding school dorm to capture every sound, when she «didn't have the words yet»⁴⁰. Listening/hearing marks the beginning of a love story which will offer Alice the possibility to bear her losses and to return home, through the healing power of writing.

About the writing of *French Lessons*, she remarks: «I might have stayed in hiding if it weren't for this book – my ambition to finish it forced me to talk

34. *Ivi*, pp. 160-161.

35. *Ivi*, pp. 192-193.

36. *Ivi*, p. 197.

37. *Ivi*, p. 5.

38. *Ivi*, p. 48.

39. *Ivi*, p. 93.

40. *Ivi*, p. 46.

to my family»⁴¹. The lessons learned during her self-imposed exile in French, will give her the strength to return to her family and to confront eventually her mother and the drama of death, starting from the very place where everything had begun:

While I was home that weekend I went out to the lake [...] where my father and I were together in the minutes before he died [...]. I remembered my father now, not just the monument I built to house him [...]. I see myself back there on the dock the day of my eighth birthday, the day of his funeral, trying to paint the trees across the water, and mad, because I couldn't get my trees to look like the real ones⁴².

French, the mark of something that happened to her and made her shift into another language, becomes the only possible way to return home and to face what she had intentionally left behind, when hiding in her French persona appeared to be the only secure refuge from the ugliness of life. French is the chance life offers her to continue those chapters which had remained incomplete. Once she has understood her father's ethic role in the wake of her PhD research, connecting his loss to the collective loss of the Holocaust, the puzzle is complete. This exile from her native language and from her family ends when Alice accepts her and his true sense of self and recognises the relation between her passion for French and his desire to fulfil the truth. Now she can return home, to remedy those absences she had built as a protective shield from the horror of losses. She starts talking to her family, asking her mother anecdotes about her father, phoning her siblings, visiting her father's brother for the first time in fifteen years.

I spoke with my mother, my brother and sister; I heard what they had to say. Sometimes we fought; sometimes we came to new terms. My father was dead. I couldn't talk to him, except in the place I've reserved for him in my head – the bubble⁴³.

Now she is home again, with her family and friends. Every piece of the puzzle has returned to its original place.

41. *Ivi*, p. 214.

42. *Ivi*, p. 206.

43. *Ivi*, p. 214.

References

- Buss Helen, *Repossessing the world: reading memoirs by contemporary women*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2002.
- Evans Mary, *Missing persons: the impossibility of auto/biography*, Routledge, New York 1999.
- Kaplan Alice, *French Lessons. A memoir*. University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Ead., *On language memoir*, in A. Bammer (ed.), *Displacements: cultural identities in question*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Kelly Ursula A., *Inciting teaching and learning: loss and mourning in Alice Kaplan's French Lessons*, in «Biography», 33, 2010, pp. 350-365.
- Kristeva Julia, *Strangers to Ourselves*, (trad. L.S. Roudiez), Columbia University Press, New York 1991.
- Peskin Harvey, *Ranking of Grief as a Determinant of the Life Course: The Case of French Lessons*, in J.H. Harvey, E.D. Miller (eds.), *Loss and trauma: general and close relationship perspectives*, Routledge, New York 2000.
- Rao Eleonora, 'I felt like my life had been given to me to start over': Alice Kaplan's Language Memoir, *French Lessons*, in «Humanities», 5 (2), 2016, pp. 1-9.

Aureliana Natale*

In assenza di Amleto

O God, Horatio, what a wounded name,
Things standing thus unknown, shall live behind me!
If thou didst ever hold me in thy heart
Absent thee from felicity a while,
And in this harsh world draw thy breath in pain
To tell my story.
(*Hamlet*, V, 2)

Il proliferare di storie sulla malinconica vita del principe di Danimarca pongono chi sia intenzionato a esaminarne le molteplici declinazioni di fronte all'amletico dilemma su cosa voglia dire per un testo contemporaneo essere o non essere una versione di Amleto. Difficile, nell'immensa produzione che ha attinto a piene mani al dramma shakespeariano, identificare cosa si limiti a essere tributo, cosa da contaminazione diventi vera e propria riscrittura e quali esperimenti artistici e letterari possano effettivamente ambire a essere un'opera che dell'Amleto abbia la densità testuale e concettuale in cui «lingua e mondo esplodono e si frantumano, avviandosi all'entropia tipica di una coscienza "moderna"»¹. Interrogarsi, come il Bardo fece a suo tempo, sulla condizione esistenziale dell'essere umano nella propria contemporaneità è un'operazione tanto complessa quanto ambiziosa, come il voler ripercorrere l'intera produzione che si è nutrita delle trame, dei personaggi, delle atmosfere della tragedia del 1602. Anche volendo semplicemente limitare l'analisi a una selezione circoscritta

*. Università di Bologna-Università degli Studi dell'Aquila.

1. A. Serpieri, *Prefazione*, in W. Shakespeare, *Amleto*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 1997, p. 18.

all'ultimo secolo e al solo contesto occidentale il numero di Amleti sempre nuovi e sempre diversi continua a crescere esponenzialmente man mano che si continua a produrre una letteratura per cui ormai Amleto è diventato figura archetipica. Se anche al termine dell'esperimento culturale *Hamlet Globe to Globe*, promosso dal *Globe Theatre* in occasione dei festeggiamenti per i 400 anni dalla nascita del Bardo, la stessa compagnia del teatro shakespeariano «ufficiale» ha decretato che nei due anni di *tournee* in ogni paese del mondo, con 190 tappe e 193,000 miglia percorse, l'opera in scena non fosse mai uguale a se stessa, ma si trasformasse nell'interazione con un pubblico sempre diverso, risulta chiaro quanto l'Amleto possa ancora definirsi un'opera dall'incredibile potenziale ermeneutico. Nel rivendicare la scelta dell'*Hamlet* tra le opere shakespeariane il regista scrive: «Hamlet is beautiful, a necessity, it is a ram-packed with iconic moments which translate across cultures, a necessity, but most important of all it is mysterious, the greatest necessity. The protean nature of the text was as important as its elusiveness»². Come si può, quindi, definire cosa sia davvero in dialogo con un testo che è esso stesso profondamente misterioso? Probabilmente una delle chiavi per testare la vera natura «amletica» di un'opera è proprio rintracciare l'efficacia del dialogo con la contemporaneità del personaggio definito da Serpieri come fondatore del «mito dell'uomo moderno»³.

Molti sono gli esperimenti contemporanei che restituiscono l'idea di uno scambio possibile tra Amleto e il tempo in cui ritorna. Tra gli esempi più significativi c'è sicuramente il contributo di Jonathan Safran Foer in *Extremely Loud and Incredibly Close*⁴ che nel 2005 usa l'Amleto come ricorrente pretesto narrativo per riflettere sull'attentato alle Twin Towers, intrecciando le vicende dei protagonisti e le loro perdite, i loro vuoti, con quelli del giovane principe di Danimarca. Nella caduta, non solo fisica ma anche simbolica, delle torri il lettore di Foer si ritrova in uno scenario angosciante e precario, simile concettualmente al regno marcio descritto da Amleto, con un nemico che incombe come un'ombra sul futuro. Lo spazio dell'azione e lo spazio dell'interiorità sono, come noto, in rapporto speculare nell'opera del Bardo, non stupisce così che questo diventi aspetto essenziale nelle riscritture contemporanee. Altro esempio, stavolta in ambito teatrale, è la trasposizione apparentemente dissacrante di Davide Iodice che con il suo *Mal'essere*, traduzione integrale dell'*Hamlet* in napoletano sulla scia della più storica versione in dialetto di *The Tempest* curata da Eduardo De

2. D. Dromgoole, *Hamlet, Globe to Globe. Taking Shakespeare to every country in the world*, Grove Press, London 2017, p. 7.

3. A. Serpieri, *op. cit.*, p. 8.

4. J. Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2005.

Filippo, da una parte restituisce allo spettatore un'attenzione al linguaggio degna del *blank verse* shakespeariano, tra musicalità e giochi di parole, dall'altra sposta l'azione in una periferia urbana desolata che l'Amleto di Iodice definisce «l'Elsinore dove vivo, tra Forcella e Sanità»⁵. La contaminazione genera un racconto efficace sul malessere delle nuove generazioni nell'abitare una realtà contraddittoria e violenta che, pur nelle significative differenze, restituisce al testo shakespeariano quella qualità di specchio in cui il reale riesce a riflettersi e interrogarsi sulle dinamiche che lo muovono. In entrambi i casi, New York e Napoli, o ancora nel progetto *Amleto a Gerusalemme* di Gabriele Vacis e Marco Paolini, si parla di città in cui i fantasmi tornano dai loro figli per chiedere di svelare i misteri di un vuoto non solo affettivo, ma anche istituzionale, difficili da colmare se non attraverso l'azione creativa. Anche la dimensione visuale, che irrompe grazie ai *media* nelle nuove narrazioni, è elemento centrale nella costruzione di storie del XXI secolo con il loro carico di violenza non solo verbale ma anche visiva, motivo per cui nel testo di Foer e nello spettacolo di Iodice c'è una dettagliata cura nella costruzione del rapporto tra immagine, non più solo figurata ma mediatica, e testo. Per questo alla domanda *Who's there?* all'ennesimo Amleto che si affaccia sul palcoscenico letterario contemporaneo, quello del romanzo *Nutshell* di Ian McEwan, la risposta che il lettore riceve assume una sfumatura paradossale: l'apparente silenzio di un protagonista invisibile.

L'Amleto invisibile

To be bound in a nutshell, see the world in two inches of ivory,
in a grain of sand. Why not, when all of literature,
all of art, of human endeavour,
is just a speak in the universe of possible things.
(*Nutshell*)

In alcune interpretazioni psicoanalitiche l'utero rappresenta il grado zero della coscienza. Non sorprende pertanto venga scelto da Ian McEwan come corrispettivo di quel guscio di noce in cui l'Amleto shakespeariano si immaginava rinchiuso, re incosciente di uno spazio potenzialmente infinito: «Oh God, I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space,

5. D. Iodice, *Mal'essere*, <https://www.teatrostabilenapoli.it/comunicati/malessere-dal-1-al-12-feb-braio-al-teatro-san-ferdinando/>, 2017.

were it not that I have bad dreams»⁶. In *Nutshell*, infatti, tra essere o non essere l'Amleto semplicemente *ancora non è*. La prospettiva da cui il protagonista del romanzo del celebre scrittore britannico racconta la sua storia è quella di un feto negli ultimi mesi di gravidanza, il cui regno, l'utero della madre, è il luogo che lo vede presente e assente allo stesso tempo nella sua stessa storia sottosopra, che, si vedrà, inizia in silenzio e finisce nel caos:

So, here I am, upside down in a woman. Arms patiently crossed, waiting, waiting and wondering who I'm in, what I'm in for. My eyes close nostalgically when I remember how I once drifted in my translucent body bag, floated dreamily in the bubble of my thoughts through my private ocean in slow-motion somersaults, colliding gently against the transparent bounds of my confinement, the confiding membrane that vibrated with. Even as it myffled, the voices of conspirators in a vile enterprise. That was in my careless youth. Now, fully inverted, not an inch of space to myself, knees crammed against my belly, my thoughts as well as my head are fully engaged. I've no choice, my ear is pressed all day and night against the bloody walls. I listen, make mental notes, and I'm troubled. I'm hearing pillow talk of deadly intent and I'm terrified by what awaits me, by what might draw me in⁷.

La vicenda in *Nutshell* si costruisce sugli elementi attorno a cui ruota anche il dramma shakespeariano originale: una testimonianza non visiva, ma uditiva; il rapporto tra azione potenziale e immobilismo; l'assenza e al tempo stesso l'onnipresenza paterna. Mentre fluttua nel liquido amniotico, il feto, asessuato e mai chiamato per nome, immagina come il mondo esterno si presenti grazie ai *podcast* ascoltati dalla madre, ai servizi in tv che la donna guarda, alle chiacchiere che origlia, in un rapporto di totale dipendenza biologica e ontologica con il corpo materno. Le elucubrazioni del protagonista, costruite fedelmente con continui richiami testuali al dramma originale, vengono però interrotte dalle informazioni che il feto inizia a immagazzinare e condividere con il lettore riguardo la grave crisi sentimentale tra i propri genitori e la scoperta dei ripetuti tradimenti di Trudy con il cognato Claude. «The beginning of conscious life was the end of illusion, the illusion of non-being, and the eruption of the real. The triumph of realism over magic, of is over seems»⁸, così il protagonista comincia a maturare una malinconica coscienza sulle ambivalenze della sua condizione di futuro orfano e potenziale complice nella distruzione del suo

6. *Hamlet*, II, 2, vv. 249-251.

7. I. McEwan, *Nutshell*, Jonathan Cape, London 2016, p. 1.

8. *Ivi*, p. 2.

nucleo familiare. La riflessione che lo ossessiona è se essere ancora «parte» della madre comporti necessariamente essere «dalla parte» della madre. Il marcio in Danimarca è rintracciabile nelle azioni di una donna traditrice che se con la sua assertività somiglia più alla *Gertrude Talks Back* di Margaret Atwood, mantiene comunque fedelmente traccia della donna con cui si consuma il duro confronto nel III atto shakespeariano:

My affair with Trudy isn't going well. I thought I could take her love for granted. But I've heard biologists debating at dawn. Pregnant mothers must fight the tenants of their wombs. Nature, a mother herself, ordains a struggle for resources that may be needed to nurture my future sibling rivals. My health derives from Trudy, but she must preserve herself against me. So why would she worry about my feelings? If it's in her interests and those of some unconceived squit that I should be undernourished, why trouble herself if a tryst with my uncle upsets me?⁹

Il feto non vede, ma sente, è lui ombra mentre gli altri sono corpi, non è ancora fuori dal guscio, ma è comunque dentro una storia, non agisce, ma testimonia al lettore, ancora una volta senza assistervi direttamente, l'assassinio di suo padre. I dubbi del protagonista su un mondo che ancora non conosce non sono diversi da quelli sulla realtà che lo shakespeariano principe di Danimarca avvertiva come aliena e che viene presto ulteriormente macchiata da una colpa materna dai risvolti mortiferi, in una parabola in cui chiedersi non se sia il caso di morire, ma se sia il caso di nascere. Amleto in *Nutshell* è quindi nuovamente in una sua personalissima Elsinore, come nelle reincarnazioni precedenti, che non è più però una città metafora di un corpo ferito, come New York, Napoli o Gerusalemme, ma un corpo effettivo, colpevole, che si fa cosmo. Il rapporto di odio e amore con il materno viene portato così all'exasperazione nella corrispondenza tra il corpo gravido abitato dal protagonista e il concetto stesso di *mothercountry*. Da madrepatia, però, il corpo di Trudy si trasforma in terra del peccato dove regnano lussuria, vanità ed edonismo in cui il feto si sente intrappolato, come Amleto nel regno danese: «McEwan's stories are powerful evocations of wasteland, of entrapment, and of aimless inertia. The detailed evocations of hopeless paralysis, spiritual emptiness, and decay that run throughout twentieth-century fiction are surely echoed in McEwan's studies of accidie and atrophy»¹⁰. Non è, infatti, unicamente il noto amore per l'intertestualità che

9. *Ivi*, p. 33.

10. D. Malcolm, *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolina Press, Columbia 2002, p. 18.

arricchisce la parabola amletica di McEwan, ma il fatto che egli sembri in realtà star utilizzando l'Amleto per parlare della condizione della sua Gran Bretagna in un momento di crisi. Indizi sono dati da affermazioni come quella di Claude «Haven't been down the Tube since seven-seven»¹¹, grazie alla quale si rafforza il piano metaletterario che collega la *wasteland* della finzione a quella reale, segnata dalle tragedie contemporanee degli attentati terroristici che hanno colpito Londra negli ultimi anni. «This is an era of social confusion to which McEwan deeply responds»¹², scriveva Dominic Head già nel 2007, e dieci anni dopo con *Nutshell* questo è ancora più vero: l'Inghilterra descritta da McEwan non è solo quella scossa dagli attentati, ma anche quella che di lì a poco avrebbe votato per la *Brexit* e lo scrittore, che da sempre sfrutta la letteratura come chiave d'indagine storica e sociale, fortemente schierato contro l'isolazionismo britannico, prova con il testo a creare una gigantesca metafora su una realtà spaesata alle prese con un'identità culturale e nazionale in crisi che cade preda dell'ansia per il futuro. Nel piano che spinge Trudy e il suo amante/cognato a sbarazzarsi del marito di lei, John, c'è infatti anche un elemento alquanto simbolico: lo spasmodico desiderio di accaparrarsi una fatiscente *mansion* georgiana ad Hamilton Terrace, la cui brama sembra richiamarne un'altra più ideale nei confronti di un'Inghilterra primigena, apparentemente più solida, più ricca, meno «contaminata» e precaria di quella che ha conosciuto la crisi contemporanea, ma che nella paura di andare avanti si richiude in se stessa e nel suo passato. Non a caso, in una delle conversazioni che il feto riporta si parla dell'Inghilterra, con un ulteriore richiamo intertestuale al *Richard II*, utilizzando il concetto di *to be bound in*: «Ah, England, bound in with the triumphant sea, whose rocky shore beats back the envious surge»¹³. Il romanzo, probabilmente redatto poco prima della vittoria del *leave*, sembra così proiezione letteraria di quel tipo di ansia già palpabile nel Regno Unito nell'anno precedente alla sua effettiva uscita dall'Unione. Altro personaggio che sembra dire qualcosa della Gran Bretagna è quello di John, poeta polveroso e autoreferenziale che ama i classici, ma che non trae da questo amore grande profitto economico e intellettuale. Si tratta di una passione che non riconosce davvero un potenziale della letteratura come strumento che rende il mondo più intellegibile, nè rende lui più ricettivo nel comprendere le dinamiche che gli si verificano intorno mentre lui è preso dalla sua sterile e nostalgica devozione per una Gertrude, fisica e letteraria, che non esiste più. McEwan, con la creazione di un nuovo Amleto che parla con le

11. *Ivi*, p. 96.

12. D. Head, *Ian McEwan*, Palgrave Macmillan, New York 2007, p. 9.

13. I. McEwan, *op. cit.*, p. 95.

parole di Shakespeare, ma con uno sguardo al presente e al futuro, va in direzione completamente opposta. Da una parte rimette al centro l'icona letteraria, dall'altra se ne riappropria, rivitalizzandola, dandole nuova linfa:

It's not the theme parks of Paradiso and Inferno that I dread most – the heavenly rides, the hellish crowds – and I could live with the insult of eternal oblivion. I don't even mind not knowing which it will be. What I fear is missing out. Health desire or mere greed, I want my life first, my due, my infinitesimal slice of endless time and one reliable chance of a consciousness. I'm owed a handful of decades to try my luck on a freewheeling planet. That's the ride for me – the Wall of Life. I want my go. I want to become. Put another way, there's a book I want to read, not yet published, not yet written, though a start's been made. I want to read to the end of *My History of the Twenty-First Century*. I want to be there, on the last page, in my early eighties, frail but sprightly, dancing a jig on the evening of December 31, 2099¹⁴.

Se c'è ancora la possibilità d'incidere sul proprio futuro attraverso un'azione creativa si capisce perché in chiusura del romanzo, come anticipato, non ci sia il silenzio come scelta, ma il caos: «[...] first sorrow, than justice, than meaning. The rest is chaos»¹⁵. Nell'esito della vicenda, l'auspicio del nuovo Amleto di poter compiere proprio quell'azione forte che trasformi l'angoscia per il vuoto in un nuovo orizzonte di senso, liberandosi dell'immobilismo, passa per il riconoscimento del caos come cifra del contemporaneo e sembra essere lo stesso auspicio dell'autore reale che ritrova nella scrittura e nella letteratura una sua dimensione attiva contro i fantasmi che infestano il presente. Amleto da semplice spettatore della crisi, attraverso varie reincarnazioni letterarie e nel dialogare con gli spettri di ogni tempo, sembra così aver imparato come identificarli e come interagirci. Tra questi fantasmi c'è anche il Bardo stesso, padre nobile di una letteratura sempre più ibrida e di una testualità frammentaria come la realtà che racconta, in cui «Shakespeare is simultaneously material and evanescent»¹⁶, come sottolinea Maurizio Calbi in *Spectral Shakespeares, Media Adaptations in the Twenty-First Century*. Lo spettro di Shakespeare, però, in quest'operazione non assume un ruolo da invitato di pietra e ciò che spinge McEwan a rievocarlo sembra ben altro rispetto a un'aspirazione letteraria cieca e devota che non osa mettere in discussione l'inviolabile sacralità dell'originale. Al contrario, lo

14. *Ivi*, p. 128.

15. *Ivi*, p. 199.

16. M. Calbi, *Spectral Shakespeares: media adaptations in the twenty-first century*, Palgrave Macmillan, New York 2013, p. 6.

scrittore inglese sembra aver trovato la cifra per celebrare e rivitalizzare l'*Amleto*, riconoscendone il senso metaforico più profondo grazie al rovesciamento non solo prospettico, ma anche fisico descritto con quel «upside-down»¹⁷ che apre il romanzo. Il nuovo protagonista non rifugge le riflessioni sul vuoto ma le finalizza a una visione più nitida del presente e delle sue contraddizioni. Con l'azione finale che comporta il passaggio da una cella simbolica a una probabile cella effettiva, l'*Amleto* di McEwan è finalmente pronto a nascere, facendo così giustizia. Abbandona il silenzio, lo spazio bianco dell'utero, ed entra nel caos, così da poter rispondere alla domanda shakespeariana: «Who's there?» (*Hamlet* I, 1, v.1), con un gesto assertivo che convince il lettore di trovarsi davvero in presenza di un nuovo Amleto.

Bibliografia

- Calbi Maurizio, *Spectral Shakespeares: media adaptations in the twenty-first century*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
- Dromgoole Dominic, *Hamlet, Globe to Globe. Taking Shakespeare to every country in the world*, Grove Press, London 2017.
- Head Dominic, *Ian McEwan*, Palgrave Macmillan, New York 2007.
- Iodice Davide, *Mal'essere*, <https://www.teatrostabilenapoli.it/comunicati/malessere-dal-1-al-12-feb-braio-al-teatro-san-ferdinando/>, 2017.
- Malcolm David, *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolina Press, Columbia 2002.
- McEwan Ian, *Nutshell*, Jonathan Cape, London 2016.
- Safran Foer Jonathan, *Extremely Loud and Incredibly Close*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2005.
- Shakespeare William, *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri, Marsilio, Venezia 1997.

17. I. McEwan, *op. cit.*, p. 1.

Sezione 2

Rappresentazioni dell'assenza nella letteratura italiana

Impossibilità di parlare dell'amata e all'amata: ineffabilità della lode ed episodi di afasia dai trovatori a Petrarca

Nella lirica d'amore medievale, occitanica e italiana, si coglie una tensione insanabile: l'io avverte la necessità di esprimere dolore e ammirazione per l'amata, ma non può farlo appieno. Ne sono derivati numerosi *topoi* trobadorici, talvolta ispirati a modelli latini e spesso destinati a grande fortuna dalla Scuola siciliana in poi. Le immagini più significative possono essere categorizzate in quattro gruppi: 1. le qualità dell'amata sono tanto straordinarie da sfuggire a ogni rappresentazione (ineffabilità in senso stretto); 2. la capacità del poeta è insufficiente; 3. il personaggio femminile non intende ascoltare le confidenze dell'io; 4. di fronte all'oggetto del proprio desiderio l'io poetico perde le proprie facoltà e il controllo su di sé, innanzitutto sulla propria capacità di parlare¹. Si intende proporre una ricognizione di questa articolata eppure unitaria *imagery* al fine di riflettere sul perpetuarsi di alcuni *topoi* in contesti poetici diversi, attraverso trasformazioni e reinterpretazioni, con particolare attenzione al riuso dantesco e petrarchesco, che molto può rivelare del loro *usus scribendi* e delle loro prospettive poetiche.

I motivi dell'incomunicabilità sono presenti, in modo più o meno diffuso, in opere legate a periodi e a concezioni diversi, con la sola parziale eccezione del rifiuto di ascoltare da parte dell'amata, raro nei componimenti pre-stilnovistici, per quanto implicito nella condizione dell'io lirico. Ne deriva un'argomentazione forte a favore della convenzionalità di tali immagini, che già s'intuisce

*. Università di Milano.

1. Per la categorizzazione dei *topoi* si rimanda, ad esempio, ai repertori di W. Pagani, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Adriatica, Bari 1968, ed E. Savona, *Repertorio tematico del Dolce stil novo*, Adriatica, Bari 1973.

facilmente osservando l'affinità fra autori coevi o comunque riconducibili alla medesima corrente letteraria; il fattore più indicativo è l'uniformità concettuale sottesa alle singole realizzazioni, mentre sul piano formale non si riscontrano derivazioni dirette. Alcuni luoghi rappresentativi, distinti in base alle quattro categorie già individuate, possono fornire un primo orientamento:

1.

«Creis tan sa fina valors/ que no pot sofrir lauzors/ la gran forsa del ver briu» (Peire Vidal, *Be-m pac d'ivern e d'estiu*, vv. 32-34).

«Ché sua bieltà già ben dir propiamente/ non si porria, tant'è sovrabbondosa» (Dante da Maiano, *Uno voler mi tragge 'l cor sovente*, vv. 7-8).

«Non po' dir né saver quel che simiglia/ se non chi sta nel ciel, ch'è di lassuso» (Cino da Pistoia, *L'alta speranza che mi reca Amore*, vv. 21-22).

«Né già mai lingua humana/ contar poria quel che le due divine / luci sentir mi fanno» (Petrarca, canz. 72, vv. 10-12).

2.

«Al sieu lauzar non sui eu pro sabenz» (Bertran d'Alamanon, *Una chanzon dimeia ai talan*, v. 19).

«Per ch'io non son sì sapio laudatore/ ch'io sapesse avanzare/ lo suo gran presio fino oltre misura» (Rinaldo d'Aquino, *Poi li piace ch'avanzi suo valore*, vv. 4-6).

«Ch'io già per me contare io no 'l savria/ la sua bieltade quant'è poderosa» (Chiaro Davanzati, *Or vo' cantar, e poi cantar mi tene*, vv. 11-12).

«Tanto adorna parete,/ ch'èo non saccio contare» (Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, vv. 29-30).

«ché farle honor/ è d'altri homeri soma che da' tuoi» (Petrarca, son. 5, vv. 7-8).

«I' non poria già mai/ imaginar, nonché narrar, gli effecti» (Petrarca, canz. 73, vv. 61-62).

3.

«Non l'aus m'amor fort asemblar» (Guglielmo IX, *Molt jauzions mi prenc amar*, vv. 46).

«E qar non pot qec dia/ dir a s'amiga son talan» (Giraut de Bornelh, *De chantar*, vv. 78-79).

«Anzi le dissi 'l ver pien di paura;/ ed ella ne l'usata sua figura/ tosto tornando, fecemi, oimé lasso,/ d'un quasi vivo et sbigottito sasso» (Petrarca, canz. 23, vv. 77-80).

4.

«Las! Que farai, que ren non l'aus retraire,/ anz, qan la vei, estau a lei de mut» (Peire Raimon de Tolosa, *Pois precx e mans n'ai de mon Ereubut*, vv. 29-30).

«Sacciatelo per singa/ zo ch'è voi dire' a linga» (Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, vv. 52-53).

«Mi ristorna e fa muto» (Stefano Protonotaro, *Assai mi placeria*, v. 56).

«Ma 'l soverchio piacer, che s'atraversa/ a la mia lingua, qual dentro ella siede,/ di mostrarla in palese ardir non ave» (Petrarca, son. 143, vv. 12-14).

I *topoi* legati all'indicibilità rivestono per frequenza, uniformità e tipologia di contenuto una notevole importanza nell'illustrare alcuni temi centrali nella produzione lirica due e trecentesca: in linea di massima, sono spunti derivati dalla visione cortese, da cui le successive interpretazioni della relazione amorosa, in particolare quella stilnovistica, si sono allontanate, senza per questo perdere *in toto* il legame con una tradizione classica e autorevole, i cui fondamenti restano in parte validi. L'amata è superiore al suo amante, tanto che la convenzione dell'amante-servitore permane sino al *Canzoniere*; ne sono conseguenza sia l'esaltazione del personaggio femminile, sia il senso d'inadeguatezza, anche poetica, di quello maschile. Ne deriva, inoltre, la tendenza a riconoscere il successo amoroso nell'essere accolti come vassalli, nell'accettazione della propria fedeltà, nel saluto o in uno sguardo benevolente; altri desideri e ambizioni, specie se di natura sensuale, sono consapevolmente votati all'insuccesso. D'altronde, è molto più frequente che accada il contrario, nel segno del rifiuto e della disperazione: il diniego dell'amata si abbatte in particolare sulla richiesta

di confidarle sentimenti, bisogni, lamentele. Ciò corrisponde alla generale necessità di riservatezza che caratterizza l'amore cortese, di norma adulterino ed esposto al rischio di pettegolezzi. Questa costante trobadorica è accettata dai poeti federiciani, siculo-toscani e pre-stilnovisti; nella poesia stilnovistica, anche laddove non si riscontrino *senhal* in senso stretto, si nota l'apprezzamento per nomi densi sul piano semantico e simbolico (si pensi alla Selvaggia di Cino da Pistoia²) e per il motivo del riserbo rispetto all'identità dell'amata e ai propri desideri (nella *Vita nova* torna l'espedito occitanico delle donne-schermo e, nei versi, il nome di Beatrice viene esplicitato solo dopo la sua morte³). Ancora nel *Canzoniere* l'io attribuisce alla rivelazione dei propri sentimenti l'ira e il distacco dell'amata, nella ballata 11 e nel dittico 205-206⁴, e viene riproposto il tema del pettegolezzo nella veste classica della *fabula vulgi* e della ricerca di solitudine (ff. 1 e 35); le isotopie di Laura, infine, sono per certi aspetti eredi delle sostituzioni nominali trobadoriche⁵.

Rispetto alla produzione occitanica, il riuso stilnovistico delle immagini d'incomunicabilità rivela significativi tratti d'innovazione sul piano concettua-

2. La questione dell'identità storica dell'amata di Cino e della veridicità non solo letteraria del suo nome è stata a più riprese sollevata tra fine Ottocento e inizio Novecento (si rimanda in particolare agli studi biografici in U. Nottola, *Selvaggia Vergiolesi e la lirica amorosa di Cino da Pistoia: studio*, Fagnani e Galeazzi, Bergamo 1889, e G. Zaccagnini, *Cino da Pistoia: studio biografico*, Pagnini, Pistoia 1918). L'identificazione con Selvaggia Vergiolesi è accettata ormai da molti studiosi (si legga ancora G. Brunetti, *Selvaggia e le altre*, in T. Crivelli (a cura), *Selvagge e angeliche: personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, Insula, Leonforte 2007, pp. 19-21); tuttavia l'aspetto più notevole e presumibilmente più caro al poeta resta quello dei significati fonici e metaforici, nonché quello del gioco contrastivo e ossimorico tra di essi e l'ideologia cortese (per la riflessione sulla «Selvaggia cortese», *ivi*, pp. 23 ss.). Le stesse argomentazioni tradizionali a favore dell'identificazione del personaggio femminile potrebbero d'altro canto beneficiare di uno studio rinnovato da un punto di vista metodologico, poiché sono in sostanza circoscritte all'interpretazione di un controverso passo ciniano (*Lasso, pensando alla distrutta valle*, v. 6) e a documentazione d'archivio in parte perduta.

3. Il nome di Beatrice è esplicitato solo tre volte nei testi poetici del libello, a fronte delle diciannove in cui compare nelle sezioni in prosa a partire già dal primo capitolo secondo la ripartizione proposta da Gorni (D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, introduzione di Guglielmo Gorni, Mondadori, Milano 1999, p. 7): due occorrenze interessano *Gli occhi dolenti per pietà del core* e una il sonetto *Oltre la spera*. È notevole che le sezioni in prosa, per quanto anteriori nel percorso lineare della lettura, nella finzione letteraria siano idealmente e cronologicamente collocate dopo quelle in versi, in quanto «viaggio nella memoria» volto a recuperare fatti già avvenuti (per la ricostruzione della narrazione nelle sue logiche interne, ma anche dal punto di vista redazionale, cfr. S. Carrai, *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita nova*, Olschki, Firenze 2006).

4. Cfr. C. Berra, *Escondit, ostinazione e modelli biblici rovesciati: appunti su Rerum vulgarium fragmenta 206*, in «Quaderni veneti», 2013, pp. 101-108.

5. C. Segre, *Les isotopies de Laure*, in H. Parret, H.G. Ruprecht (dir.), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1985, pp. 811-826.

le, pur nel rispetto delle convenzioni formali. Come ha evidenziato Manuela Colombo⁶, con Cavalcanti l'idea dell'ineffabilità della donna e del conseguente sconvolgimento dell'io riacquista tratti mistici e religiosi già classici, mentre la lirica medievale anteriore ne aveva colto soprattutto l'aspetto retorico. L'insufficienza espressiva trova una motivazione filosofica e medica nella morte dell'intelletto causata da amore⁷. In seguito, Dante fonde le istanze spirituale e letteraria, e nella sintesi le supera rappresentando Beatrice come vera e propria santa. Come in parte già nei precedenti esperimenti stilnovistici (ad esempio, *Io voglio del ver la mia donna laudare* di Guinizzelli), la straordinarietà di Beatrice si delinea nel segno del miracolo, in terra (*Tanto gentile e tanto onesta pare*) e soprattutto in morte, quando ella diviene davvero *figura Christi*. L'impossibilità di averne piena conoscenza, di darle degna descrizione, di rivolgerle la parola trova una rinnovata giustificazione ontologica: l'io è schiacciato dal peso della propria perfettibilità umana e cristiana.

Nuova è anche la concezione petrarchesca, in primo luogo nel complesso riuo e nell'accostamento delle fonti. La rappresentazione di Laura e dell'amore per lei rielabora l'insegnamento dantesco, l'idea della donna miracolosa, del sentimento che innalza in chiave morale e cristiana (cfr. la seconda metà di *Rvf* 29 e i *ff.* 71-73). Tuttavia, il personaggio femminile mantiene una caratterizzazione umana ed è oggetto di desideri terreni, di ricordo e rimpianto. Nella prima sezione i motivi dell'indicibilità presentano in gran parte un'impronta occitanica, cui può sovrapporsi l'affinità con testi toscani, soprattutto cavalcantiani e danteschi; le scelte lessicali sono personali, per cui la convenzionalità dell'immagine si coglie nella generale vicinanza concettuale, più che in riprese puntuali. Lo si nota bene nella resa del rapporto fra io e amata, tra subordinazione, amore disforico, timori, speranza vana: tratti tipici della lirica trobadorica e poi di tanti *fragmenta*.

«[...] farle honor/ è d'altri homeri soma che da' tuoi» (son. 5, vv. 7-8).

6. M. Colombo, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, La Nuova Italia, Firenze 1987, pp. 13-51.

7. Sulla teoria d'amore medievale: G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, e P. Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla 'Vita nova' attraverso i due Guidi*, in M. Gagliano, Ph. Guérin, R. Zanni (dir.), *Les deux Guidi: Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2017, pp. 75-92.

P. Borsa, *op. cit.*; su Cavalcanti: M. Ciavolella, *L'amore e la medicina medievale*, in M.L. Ardizzone (a cura), *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, Cadmo, Fiesole 2003, pp. 93-102.

«Ma trovo peso non da le mie braccia,/ né ovra da polir colla mia lima» (son. 20, vv. 5-6).

«Et l'ingegno paventa a l'alta impresa,/ né di lei né di lui molto mi fido;/ ma spero che sia intesa» (canz. 71, vv. 2-4).

«Non perch'io non m'aveggia quanto mia laude è 'ngiuriosa a voi:/ ma contrastar non posso al gran desio,/ lo quale è 'n me da poi/ ch'i' vidi quel che penser non pareggia,/ non che l'avaglia altrui parlar o mio» (canz. 71, vv. 16-21).

«Et se la lingua di seguirlo è vaga,/ la scorta pò, non ella esser derisa» (son. 75, vv. 7-8).

«Come fanciul ch'a pena/ volge la lingua et snoda,/ che dir non sa, ma 'l più tacer gli è noia,/ così 'l desir mi mena/ a dire, et vo' che m'oda» (canz. 125, vv. 40-44).

«I' nol posso ridir, ché nol comprendo:/ da ta' duo luci è l'intellecto offeso,/ et di tanta dolcezza oppresso et stanco» (son. 198, vv. 12-14).

«Ch'i' nol so ripensar, nonché ridire» (son. 221, v. 13).

«Allor dirà che mie rime son mute,/ l'ingegno offeso dal soverchio lume» (son. 248, vv. 12-13).

Nella sezione «in morte», la duplicità della raffigurazione di Laura, beata nel cielo di Venere (*Rvf* 287), è rivelatrice. Da una parte, ella è salva, libera dai pesi terreni, guida per l'io lirico con i propri richiami e il proprio esempio. Nei loro incontri *in spiritu*⁸ non solo Laura è descritta in termini molto simili a quelli che il poeta aveva utilizzato prima della sua scomparsa, benché alcune sue caratteristiche, come la luminosità, siano accentuate, ma anzi si accresce il senso della sua presenza: ella pare più concreta, per quanto non fisica, grazie al suo ruolo attivo e ai suoi interventi dialogici. Il poeta parla ora all'amata con libertà molto maggiore, tanto che lo spirito di Laura appare meno lontano e inconoscibile della dura donna terrena oggetto di desiderio. Il pensiero di lei assume però una costante sfumatura luttuosa, nel segno del rimpianto e della nostalgia: proprio in questi passi tornano con maggior insistenza le immagini

8. Si vedano, da ultimo, i contributi di Z.G. Baranski, "Piangendo e cantando" con Orfeo (e con Dante): strutture emotive e strutture poetiche in «*Rvf*» 281-90, in M. Picone (a cura), *Il Canzoniere: lettura micro e macrottestuale*, Longo, Ravenna 2007, pp. 595-615, ed E. Fenzi, *Dalla precarietà del sogno alle sublimazioni dell'intelletto* («*Rvf*» 341-50), in M. Picone (a cura), *op. cit.*, pp. 617-640.

di ineffabilità, in riferimento alla sofferenza del poeta e alle bellezze perdute di Laura⁹.

«Qual ingegno a parole/ poria aguagliare il mio doglioso stato?» (canz. 268, vv. 18-19).

«Se quell'aura soave de' sospiri/ [...] / ritrar potessi [...]» (286, vv. 1-5).

«Mai non poria volar penna d'ingegno,/ nonché stil grave o lingua, ove Natura/ volò, tessendo il mio dolce ritegno» (son. 307, vv. 9-11).

«Da poi più volte ò riprovato indarno/ al secol che verrà l'alte bellezze/ pinger cantando [...]» (son. 308, vv. 5-7).

«I miei gravi sospir' non vanno in rime,/ e 'l mio duro martir vince ogni stile» (sest. 332, vv. 11-12).

A fronte del senso d'incomunicabilità, la poesia acquisisce una funzione ampia e complessa, poiché sostituisce forme più dirette di contatto, impedita da dinieghi, timori, incapacità, disparità sociale e morale. Il destinatario naturale dei versi amorosi è l'amata stessa, come suggeriscono molti congedi siciliani e ancor più toscani; un'intenzione simile è d'altronde sottesa già a numerosi componimenti occitanici, e poi stilnovistici e petrarcheschi, in cui si avverte il bisogno di confidarsi. Nella macrostruttura del *Canzoniere*, al piano letterale, in cui l'io innamorato si rivolge spesso a Laura, si sovrappone l'autoanalisi dell'io; va poi considerato il riferimento ai lettori, destinatari secondari del libro, cui è rivolta la componente educativa ed esemplare, benché essi siano coinvolti in forma allocutiva solo in *incipit* del *fragmentum* 1. L'importanza di testimoni esterni (amici, poeti, donne) era per altro percepita già da toscani e stilnovisti, di frequente in forma oggettivata, in apostrofe o dialogo; Dante, in particolare, sviluppa appieno questo presupposto sostituendo in via definitiva le donne all'amata come suoi destinatari dopo la svolta della «loda».

Grazie alla poesia, d'altro canto, l'io può sfogarsi, oltre che con sospiri e lacrime, codificati dalla fisiologia e dalla fenomenologia amorose medievali: l'innamorato deve decomprimere il cuore angosciato, esternando le sue emozioni. Il motivo ricorre in modo esplicito nella produzione trobadorica e nel

9. Ricordiamo almeno un'eccezione: cfr. son. 283, vv. 12-13.

Canzoniere, pur secondo scelte lessicali non sovrapponibili¹⁰, mentre resta implicito nella lirica italiana delle origini, in cui mancano *topoi* specifici.

«Un novel chan/ que m'ira conortan/ de l'ir e de l'afan» (Giraut de Bonelh, *Ses valer de pascor*, vv. 7-9).

«Mas per so chan, c'oblides la dolor» (Folchetto da Marsiglia, *En chantan m'aven a membrar*, v. 3).

«Per melhs sofrir lo maltrait e l'afan/ que-m don'Amors, don eu no-m posc defendre,/ farai chanso [...]» (Peire Vidal, *Per melhs sofrir lo maltrait e l'afan*, vv. 1-3).

«Et perché un poco nel parlar mi sfogo» (Petrarca, canz. 50, v. 57).

«[...] et in sospiri e 'n rime/ sfogo il mio incarco [...]» (Petrarca, son. 252, vv. 2-3).

«Ma di et notte il duol ne l'alma accolto/ per la lingua et per li occhi sfogo et verso» (Petrarca, son. 344, vv. 13-14).

Tra bisogno di confidenza e impossibilità di soddisfazione, la poesia amorosa è caratterizzata da una forte componente paradossale¹¹, da una tensione che rischia l'*impasse*, che vede l'io incapace nella propria arte, dunque in una condizione snaturante e disperata, come in fondo è spesso l'amore d'origine cortese. In verità, però, negazioni, preterizioni, ammissioni di insufficienza e impossibilità divengono efficace strumento espressivo: perché indicibili, il dolore suona più intenso, la bellezza più pura, lo smarrimento più annichilente.

Sono molto rappresentative le immagini dell'afasia, che nel loro eccesso fisico accomunano i trovatori e Petrarca, il quale riusa e rinnova la tradizione in modo personale, talvolta forse grazie alla mediazione stilnovistica, ma spesso guardando direttamente alla tradizione cortese, mentre i poeti siciliani (in particolare Giacomo da Lentini) e toscani sono coinvolti in modo marginale. L'intorpidimento della lingua entra nella convenzionale fenomenologia d'amore e suggerisce la gravità di una condizione psicologica dolorosa¹².

10. Per necessità di sintesi, si è esaminato solo lo specifico campo semantico dello «sfogo».

11. Il paradosso è cifra specifica dell'amor cortese. U. Mölk, *La lirica dei trovatori*, il Mulino, Bologna 1996.

12. È questa una delle immagini per cui gli antecedenti classici sono più evidenti: si pensi, ad esempio, a Catullo, 51 9.

1. Apostrofi alla lingua:

«Vos vos calaretz,/ Na Parlieira-Boch'un dia,/ fe que dei mon paire!» (Giraut de Bornelh, *Ben deu en bona cort dir*, vv. 61-63).

«Ingrata lingua, già però non m'ài/ renduto honor, ma facto ira et vergogna» (Petrarca, son. 49, 3-4).

2. Metafora del nodo¹³:

«Al meu nesci chaptenemen/ et a la gran vilania/ per que lh lenga m'entrelia/ can eu denan leis me prezen» (Bernart de Ventadorn, *En cossirer et en esmai*, vv. 37-40).

«Solamente quel nodo/ ch'Amor cerconda a la mia lingua quando/ l'umana vista il troppo lume avanza,/ fosse disciolto, i' prenderei baldanza/ di dir parole in quel punto sì soave» (Petrarca, canz. 73, vv. 79-83).

«Ruppesi intanto di vergogna il nodo/ ch'a la mia lingua era distretto intorno» (Petrarca, canz. 119, vv. 76-77).

3. Tradimento del corpo:

«Qu'aissi m'ave quan vei vostras faissos:/ la lengua-m falh e-l cor ai temeros» (Raimon Jordan, *Vas vos soplei, domna, primeiramen*, vv. 5-6).

«E quan la vey, no sai s'es per amor/ o per temer o per sa gran ricor,/ torn ses parlar mutz, e non per orguelh» (Aimeric de Peguilhan, *Lonjamen m'a trebalhat e malmes*, vv. 37-39).

«Qu'aissi m'ave quan vei vostras faissos:/ la lengua-m falh e-l cor ai temeros» (Raimon Jordan, *Vas vos soplei, domna, primeiramen*, vv. 5-6).

«Anz, qan la vei, estau a lei de mut» (Peire Raimon de Tolosa, *Pois precx e mans n'ai de mon Ereubut*, v. 30).

13. Al medesimo *topos* (e a possibili antecedenti biblici) fa riferimento G. Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore: studi su Dante e altri duecentisti*, Olschki, Firenze 1981, pp. 16-19, per spiegare l'immagine che Dante sceglie in *Purgatorio* XXIV, v. 55, al fine distinguere la poesia dello Stil novo dalla lirica precedente.

«Amore è che tacente fa tornare/ lo ben parlante, e lo muto parlare» (Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore sovente*, vv. 35-36).

«Chi è questa che vèn [...] / e mena seco Amor, sì che parlare/ null'omo pote, ma ciascun sospira?» (Guido Cavalcanti, *Chi è questa che vèn*, vv. 1-4).

«Tanto gentile e tanto onesta pare/ la donna mia quand'ella altrui saluta,/ ch'ogne lingua deven tremando muta» (Dante Alighieri, *Vita nova* 17, 5, vv. 1-3).

«Ma 'l soverchio piacer, che s'atraversa/ a la mia lingua, qual dentro ella siede,/ di mostrarla in palese ardir non ave» (Petrarca, son. 143, vv. 12-14).

«Più volte già dal bel sembiante humano/ ò preso ardir co le mie fide scorte/ d'assalir con parole honeste accorte/ la mia nemica in atto humile et piano./ Fanno poi gli occhi mio penser vano/ [...] / Ond'io non poté' mai formar parola/ ch'altro che da me stesso fosse intesa:/ così m'à fatto Amor tremante et fioco» (Petrarca, son. 170, vv. 1-9).

Come la critica ha a più riprese sostenuto¹⁴, Petrarca è stato un attento lettore dei trovatori, primi classici della lirica romanza, il cui esempio appare ancora vivo e attualizzabile attraverso una reinterpretazione personale. Petrarca non nasconde le tracce di quest'affinità, a livello metrico (la sestina, le strutture arcaizzanti dei *fragmenta* 29 e 206), nelle citazioni (la prima *auctoritas* della canzone 70, l'immagine della caccia impossibile nei ff. 212 e 239), in alcuni motivi peculiari (la brezza che viene dal volto amato); nel *Triumphus Cupidinis* i trovatori godono di ampio e significativo spazio tra i poeti d'amore. L'analisi delle immagini di ineffabilità e incomunicabilità contribuisce all'approfondimento sul complesso rapporto tra Petrarca e questi suoi antecedenti, e quindi sul suo *usus scribendi*. La diffusione dei motivi nell'intera raccolta mostra l'impegno del poeta nel reinterpretarli in profondità, in un contesto rinnovato e in momenti diversi tra loro, senza per questo cancellarne i significati originari, ma piuttosto piegandoli a un messaggio diverso, come suggerisce il permanere di suggestive affinità concettuali pur in un quadro complessivo tanto mutato. Al contrario, nella *Vita nova* il riferimento ai trovatori appare per lo più circoscritto alla zona iniziale, la più vicina ai modelli toscani pre-stilnovistici e alle prime fasi dello Stilnovo; più oltre Dante pone in evidenza, piuttosto, la novità assoluta della

14. Cfr. A. Fontana, *La filologia romanza e il problema del rapporto Petrarca-trovatori*, in F. Schalk (Hg.), *Petrarca (1304-1374). Beiträge zu Werk und Wirkung*, Klostermann, Frankfurt am Main 1975, pp. 51-70.

sua visione poetica. Il campo semantico dell'ineffabilità offre qui un esempio di rifunzionalizzazione radicale: il valore originario delle immagini è messo da parte, nell'esaltazione della natura miracolosa e ultraterrena di Beatrice.

Tra '200 e '300 i *topoi* dell'incomunicabilità dimostrano al contempo longevità e vitalità, nel segno, da una parte, della continuità e della convenzionalità, dall'altra, della trasformazione, una capacità quest'ultima che ha consentito all'*imagery* di sopravvivere al di là di stanche ripetizioni.

Bibliografia

- Agamben Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.
- Alighieri Dante, *Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, introduzione di G. Gorni, Mondadori, Milano 1999.
- Baranski Zygmunt G., "Piangendo e cantando" con Orfeo (e con Dante): strutture emotive e strutture poetiche in «Rvf» 281-90, in M. Picone (a cura), *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*, Longo, Ravenna 2007, pp. 595-615.
- Berra Claudia, Escondit, *ostinazione e modelli biblici rovesciati: appunti su Rerum vulgarium fragmenta 206*, in «Quaderni veneti», 2013, pp. 101-108.
- Borsa Paolo, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla "Vita nova" attraverso i due Guidi*, in M. Gagliano, Ph. Guérin, R. Zanni (dir.), *Les deux Guidi: Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2017, pp. 75-92.
- Brunetti Giuseppina, *Selvaggia e le altre*, in T. Crivelli (a cura), *Selvagge e angeliche: personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, Insula, Leonforte 2007, pp. 19-21.
- Carrai Stefano, *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita nova*, Olschki, Firenze 2006.
- Ciavolella Massimo, *L'amore e la medicina medievale*, in M.L. Ardizzone (a cura), *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, Cadmo, Fiesole 2003, pp. 93-102.
- Colombo Manuela, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, La Nuova Italia, Firenze 1987.
- Fenzi Enrico, *Dalla precarietà del sogno alle sublimazioni dell'intelletto* («Rvf» 341-50), in M. Picone (a cura), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Longo, Ravenna 2007, pp. 617-640.
- Fontana Alessio, *La filologia romanza e il problema del rapporto Petrarca-trovatori*, in F. Schalk (Hg.), *Petrarca (1304-1374). Beiträge zu Werk und Wirkung*, Klostermann, Frankfurt am Main 1975, pp. 51-70.
- Gorni Guglielmo, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore: studi su Dante e altri duecentisti*, Olschki, Firenze 1981.
- Mölk Ulrich, *La lirica dei trovatori*, il Mulino Bologna 1996.
- Nottola Umberto, *Selvaggia Vergiolesi e la lirica amorosa di Cino da Pistoia: studio*, Fagnani e Galeazzi, Bergamo 1889.
- Pagani Walter, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Adriatica, Bari 1968.
- Savona Eugenio, *Repertorio tematico del Dolce stil novo*, Adriatica, Bari 1973.
- Segre Cesare, *Les isotopies de Laure*, in H. Parret, H.G. Ruprecht (dir.), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1985, pp. 811-826.
- Zaccagnini Guido, *Cino da Pistoia: studio biografico*, Pagnini, Pistoia 1918.

Pettegolezzi epistolari cinquecenteschi. La censura al servizio del «marketing editoriale»

Tra le mode letterarie e di costume che arricchirono il Rinascimento italiano, nacque nell'ambito dell'industria tipografica soprattutto veneziana, per giungere e spopolare anche Oltralpe, quella delle raccolte o – secondo la denominazione allora corrente – «libri di lettere»; nel secolo del petrarchismo imperante, poi, non stupisce il successo che arrise a quelle, tra tali raccolte, che, abbinando nel titolo al sostantivo «lettere» l'aggettivo «amorse», offrivano al pubblico infinite variazioni della formula dell'epistola erotica, non senza procurare discreti guadagni ad autori, editori e stampatori.

I «libri di lettere amorse»¹ sono sillogi di epistole scambiate fra amanti (non, ad esempio, tra confidenti su tematiche amorse come accade nell'*Ortis*) senza prosa di raccordo fra l'una e l'altra, alcune palesemente *fictae*, ovvero composte appositamente per la pubblicazione, altre risultanti dalla rielaborazione di copialettere privati nati nei cassetti chiusi a chiave degli scrittoi di amanti realmente esistiti. Sul versante strutturale, si danno varie possibilità: un solo autore scrive a molte destinatarie; un autore o un'autrice scrive a un solo o a una sola destinataria (le cui risposte non sono incluse); un mittente e un destinatario si scambiano i ruoli, creando una vera e propria corrispondenza; un raccoglitore reperisce e pubblica lettere di una pluralità di autori nella veste dell'antologia².

*. Università di Pisa-Helsingin Yliopisto.

1. J. Basso, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*, Bulzoni-Presses Universitaires de Nancy, Roma-Nancy 1990.

2. A. Quondam, *Dal «formulario» al «formulario»: cento anni di «libri di lettere»*, in Id. (a cura), *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice di libri di lettere del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 13-156; L. Braidà, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e «buon volgare»*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Condizione indispensabile perché si possa parlare di «libro di lettere» (o, modernizzando, di epistolario amoroso) è che le opere siano animate da intendimenti letterari riconducibili all'autore, all'editore o al raccoglitore³: non siamo in presenza di «formulari» o «segretari galanti», ovvero raccolte di modelli epistolari che l'acquirente poteva copiare e utilizzare per le proprie private corrispondenze, né tantomeno di lettere documento, materiale d'archivio che serva alla ricostruzione storica o biografica. Con le parole di Mario Marti, infatti:

Una raccolta di lettere [...] obbedisce a intendimenti puramente editoriali, ed è effettuata *a posteriori* dagli studiosi, solitamente dopo la morte dello scrittore [...]. Un «epistolario», invece, è informato a un concetto d'arte e obbedisce a soggettivi intendimenti retorici e stilistici; è frutto della volontà dell'autore [...]. Un «epistolario» nasce da coscienza letteraria, ed è tutto volto al raggiungimento di specifici risultati per l'appunto letterari⁴.

La semplice raccolta di lettere diventa cioè un epistolario – come la raccolta di rime diventa un canzoniere – laddove l'autore o il raccoglitore vi immettano un impianto strutturale o un filo conduttore, le affidino un messaggio univoco, la concepiscano organicamente.

Nel caso dei «libri di lettere amoroze» ciò può accadere anche tramite l'esibizione o la dissimulazione della censura, ovvero la manipolazione dell'assenza. La portata «letterarizzante» del fenomeno dell'assenza discorsiva agisce fruttuosamente soprattutto nelle raccolte di lettere amoroze nate come corrispondenze reali (o che è plausibile ipotizzare siano nate come corrispondenze reali). Queste, infatti, nei tortuosi passaggi dal circuito privato della comunicazione fra amanti a quello pubblico dell'industria tipografica, subiscono numerose e significative operazioni di mutilazione e censura che spesso e volentieri, nel loro essere celate o enfatizzate, forniscono informazioni altrimenti difficilmente rintracciabili sui «risultati letterari» che l'autore o il raccoglitore si proponevano di raggiungere.

Volendo partire dalle assenze più macroscopiche, possiamo invocare gli epistolari che sarebbero delle corrispondenze tra due amanti, se solo la totalità delle missive di uno dei due non fosse espunta, facendo in tal modo dell'originario dialogo non un monologo, bensì un colloquio mutilo e ricostruibile

3. M. Marti, *L'epistolario come «genere» e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del Convegno di studi (Bologna 7-9 aprile 1960), Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961, pp. 203-208.

4. *Ivi*, p. 204.

virtualmente con gli accenni agli scritti rimossi contenuti in quelli conservati. È plausibile che in questi casi colui che opera la selezione del materiale, piuttosto che sui meccanismi della corrispondenza o sulla storia che eventualmente ne emergerebbe, voglia focalizzarsi sulla costruzione dell'immagine di quello dei due scriventi le cui prove epistolari sono affidate ai torchi. È quanto accade negli epistolari di due autrici ignote, celate dietro gli pseudonimi di Celia Romana ed Emilia Fiorentina⁵, le quali sono protagoniste di relazioni d'amore durate molti anni anche grazie allo scambio epistolare. All'esaurirsi della relazione, l'amante di Celia decide (se si presta fede a quanto affermato nella dedicatoria) di dare alle stampe le lettere della donna, omettendo le proprie, in quanto non servirebbero allo scopo della pubblicazione, che è quello di lasciar traccia nel mondo del valore di lei (con ovvia eco della coeva *querelle des femmes*). Di Celia, donna del pieno Cinquecento, si vuole mostrare il valore intellettuale, rimandando anche alla questione più generale dell'intelletto femminile e dell'educazione delle donne:

[...] All'ingegno di lei [...] mi parrebbe [...] di fare ingiuria grande se qualche indizio di lui io al mondo non palesassi. Dalle sue lettere [...] stimo che agevolmente comprendere si potrà inestimabile essere l'acutezza e il valore di Celia. Oh, quante volte, veggendola io con gentile e accorta scrittura sì vivamente spiegare le sue affezioni, dissi: «Ahi, perché non fu costei da' suoi teneri anni nelle buone scienze ammaestrata, ché, lasciandosi addietro la tanto esaltata Saffo e simiglianti, ita ne sarebbe al pari di qualsivoglia stimato oratore o filosofo antico?»; per che chiaramente veder potrà ciascuno, e specialmente le donne, che a esse l'ingegno non manca, ma lo studio sì delle buone arti e delli buoni costumi; e per certo, l'acutezza della mente loro, quale ne' casi d'amore (perciò che in questi per lo più l'adoprano) è manifesta, se a più lodate imprese si volgesse, eccellente e maravigliosa senza alcun fallo ne diverrebbe⁶.

Di Emilia, devotissima e castissima dama della Controriforma, emerge invece la virtù morale, come suggerito anche dalla connotazione delle lettere come «affettuose» e non «amorose»; in entrambi i casi, tuttavia, le lettere dei due uomini sarebbero state superflue, nulla avrebbero aggiunto allo scopo primario delle opere.

5. *Le Lettere di Madonna Celia gentildonna Romana*, in Milano, appresso a Giovann'Antonio degli Antoni, 1562; *Lettere affettuose di madonna Emilia N. nobile fiorentina, scritte al cavalier Bernardino N., nelle quali molti pensieri dell'animo leggiadramente spiegati si veggiono*, in Siena, ad istantia di Ottavio Paiorani, 1594.

6. *Le Lettere di Madonna Celia*, cit., cc. 2v-3r.

Un meccanismo simile agisce, stavolta per volontà autoriale e non soltanto editoriale, nella parte amatoria dell'epistolario di Pietro Bembo.

Già nel 1535, Bembo aveva portato a un certo grado di compiutezza il progetto (successivamente accantonato e condotto a termine dopo la sua morte in ambito tipografico) di un epistolario onnicomprensivo, che raccogliesse tutte le tipologie di lettere che aveva scritto nel corso della sua carriera: in latino e in volgare, ad amici e familiari, ufficiali e amorose⁷. Nella sistemazione manoscritta che dobbiamo all'autore (rispettata poi nelle stampe postume), le lettere amorose erano raccolte in una sezione separata dell'epistolario, intitolata *Lettere giovanili*, con evidente riferimento al «giovenile errore» di petrarchesca memoria. Dopo la morte del cardinale, tale sezione, pur continuando a far parte integrante dell'epistolario onnicomprensivo praticamente per tutta la durata della sua vita editoriale, conobbe anche vita autonoma: fu, infatti, stampata separatamente, in agili libretti in ottavo, intitolati *Lettere giovanili* nel 1558, *Lettere amorose* nel 1563 e nel 1567⁸.

Le *Giovanili*, nella loro veste di «epistolario» derivante da intendimento letterario, attingono a materiale d'archivio: Bembo le crea, infatti, accozzando le lettere da lui scritte a due gentildonne a cui in tempi diversi si era legato in relazioni d'amore, Lucrezia Borgia e Maria Savorgnan, le quali erano state anche mittenti oltre che destinatarie, ponendosi dunque come co-autrici di due corrispondenze propriamente dette. Tali corrispondenze non hanno mancato di affascinare studiosi odierni proprio in quanto dialoghi epistolari: in una forma editoriale che rendesse il colloquio a distanza – quindi rispettando la consequenzialità di missive e responsive – sono state modernamente edite da Carlo Dionisotti e Giulia Raboni⁹.

Il trattamento riservato loro dal manoscritto bembiano che abbozza l'epistolario (ed è poi riproposto dalle stampe nella struttura e nel contenuto) è tuttavia di segno opposto: non vi compaiono, infatti, né i nomi delle due donne, né le loro

7. L'edizione di riferimento è quella a cura di Ernesto Travi, che però riordina le epistole in base alla cronologia e non tenendo conto della partizione effettuata dall'autore e trasmessa poi alla tradizione a stampa (cfr. P. Bembo, *Lettere*, 4 voll., a cura di E. Travi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1987-1993).

8. P. Bembo, *Lettere giovanili*, in Milano, appresso di Giovanni Antonio degli Antoni, 1558; Id., *Lettere amorose, con alcune altre di nuovo aggiunte da diversi autori*, in Bressa, appresso gli eredi di Lodovico Britannico, 1563; Id., *Lettere amorose, con alcune altre di nuovo aggiunte da diversi autori*, Bressa, per Iacobo Britannico, 1567.

9. P. Bembo, M. Savorgnan, *Carteggio d'amore (1500-1501)*, a cura di Carlo Dionisotti, Le Monnier, Firenze 1950; P. Bembo, L. Borgia, *La grande fiamma. Lettere 1503-1517*, a cura di Giulia Raboni, Rosellina Archinto, Milano 1989.

lettere. Ovviamente, l'omissione dei nomi è motivata dall'intenzione di celare l'identità delle gentildonne; è singolare tuttavia che di esse scompaia ogni traccia, persino le iniziali. In altri epistolari nati come corrispondenze reali (o come tali proposti sul mercato librario), quando pure si vuole proteggere una donna (o si afferma di volerlo fare) cancellandone il nome, di norma ne vengono date le iniziali, espediente che si limita a nascondere senza annullare la presenza stessa della funzione-destinataria; spesso anzi accade che si sottolinei tipograficamente la cancellazione dei nomi facendo seguire alle iniziali un discreto numero di punti, il che crea un vuoto in grado di richiamare visivamente l'attenzione. In questi casi, dunque, l'operazione di mascheramento, lungi dall'essere occultata o passata sotto silenzio, è al contrario esibita con accorgimenti tipografici (e può essere anche sottolineata nelle zone paratestuali), con l'evidente scopo di stimolare la curiosità dei potenziali acquirenti. In Bembo, invece, i nomi e persino le iniziali vengono completamente rimossi, e non vi è spazio neanche per delle intestazioni generiche ad anonime «madonne» (strada percorsa in altri epistolari): in tal modo è come se la figura, l'esistenza stessa della destinataria si dissolvesse, o addirittura come se non fosse mai esistita e non avesse avuto un ruolo neanche remoto, non si vuol dire nella scrittura vera e propria (si tenga presente che nell'ambito di una corrispondenza la mano di ciascuno scrivente non è mai completamente libera o autonoma, se non altro in quanto inevitabilmente stimolata nell'*inventio* e nell'*elocutio* dall'esigenza di dover rispondere a quanto proposto dall'interlocutore), ma neanche nell'ispirazione della stessa.

La soppressione delle lettere e delle persone di Lucrezia e Maria crea dunque qualcosa di completamente nuovo: leggendo il manoscritto bembiano e le stampe postume delle *Giovenili*, praticamente non ci si rende conto che si tratta di due corrispondenze, ma ci si trova davanti a un susseguirsi di lettere che risultano tutte slegate fra loro (essendo invece in origine tutte concatenate attorno a due nuclei distinti). Vale a dire che la censura c'è, e opera a più livelli, ma viene accuratamente dissimulata, con delle intenzioni ben precise. Bembo dissimula l'eliminazione delle figure delle due destinatarie perché non vuole che il lettore si concentri sulla dimensione del pettegolezzo, soffermandosi magari a interrogarsi sulle circostanze biografiche sottese alle lettere; vuole invece che si concentri sul contenuto della scrittura, sulla dimensione letteraria e filosofica, sulla concezione dell'amore che emerge da questa sua opera, procedendo parallela alle altre (*Asolani* e *Rime in primis*). La dissoluzione delle due corrispondenze è figlia del preciso intento di spostare il *focus* dalla dinamica del colloquio epistolare, quella che si crea tra missive e responsive, alla sua prosa, alla sua scrittura, al modo in cui lui, l'autore e centro propulsore unico, concettualizza e vive l'amore: insomma su di lui, sulla sua persona. E, infatti,

l'intenzione letteraria che sta a monte di queste operazioni – e di tutto il progetto dell'epistolario bembiano – è quello di costruire la propria immagine letteraria per tramandarla ai posteri secondo una prospettiva petrarchesca e umanistica, per cui «l'emittente finisce con l'essere [...] chiaramente l'oggetto centrale della documentazione»¹⁰.

Il riferimento a Petrarca non è poco significativo in un simile contesto. Si è già notato l'apporto «letterarizzante» in tal senso (con il suo portato implicito di *professio modestiae*) della qualifica di «giovenili» data alle sue prove epistolari amorose dallo stesso Bembo, qualifica che crea un ponte (ovvio, ma è pur sempre degno di nota che venga sottolineato fin nella titolazione) con la produzione lirica dell'*auctor* amoroso per eccellenza. Petrarca fu, però, autore anche di un epistolario, del quale quello bembiano condivide la prospettiva umanistica e, per così dire, l'impianto e lo scopo pre-aretiniani¹¹. Nell'epistolario petrarchesco, l'amore per Laura è completamente espunto, tranne che nelle *Epistole metriche*, ovvero le più «letterarie»: qui il tema dell'amore non risulta «fuori luogo», mentre altrove sarebbe stato incompatibile con l'immagine austera e morale che Petrarca vuol dare di sé, avendo relegato l'amore terreno alla dimensione ormai superata del «giovenile errore». Anche Bembo relega il tema erotico a una sezione separata e minoritaria dell'epistolario e lo relativizza proprio tramite il richiamo al primo *vulgare fragmentum*; e però, anticipando i tempi rispetto a quella che diventerà una moda del pieno Cinquecento, immette in un epistolario, che è ancora pienamente umanistico nello scopo e nell'impianto, la tipologia della lettera d'amore indirizzata esplicitamente all'amata.

Si espone infine il caso delle *Lettere amorose* del conte veneziano Alvise Pasqualigo¹², l'unico epistolario, tra quelli amorosi cinque e seicenteschi, «a due voci»¹³, nel senso che sono stampate le lettere di entrambi gli amanti, le quali fanno tutte riferimento a un'unica storia d'amore e sono scritte dai soli due soggetti coinvolti in tale storia. In esso la declinazione dell'assenza e del

10. P. Floriani, *Pietro Bembo tra Epistulae familiares e Lettere familiari*, in *La corrispondance, Atti del Convegno di studi* (Aix-en-Provence 4-6 ottobre 1984), Université de Provence, 1985, pp. 165-175.

11. Per la cesura segnata dal *Primo libro delle lettere* di Aretino nella storia dell'epistolografia e per il suo valore fondativo, vedi A. Quondam, *op. cit.*

12. *Delle lettere amorose libri due ne quali leggendosi una historia continuata d'uno amor fervente di molti anni tra due nobilissimi amanti si contien ciò che può in questa materia a qualunque persona avvenire*, in Venezia, appresso Francesco Rampazetto, 1563; *Delle lettere amorose del mag. m. Alvise Pasqualigo libri quattro ne quali sotto maravigliosi concetti si contengono tutti gli accidenti d'amore*, nuovamente con somma diligenza ristampate, in Vinegia, 1570.

13. G. Barberi Squarotti, *Prodromi della narrativa manierista: dal Bandello al Pasqualigo*, in V. Branca, C. Ossola (a cura), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Olschki, Firenze 1984, pp. 351-384, p. 371.

vuoto come dinamica tra esibizione e occultamento della censura qualifica intrinsecamente quell'intendimento letterario che è la condizione necessaria per cui una raccolta di lettere diventi un epistolario, giungendo a farne un romanzo epistolare *ante litteram*¹⁴.

Alvise Pasqualigo, patrizio veneziano, capitano di galea a Lepanto e letterato dilettante, affida al noto operatore tipografico Francesco Sansovino le centinaia di lettere scambiate con la sua amante Vittoria durante la loro pluriennale relazione. Nel 1563 le *Amorose* escono a stampa anonime, e Sansovino le presenta come «vero parto di due fedelissimi amanti» (Pasqualigo 1564, c. IIv), ovvero come la pubblicazione di un'autentica corrispondenza venutagli alle mani. Per rendere credibile agli occhi dei lettori questa versione dei fatti, Sansovino attua appunto una sapiente manipolazione delle operazioni di censura, da lui esibite e sottolineate, al contrario di Bembo, che le aveva invece dissimulate.

La prima operazione di censura consiste nel creare una discontinuità nella numerazione delle epistole, e nel farlo notare al lettore sottolineandolo nell'introduzione, spiegando di aver eliminato intere lettere del manoscritto poiché contenenti particolari pericolosi, che avrebbero potuto portare a identificare i due scriventi:

Il numero che vedete segnato a ciascuna lettera dimostra non la quantità loro, ma l'interrompimento qualche volta di esse lettere, perché seguendo al numero 110 il numero di 112, [...] questo avviene perché s'è levato via quella ch'era al numero di 111, attento che, essendo tutta piena di cose secrete a questi amanti, non era conveniente il pubblicarla¹⁵.

Ci si può chiedere se, essendo lo scopo di Sansovino semplicemente quello di eliminare i particolari compromettenti e celare l'identità dei due scriventi, confessare con apparente candore la soppressione dei testi e non darsi la pena di riorganizzare la numerazione sia la strategia più efficace: e ci si potrebbe rispondere che magari l'intento era proprio quello di fornire al lettore (anche fabbricandola appositamente) una prova dell'autenticità della corrispondenza.

La seconda operazione di censura agisce a un livello microtestuale, e consiste, ove non si renda necessaria l'eliminazione dell'intera lettera, nell'omissione di segmenti di testo molto limitati. La motivazione dichiarata nell'introduzione è analoga alla precedente: «N'è paruto che stia bene il levar molti particolari

14. Cfr. I. Caiazza, *Alvise Pasqualigo e il suo romanzo epistolare, le Lettere amorose, dalla "relazione" alla "corrispondenza"*, in «Italianistica», 43, 2014, pp. 77-106.

15. *Delle lettere amorose libri due*, cit., c. VIr.

che vi erano, perciò che potevano nuocere alle persone che hanno scritto queste lettere e non giovar punto ai lettori, attento che [...] lo intendere i secreti loro non rileva nulla a' leggenti»¹⁶; il risultato tipografico è la massiccia presenza di «vacui», ovvero di zone vuote, marcate da punti che talvolta, allungandosi anche per più di una riga, rivelano visivamente la lacuna creata nel testo originale. E anche in questo caso, se Sansovino non dissimula i tagli (come gli sarebbe stato agevole fare cambiando il giro di frase, sostituendo parole rivelatrici o nei molteplici modi che la sua abilità editoriale gli avrebbe potuto suggerire), ma al contrario esibisce e dilata le lacune, è plausibile che lo faccia per avvalorare la tesi del «vero parto».

Nel 1567, cinque anni dopo, l'epistolario viene pubblicato in una seconda e più ampia versione (che include praticamente la totalità delle lettere della versione 1563 e ne aggiunge qualche altra decina), in quattro libri, non più anonimo, bensì attribuito interamente a Pasqualigo, senza la menzione della co-autrice Vittoria. La definizione di «vero parto di due fedelissimi amanti» è sostituita dal sottotitolo: «Libri 4, ne' quali sotto maravigliosi concetti si contengono tutti gli accidenti d'amore»¹⁷: una sorta di *summa amatoria* o di enciclopedia del possibile amoroso, di cui si sottolinea, tra le molte cose che sarebbe stato possibile sottolineare, la pregevolezza formale, e dalla quale emerge chiaramente agli occhi del lettore odierno una trama, una storia narratologicamente intesa (dimensione peraltro non notata e comunque non valorizzata da Sansovino). Quella che prima era una corrispondenza reale adesso diventa, nelle mani sapienti di Sansovino, un'opera di invenzione attribuita alla fantasia di Alvisè Pasqualigo, il quale crea un personaggio, lo arma di carta e penna e gli fa scrivere delle lettere alla sua amante, con le cui risposte viene a crearsi una corrispondenza fittizia:

Con vaga e bella invenzione finse un giovane innamorato in una giovane di bello spirito e, mostrando ch'esso le scrive e mettendo le risposte di lei, ha sotto diversi accidenti espresso le gelosie, le paure, [...] e le smanie che sogliono avere gli innamorati, con [...] felicità, [...] bei concetti e [...] spirito¹⁸.

È evidente che tra la prosa di Alvisè e quella di Vittoria ci sono differenze di stile e di dominio dello strumento-lingua, dovute al fatto che si tratta di individui distinti, con un diverso livello di alfabetizzazione derivante dall'appartenenza di genere. Nella prima versione, tali differenze sono tanto confacenti alla versione

16. *Ibidem*.

17. *Delle lettere amoroze del mag. m. Alvisè Pasqualigo*, cit.

18. *Ivi*, c. Ir.

del «vero parto» da non essere neanche prese in considerazione da Sansovino né nell'introduzione né altrove; nella seconda, invece, per giustificarle, il curatore le attribuisce alla bravura di Pasqualigo, che sarebbe in grado, a suo dire, di caratterizzare linguisticamente e stilisticamente i due personaggi in modo molto realistico:

Si dee notare quanto sia meraviglioso l'ingegno dell'autore, poiché con così vivaci spiriti s'è trasformato nella donna, scrivendo in suo nome, e nello uomo, rispondendole così saldamente e con tanta gravità, la qual cosa quanto è più difficile a farsi tanto più è degna di somma lode, osservando con tant'arte il decoro dell'una parte e dell'altra¹⁹.

Prevedibilmente, in questa seconda versione la discontinuità nella numerazione e le lacune non sono menzionate nell'introduzione, e scompaiono anche tipograficamente. La continuità nella numerazione non è dovuta al reintegro delle lettere precedentemente omesse, bensì a una semplice riorganizzazione; le lacune vengono colmate non con i particolari compromettenti prima omessi, bensì con parole estremamente generiche, niente affatto connotate. Quindi le operazioni di censura dell'epistolario del 1576 sono esattamente le stesse di quello del 1563: nella prima versione erano state esibite per creare un'impressione di realtà, nella seconda sono dissimulate per avvalorare l'idea che si tratti di un'opera d'invenzione.

È così, dunque, con questa manipolazione dell'assenza, così declinata come abbiamo visto, abbinata alla dimensione narrativa, che nasce quello che da Giorgio Bàrberi Squarotti è stato definito il «primo romanzo epistolare moderno»²⁰.

Bibliografia

Autori

Delle lettere amorose libri due ne quali leggendosi una historia continuata d'uno amor fervente di molti anni tra due nobilissimi amanti si contien ciò che può in questa materia a qualunque persona avvenire, in Venezia, appresso Francesco Rampazetto, 1563.

Delle lettere amorose del mag. m. Alvise Pasqualigo libri quattro ne' quali sotto meravigliosi concetti si contengono tutti gli accidenti d'amore, nuovamente con somma diligenza ristampate, in Vinegia, 1570.

19. *Ivi*, c. Iv.

20. G. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, p. 371.

- Le Lettere di Madonna Celia gentildonna Romana*, in Milano, appresso a Giovann'Antonio degli Antoni, 1562.
- Lettere affettuose di madonna Emilia N. nobile fiorentina, scritte al cavalier Bernardino N., nelle quali molti pensieri dell'animo leggiadramente spiegati si veggiono*, in Siena, Luca Bonetti, ad istanza di Ottavio Paiorani, 1594.
- Bembo Pietro, *Lettere giovenili*, in Milano, appresso di Giovanni Antonio degli Antoni, 1558.
- Bembo Pietro, *Lettere amorose, con alcune altre di nuovo aggiunte da diversi autori*, in Bressa, appresso gli eredi di Lodovico Britannico, 1563.
- Bembo Pietro, *Lettere amorose, con alcune altre di nuovo aggiunte da diversi autori*, Bressa, per Iacobo Britannico 1567.
- Bembo Pietro, *Lettere*, 4 voll., a cura di E. Travi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1987-1993.
- Bembo Pietro, Savorgnan Maria, *Carteggio d'amore (1500-1501)*, a cura di C. Dionisotti, Le Monnier, Firenze 1950.
- Bembo Pietro, Borgia Lucrezia, *La grande fiamma. Lettere 1503-1517*, a cura di G. Raboni, Rosellina Archinto, Milano 1989.

Critica

- Bàrberi Squarotti Giorgio, *Prodromi della narrativa manierista: dal Bandello al Pasqualigo*, in V. Branca, C. Ossola (a cura), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Olschki, Firenze 1984, pp. 351-384.
- Basso Jeannine, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*, Bulzoni-Presses Universitaires de Nancy, Roma-Nancy 1990.
- Braida Lodovica, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Caiazza Ida, *Alvise Pasqualigo e il suo romanzo epistolare, le Lettere amorose, dalla "relazione" alla "corrispondenza"*, in «Italianistica», 43, 2014, pp. 77-106.
- Floriani Fiero, *Pietro Bembo tra Epistulae familiares e Lettere familiari*, in *La correspondance, Atti del Convegno di studi (Aix-en-Provence 4-6 ottobre 1984)*, Université de Provence 1985, pp. 165-175.
- Marti Mario, *L'epistolario come «genere» e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale, Atti del Convegno di studi (Bologna 7-9 aprile 1960)*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961, pp. 203-208.
- Quondam Amedeo, *Dal «formulario» al «formulario»: cento anni di «libri di lettere»*, in Id. (a cura), *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice di libri di lettere del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 13-156.

Maria Di Maro*

Tra segni e oggetti: Lo vasciello dell'Arbascia di Giambattista Valentino

Tutto il linguaggio è un continuo processo di metafore, e la storia della semantica è un aspetto della storia della cultura: il linguaggio è insieme una cosa vivente e un museo di fossili della vita e delle civiltà passate.

A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*

Si parla di crisi in età barocca in riferimento al fatto che, dopo secoli e secoli di certezze e di principi escatologici universalmente riconosciuti, tutta l'apparente solida base su cui l'uomo aveva costruito il suo mondo subisce il forte contraccolpo delle rivoluzioni scientifica e cartesiana. L'uomo del XVII secolo è catapultato nel dubbio e nell'imperfezione: cadono la concezione cosmologica geocentrica, l'*ipse dixit* aristotelico e lo spirito del classicismo. Accanto al crollo delle certezze, in alcune realtà si aggiungono, poi, elementi di disordine sociale e politico che rendono ancora più instabile l'uomo e la società in cui questo agisce. Ne è un esempio il Vicereame spagnolo con il caleidoscopico palcoscenico della sua capitale, Napoli, la quale, nel giro di vent'anni, assiste a radicali cambiamenti nei suoi assetti basilari: all'eruzione del Vesuvio del 1631, che abitua i napoletani a vivere nel timore di una catastrofe imminente, seguono la rivoluzione di Masaniello del 1647 e, infine, la terribile vicenda della peste del 1656, che modificò in pochi mesi molte componenti della società¹.

*. Università di Bari «Aldo Moro».

1. Per il quadro storico, cfr. G. Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005; per l'impatto che gli eventi ebbero sul mondo letterario, cfr. G. Alfano, M. Barbato, A. Mazzucchi (a cura), *Tre catastrofi. Eruzioni, rivolta e peste nella poesia del Seicento*, Cronopio, Napoli 2000. Una precisa ricostruzione del *milieu* napoletano tra storia e letteratura si può leggere in D. De Liso, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, Loffredo, Napoli 2016.

Le «spigliate ottave»² di Giambattista o Titta Valentino³ s’inseriscono in un siffatto quadro sociale. Infatti, il povero scrivano della Vicaria illustra, «col suo spirito vivace, coi suoi colori intonati, con le sue osservazioni lepide o sottili»⁴, una nuova realtà in cui, attraverso lo sfarzo, il lusso e la corruzione morale, i sopravvissuti alle catastrofi possono alterare i loro comportamenti e ascendere sulla scala sociale sovvertendo ogni genere di consuetudine.

In un tale contesto di trasformazioni, dove pensare ai tempi virtuosi con rammarico e rimpianto è quasi inevitabile, nascono le ottave e l’impianto metaforico de *La Mezacanna co lo Vasciello de l’Arbascia*⁵. Il poemetto, il cui titolo allude a uno strumento di misura⁶, è diviso in quattro *parmi* (canti), preceduti da un lungo proemio, e ha forma di un dialogo tra Titta e Masillo, i quali discutono sul disordine del costume e sulla gravità della corruzione che hanno preso in ostaggio la città di Napoli. Nel primo parmo il tema è l’onestà, nel secondo l’onore, nel terzo la nobiltà e nel quarto la misura: valori sui quali il mondo si è sempre ingannato, incapace di «scerne da lo stuorto lo deritto/ comme l’honesto vivere commanna»⁷ (I 46, vv. 3-4).

Si segnala, infine, il volume *Disaster narratives in Early Modern Naples: politics, communications and culture*, a cura di D. Cecere, C. De Caprio, L. Gianfrancesco, P. Palmieri, Viella, Roma 2018, a cui si rimanda per la bibliografia aggiornata.

2. *Il Gran Cortese e la Tiorba a Taccone*, a cura di F. Russo, Giannini, Napoli 1920, p. 315.

3. Giambattista o Titta Valentino (1614-1678 ca.), scrivano della Vicaria, è autore di tre poemetti in dialetto napoletano: *La Mezacanna co lo vasciello dell’Arbascia* (1660), *Napole scontraffatto dapò la peste* (1665) e *La Cecala Napolitana* (1674). La bibliografia sul poeta è scarsissima e i pochi contributi, che si richiamano tra loro, lamentano le poche notizie possedute: G.B. Valentino, *Napole scontraffatto dapò la peste*, a cura Sebastiano Di Massa, Edizioni del Delfino, Napoli 1975; M. Rak, *La città degli Zanni. Letteratura e mutamento: Napoli dopo la peste del 1656*, in *Letteratura e storia meridionale. Studi offerti a Aldo Vallone*, 2 voll., Olschki, Firenze 1989, pp. 249-289; G. Fulco, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Pompeo Sarnelli*, in E. Malato (a cura), *Storia della letteratura italiana*, 14 voll., Salerno, Roma 1997, vol. 10, pp. 813-867; G. Serroni, *Giambattista Valentino: conformismo politico nei suoi poemetti*, in «Heliopolis», 2-3, 2003, pp. 25-39; E. Garbato, A. Cirillo, *La peste a Napoli nel 1656*, Editrice Gaia, Angri 2014; D. De Liso, *op. cit.*, pp. 132-135; M. Di Maro, «Femmena poetessa è mostruosa»: la rivendicazione del ruolo sociale delle donne attraverso la voce di un poeta del XVII secolo, in A. Santamaría Villarroja (a cura), *Personajes femeninos y canon*, Benilde Ediciones, Sevilla 2017, pp. 127-157.

4. S. Di Giacomo, *I quattro antichi Conservatori di musica a Napoli*, Sandron, Milano 1924, p. 39.

5. Tutte le citazioni sono tratte da *La mezacanna co’ l Vascello dell’Arbascia. Poema in ottava rima in lingua Napoletana di Gio. Batt.a Valentino*, in Napoli, per Luc’Antonio di Fusco, 1669. La prima edizione del testo è, purtroppo, perduta. Il presente contributo si concentrerà, in particolare, sull’analisi del proemio del poemetto (*Lo Vasciello dell’Arbascia*) siglato, d’ora in poi, con *Va.*, seguito dal numero dell’ottava. Tutte le traduzioni sono mie.

6. Si tratta di un’asta di legno lunga 1 m e 54 cm, divisa in quattro palmi ognuno di 24 cm e 6 mm, usata come strumento di misura dai sarti.

7. «di distinguere il giusto dal sbagliato/ così come l’onesto vivere comanda», *La mezacanna* 1,46.

La trattazione si snoda con una struttura antifrastica: è l'elenco dei vizi a mostrare come quelle stesse virtù, di cui i due interlocutori discutono e su cui s'interrogano, siano ormai assenti in città. Gli intenti del poeta, infatti, sono chiari sin dall'esordio:

Non tratto cà de guerra, nè d'ammore,
non de saiette d'arco, e non de frezze,
non de prodizze, e manco de valore,
manco de potestate, o de grannezze,
non de grolia a biento, o de sbrannore,
non d'arroich'azzeiune, o de prodezze,
ma de na Veretà specchiata e pura,
che commanna ch'ognuno se misura.

(Va. Pr. 2)

Non tratto qui di guerra, o d'amore,
né di saette d'arco o di frecce,
non di prodezze e nemmeno di valore
e tantomeno di potestà o di grandezza,
né di gloria al vento, o di splendore,
né di eroiche azioni o di prodezze,
ma di verità splendente e pura
che comanda coloro che tengono una misura.

Valentino non vuole cantare imprese eroiche, il suo obiettivo è diffondere la verità che manca a Napoli, e lo stesso oggetto cui allude il titolo, la *mezacanna*, è usato come allegoria di ciò che manca all'uomo del Seicento, ovvero la capacità di usare misura su di sé. Del resto, l'oltre ogni misura è, al di là delle specificità di ogni canto, il protagonista di questo poemetto. Amori, ire, gelosie, guerre e follie avevano occupato le pagine della letteratura e avevano già abbondantemente riempito i poemi in ottave. Ora, però, Titta sta per rivoluzionare le cose, aprire una nuova rotta nel mondo, che invece è ormai rassegnato a «sentì la v'ncanzune,/ o pe' bocca de pazze o de boffune»⁸ (Va. Pr. 5, vv. 7-8); è pronto a descrivere, in forma di rassegna inquisitoriale, questa nuova specie di uomini, uscita indenne dalla peste, che tenta di trovare vanamente un senso di equilibrio e di misura alla propria esistenza. Se la forma del poemetto diventa l'unico strumento adatto a descrivere efficacemente la profondità di questo mutamento e a mostrare la presa di posizione di ordine sociale dell'autore, la strada del dialetto, allora, è necessaria per raccontare le storie con i toni crudi e conflittuali della cronaca. Il palco metaforico, costruito per il proemio, consente al poeta di aprire il discorso in *medias res* e introdurre, tra segni e oggetti, la forte critica mossa alla sua città e ai suoi pessimi abitanti privi di qualsiasi virtù.

Nel proemio *Lo Vasciello dell'Arbascia* (Il vascello della Superbia), Napoli è stata scelta come punto di approdo di uno strano vascello, il cui equipaggio, tutto femminile a eccezione del timoniere, trasporta beni e oggetti di lusso per gente vanitosa e curiosa, lontana dalla misura. La *Superbia*, questo il nome

8. «sentire le canzoni/ o per bocca di pazzi o di buffoni», Va. 5.

dello sconosciuto vascello, arriva nel golfo di Napoli sventolando una bandiera di raso giallo con la scritta «Adesso c'è, prima non c'era». L'intento polemico dello stendardo non solo è evidente, ma sottolinea gli obiettivi del proemio: attraverso una frase apparentemente neutra, il poeta allude a un tempo passato migliore, in cui non solo era assente la superbia, condotta dall'omonima nave in città, ma non esistevano la vanità e la lussuria, rappresentate da tutti gli oggetti che l'equipaggio sta per scaricare sulla terra ferma. *Arbascia*, allora, è la nave della roba, la rappresentazione tangibile di quel mutamento impensabile che ha colpito Napoli e ha sconvolto la moralità del poeta. Centinaia di merci vengono scaricate dal donnesco equipaggio: trucchi, 836 cassette di solemato (preparato per trattamenti di bellezza) e 836 di argentato (nome di un cosmetico), mille sacchi di conchiglie e mucchi di *porcelluzze* (altro tipo di cosmetico), otri di latte di capra, mille pentole e pentoline, argento vivo, talco, fiori secchi e freschi, scodelline. Si tratta di un improbabile carico di oggetti destinato alla cura del volto e del corpo, a coprire i difetti, a rendere bionde le more o ridare colore alle incanutite: insomma, a trasformare ogni bruttezza in bellezza. Un secondo carico, invece, comprende materiali per confezionare costumi: abiti di nuovi colori, tessuti preziosi, ornati di ricamo, nastri, velluti, broccati e sete veneziane, seguiti poi da tanta bigiotteria priva di valore. Non mancano, in questi elenchi di meraviglie, anche oggetti destinati alle pratiche di bellezza maschili: calzoni, cappellini, ventagli, tabacchi e nerofumi per tingere i capelli (*Va.* Pr. 30-56). Ogni prodotto trasportato da *Arbascia*, dunque, serve per trasformarsi e indossare delle maschere che alterano l'identità; sono oggetti *vanitates*, destinati ai nuovi, ma pessimi e concreti, attori che agiscono sul palcoscenico della città.

Non meno interessante di questo museo di cianfrusaglie e di innocenza perduta è la descrizione dell'equipaggio, costituito da donne «d'ogne qualetate»⁹ (*Va.* Pr. 59, v. 2). Il comandante, la Buffoneria, si fa chiamare la Sfacciata e «vi ca va tutta quanta spettorata/ e le zizze vessiche so de nzogna»¹⁰ (*Va.* Pr. 68, vv. 3-4); la seguono la Trammera, l'addetta ai cannoni, la Vordellera, una vecchia donnaccia dagli appetiti sessuali insaziabili, la grassona che alza le vele e tantissime altre donne di «mala razza», che rendono, strappando un sorriso amaro al lettore, inverecondo lo spettacolo di cui sono protagoniste (*Va.* Pr. 66-71). Intanto, sul molo l'Onestà scopre che sua sorella Castità, capitano del

9. Cfr. «Femmene nce so schiave janche e nere/ e olevastre, e d'ogne qualetate;/ schiave de le medeseme manere/ mascole, d'ogne forma e d'ogne etate;/ chi so de bone, e chi de brutte cere [...]» [Ci sono femmine, schiave bianche, nere/ olivastre e di ogni qualità;/ schiave degli stessi atteggiamenti/ degli uomini, di ogni forma e di ogni età;/ qualcuna ha un viso bello, altre sono brutte], *Va.* Pr. 59.

10. «va con il petto da fuori/ e il seno, pieno di vesciche, sembra di burro», *Va.* Pr. 67.

vascello Misura, è stata catturata da queste miserabili, sulle quali però, come in ogni canovaccio che si rispetti, vince liberando subito l'ostaggio. Insomma, sembra quasi che la paladina Onestà abbia impedito lo sbarco di Arbascia e che tutto stia per tornare alla normalità, quando un numero indefinito di popolani accorre al porto per accogliere con fare festoso il nuovo vascello, il vaso di Pandora dei loro vizi e la giustificazione della deriva morale che ormai caratterizza il loro comportamento. Proprio come aveva fatto l'umanista Sebastian Brant¹¹ due secoli prima, e con il suo stesso fine satirico, Valentino fustiga con vigore e senza posa la debolezza e i vizi del suo tempo. Arbascia è la nuova nave dei folli per gli Zanni, gli Arlecchini e le Colombine della città, trasformatasi, ormai, in un palcoscenico a cielo aperto in cui, seguendo il canovaccio del cambiamento, attuare la *performance* del vizio e della corruzione. Il poema di Valentino, dunque, è un tentativo di parlare al volgo attraverso gli strumenti della satira e della metafora per incoraggiarlo a liberarsi dai vizi, senza, tuttavia, la pretesa da parte dell'autore di essere migliore degli altri. Un'operazione che, però, si rivela fallimentare nella prospettiva dell'autore che, infatti, continua la narrazione descrivendo l'entusiasmo della folla nell'appropriarsi degli oggetti che le terribili nuove Eva stanno scaricando; il fallimento, in particolare, è rappresentato dagli *acchiare*¹² (occhiali), i quali, anziché migliorare la vista, offuscano la visione della realtà e impediscono di vedere tra le ossa e le carte da gioco – simboli della fugacità del tempo e dell'istinto peccaminoso umano – la follia di costume di cui i napoletani sono protagonisti.

Valentino, nelle 107 ottave del proemio, costruisce allora un maestoso apparato metaforico: probabilmente, quando scriveva aveva in mente quel punto preciso del trattato del Tesauro in cui, riflettendo sull'iconicità drammatica delle parole, il critico attribuisce alla metafora la capacità di mostrare alla «mente di chi ode [...] in un vocabolo solo un pien teatro di meraviglie»¹³. Attraverso i simboli materiali dell'economia, della cultura e della storia, Valentino mostra il mondo del suo tempo con un semplice ma semanticamente profondo elenco di

11. Cfr. S. Brant, *La nave dei folli*, a cura di R. Disanto, Schena, Fasano 1989.

12. Cfr. «ma so de corta vista, e so appannate,/ che se be so lucente, belle, e chiare,/ non so pe bista longa appropriate/ balle de dale e carte da jocare [...]» [ma sono di vista corta e appannati,/ e sebbene siano lucenti, belli e chiari,/ non sono appropriati per una vista lunga/ tra le balle di ossa e le carte da gioco], *Va.* Pr. 50. Anche Traiano Boccalini, nei *Ragguagli di Parnaso* (I 1 e II 71), gioca sul valore metaforico degli occhiali (cfr. T. Boccalini, *I Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Laterza, Bari 1948).

13. *Il cannocchiale aristotelico, o' sia Idea dell'arguta et ingenuosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica*, esaminata co' principii del divino Aristotele, dal conte d. Emanuele Tesauro, in Venetia, presso Paolo Baglioni, 1663, p. 246.

oggetti. Il «delirio megalomane»¹⁴ del concettismo barocco è, sì, evidente, ma allo scrivano, rispetto ai suoi contemporanei, interessa il messaggio più che la forma. L'elenco dei suoi oggetti rende più semplice, quasi agevole, parlare senza remore di instabilità e inquietudine nel vano tentativo di esorcizzarle. Del resto, è il Barocco stesso, che nel suo terrore del tempo¹⁵, dell'entropia e della morte¹⁶, sfida il vuoto popolandolo di oggetti e di parole. Valentino garantisce la riuscita e gli effetti spettacolari delle immagini che costruisce applicando quella metafora che Conte collega all'«ideologia di crisi»¹⁷: è una metafora che mima il disordine e trasfigura, attraverso il sovraffollarsi di oggetti, il sistema di valori del passato. Figlio del suo tempo¹⁸, il napoletano è un moralista e la sua vena poetica nasce dalla stessa voglia di deplorare la corruzione dei costumi, causata dai disordini seguiti al disastro della peste. L'onesto vivere, il buon gusto e il senso della misura ormai sono perduti: è necessario che qualcuno mostri tutta la terribile situazione senza alcuna riserva, affinché i destinatari di questo messaggio – che non prenderanno affatto bene le critiche come si può leggere nel primo canto de *La Cecala Napolitana*¹⁹ – adottino lo strumento metrico e morale che dà il titolo all'opera, misurino, tra onestà e castità, il proprio comportamento.

Gli oggetti elencati da Titta, dunque, si sublimano in segni e assumono significati che vanno oltre la loro materiale consistenza e la loro funzionalità. L'elenco di *mirabilia* proposto dal poeta ha in sé quello che Orlando definisce «un negativo fotografico»²⁰ della società, in questo caso esecrabile, ma che ha lo stesso valore di un fascicolo documentario conservato presso un qualsiasi archivio; la deformazione professionale dello scrivano è evidente nella sua concezione di letteratura impegnata. Allora, si potrebbe, ipoteticamente, ricondurre questo proemio al postulato generale che fa della letteratura il ritorno del

14. A. Battistini, *Il Barocco*, Rcs MediaGroup, Milano 2016, p. 20.

15. Cfr. N. Jonard, *Le thème du temps dans la poésie baroque*, in «Studi secenteschi», 7, 1966, pp. 19-34.

16. Cfr. S. Buccini, *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi*, Longo, Ravenna 2000.

17. G. Conte, *La metafora barocca*, Mursia, Milano 1972, p. 192.

18. Valentino è figlio di un «secolo propizio alla satira» (U. Limentani, *La satira nel Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1961, p. 4) e i poeti satirici erano profondamente convinti che questo fosse l'unico genere letterario di cui il loro secolo avesse davvero bisogno, perché serviva lo sdegno più vibrato – modellato sulla *indignatio* di Giovenale – per combattere contro i difetti dell'epoca e attaccare certi tipi ben precisi di uomini. Egli, infatti, appartiene a quella schiera di poeti satirici che «non [sono] ribell[i] per natura [ma] le cui tendenze e le cui aspirazioni non sono all'unisono con quelle dei suoi tempi [...]» (*ivi*, pp. 16-17).

19. *La Cecala Napolitana*, Napoli, per Luc'Antonio di Fusco, 1674.

20. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015, p. 8.

represso e inserire l'operazione svolta da Valentino nella categoria del «ritorno del represso antifunzionale da cui è contraddetta una repressione funzionale»²¹. Presupponendo un senso perduto nell'attualità dell'oggetto – che nel caso specifico diventa anche morale – l'autore applica giudizi, sottintende che tutto è eticamente sbagliato, perché quegli oggetti, di per sé intrinsecamente belli, diventano simbolo e allegoria della vanità se usati, come fanno i napoletani dopo gli sconvolgimenti della peste, nel modo sbagliato. Le cose descritte sono un «altrove immateriale»²², segni di un mondo che non è affatto come appare; per questo sono – proprio come la teoria di Orlando propone – ambivalenti: se il loro significante è neutro ed è legato alla funzione che svolgono in un mondo sano, il loro significato è estremamente negativo e rappresenta quell'economia del mutamento che ha stravolto la città.

Gli oggetti di *Arbascia*, dunque, sono pezzi di un museo dell'antiquariato di tutt'altro ordine rispetto alla normalità: sono reperti di un antiquariato dell'anima, della vivace e al contempo statica – nell'ottica di Valentino – società napoletana prima dei terribili eventi che l'hanno colpita e che ora ricordano le ceneri del lusso e della superbia su cui è risorta la nuova Babele, ormai priva di quelle caratteristiche che un tempo rendevano Napoli il florilegio del mondo²³. Ora, gli oggetti che affollano *Lo vasciello dell'Arbascia* dissimulano, attraverso il richiamo alla verità della cronaca, il terribile presente in cui il poeta agisce, e diventano così i correlativi oggettivi della varietà delle azioni umane. A tutti coloro che fanno uso di questi esecrabili oggetti, ai *cives* della nuova città della follia, il povero scrivano offrirà la mezacanna, un modo di vivere onesto, modesto e moderato, con cui dare – riconosceranno i suoi contemporanei – una «sculacciata» alla vanità²⁴.

21. *Ivi*, p. 10.

22. G. Raboni, *Tesori inutili della letteratura*, in «Corriere della Sera», 23 ottobre 1993, p. 33.

23. Cfr. «Napole de lo Munno grammaglietto,/ e de l'Auropa Rosa moscarella,/ e de Talia luoco chiù perfetto,/ ne pe' lo Munno cosa nc'è chiù bella» [Napoli, florilegio del mondo,/ e rosa scarlatta dell'Aurora/ luogo il più perfetto d'Italia,/ né per il mondo c'è cosa più bella]; *Va*. III 58.

24. Cfr. «Chillo che llà tu vide è Balentino,/ che de li tiempe suoie dice gra' male:/ scontraffatta la patria pe destino,/ derrà, dapò' ch'è stata no 'spitale;/ dap' d'arraggia, e de despietto chino,/ vencenno a lo cantare *Le cecale*,/ co chella *Mezacanna*, c'ha zeccata,/ fa a la Baggianaria na mazzeiata/ co chella *Mezacanna*, c'ha zeccata,/ fa a la Baggianaria na mazzeiata» [Quello che tu vedi là è Valentino,/ che dice un gran male dei suoi tempi,/ dirà la patria sconvolta per destino,/ dopo che è stata un ospedale;/ dopo, pieno di rabbia e di dispetto,/ vincendo nel canto *Le cicale*,/ con quella *Mezacanna*, che ha composto,/ fa una sculacciata alla Vanità], A. Perrucci, *L'Agnano zeffonnato. Poema eroico*, in *Id.*, *Le Opere napoletane. L'Agnano zeffonnato. La Malattia d'Apollò*, a cura di L. Facecchia, Il Tornese, Roma 1986, pp. 23-247, p. 161.

Bibliografia

Autori

- Il cannocchiale aristotelico, o' sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica*, Esaminata co' principii del divino Aristotele, dal conte d. Emanuele Tesauero, in Venetia, presso Paolo Baglioni, 1663.
- Il Gran Cortese e la Tiorba a Taccone*, a cura di F. Russo, Giannini, Napoli 1920.
- La Cecala Napolitana*, Napoli, per Luc'Antonio di Fusco, 1674.
- La mezacanna co' l Vascello dell'Arbascia. Poema in ottava rima in lingua Napoletana di Gio. Batt.a Valentino*, in Napoli, per Luc'Antonio di Fusco, 1669.
- Boccalini Traiano, *I Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Laterza, Bari 1948.
- Brant Sebastian, *La nave dei folli*, a cura di R. Disanto, Schena, Fasano 1989.
- Perrucci Andrea, *L'Agnano zeffonnato. Poema eroico*, in Id., *Le Opere napoletane. L'Agnano zeffonnato. La Malattia d'Apollo*, a cura di L. Facecchia, Il Tornese, Roma 1986, pp. 23-247.
- Valentino Giambattista, *Napole scontraffato dapò la peste*, a cura di S. Di Massa, Edizioni del Delfino, Napoli 1975.

Critica

- Alfano Giancarlo, Barbato Marcello, Mazzucchi Andrea (a cura), *Tre catastrofi. Eruzioni, rivolta e peste nella poesia del Seicento*, Cronopio, Napoli 2000.
- Battistini Andrea, *Il Barocco*, Rcs MediaGroup, Milano 2016.
- Buccini Stefania, *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi*, Longo, Ravenna 2000.
- Conte Giuseppe, *La metafora barocca*, Mursia, Milano 1972.
- De Liso Daniela, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, Loffredo, Napoli 2016.
- Di Giacomo Salvatore, *I quattro antichi Conservatori di musica a Napoli*, Sandron, Milano 1924.
- Di Maro Maria, "Femmena poetessa è mostruosa": la rivendicazione del ruolo sociale delle donne attraverso la voce di un poeta del XVII secolo, in A. Santamaria Villarroya (a cura), *Personajes femeninos y canon*, Benilde Ediciones, Sevilla 2017, pp. 127-157.
- Fulco Giorgio, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Pompeo Sarnelli*, in E. Malato (a cura), *Storia della letteratura italiana*, 14 voll., Salerno, Roma 1997, vol. 10, pp. 813-867.
- Galasso Giuseppe, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005.
- Garbato Elvira, Cirillo Antonio, *La peste a Napoli nel 1656*, Gaia, Angri 2014.
- Jonard Norbert, *Le thème du temps dans la poésie baroque*, in «Studi secenteschi», 7, 1966, pp. 19-34.
- Limentani Uberto, *La satira nel Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1961.
- Orlando Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015.
- Raboni Giovanni, *Tesori inutili della letteratura*, in «Corriere della Sera», 23 ottobre 1993, p. 33.

- Rak Michele, *La città degli Zanni. Letteratura e mutamento: Napoli dopo la peste del 1656*, in *Letteratura e storia meridionale. Studi offerti a Aldo Vallone*, 2 voll., Olschki, Firenze 1989, pp. 249-289.
- Serroni Grazia, *Giambattista Valentino: conformismo politico nei suoi poemetti*, in «Heliopolis», 2-3, 2003, pp. 25-39.

La stagione settecentesca dei «dialoghi senza autore»: Giuseppe Parini, Ferdinando Galiani, Pietro Verri

A partire dall'atto fondativo platonico, quello dell'assenza autoriale è un aspetto costitutivo della forma letteraria dialogica: nelle proprie opere, infatti, il filosofo ateniese affida alla scelta di sottrarsi alla scena una funzione cruciale rispetto al dilemma oppositivo tra oralità (*performance*) e testualità (mimesi scrittoria), che rappresenta il nodo problematico primario per la sua concezione del genere-dialogo. Platone non appare mai coinvolto in prima persona, né si profila esplicitamente come narratore o come autore; solo nell'*Apologia* e nel *Fedone* si assegna lo *status* di personaggio, ma si tratta di un personaggio silente, non di un reale interlocutore. In questo modo si riduce il grado di autoritarieria con cui viene esposto il contenuto noetico, che acquisisce uno spessore dubitativo sconosciuto ai «maestri di verità» prima operanti¹.

A molti secoli di distanza sarà, invece, la civiltà rinascimentale a recare esempi celebri di dialoghi senza autore. Negli *Asolani* e nel *Cortegiano*, in particolare, l'estromissione di Bembo e di Castiglione dallo scambio conversazionale «sottolinea *in absentia* la loro decisiva presenza»², dal momento che chi scrive non ha bisogno di concretizzare apertamente la propria autorità collocandosi tra i locutori: la sua posizione aleggia e quasi incombe sul testo grazie a soluzioni formali come la tecnica diegetica, che permette di esercitare un controllo

*. Università degli Studi di Salerno.

1. S. Jedrkiewicz, *Lo scritto contro l'orale nel contesto del dialogo platonico: tre esempi dal Fedone*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 2013, 1, pp. 12-32, p. 17; sul tema si veda anche M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Einaudi, Torino 2003.

2. N. Ordine, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 37, 1988, pp. 155-179, p. 168.

costante sulla materia narrata, e a un «sistema enunciativo orientato verso il monologo»³.

Siamo di fronte, dunque, a due versioni antitetiche di eclissi autoriale in ambito dialogico. Nel primo caso questa ha lo scopo di problematizzare l'elaborazione di un messaggio, mentre nel secondo scaturisce da tutt'altre ragioni: sia gli *Asolani* che il *Cortegiano* – si ricordi – aspirano a esaltare valori già condivisi dalla comunità cui si rivolgono (la corte) e non presentano, quindi, «affannosi percorsi di ricerca di verità», proprio perché la verità è già data in partenza⁴.

Dalla rapida e sicuramente lacunosa cronistoria fin qui accennata risulta già possibile intravedere una contiguità genetica o, meglio, storico-teorica tra l'espedito dell'assenza autoriale e il genere dialogico, anzitutto in relazione allo statuto di dubitabilità/autorevolezza della comunicazione letteraria⁵. In tal senso un'altra stagione, quella settecentesca, sinora pressoché trascurata dalla critica, è in grado di fornire interessanti conferme e, insieme, di schiudere nuovi orizzonti di riflessione.

Limitandoci alla cultura italiana, sono ben pochi i *dialogisti* che pongono sé stessi tra i *dialoganti*: fatta eccezione per *La virtù sconosciuta* di Vittorio Alfieri⁶, i *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* di Francesco Algarotti, il *Della forza de' corpi che chiamano viva* di Francesco Maria Zanotti e poche altre attestazioni, chi fa ricorso a questa forma nel XVIII secolo tende a emarginarsi dalla *factio* conversazionale⁷. E lo fa con mezzi e intenzioni ben precise, a tal punto che un quadro sintetico di tale fenomenologia può essere tracciato con relativa facilità contando sulla rappresentatività di soli tre casi studio.

Una peculiare strategia caratterizza, infatti, gran parte dei testi che costituiscono la composita tradizione settecentesca, dove accanto a quelli puramente letterari trovano posto una serie di dialoghi di argomento scientifico, economico o linguistico, vale a dire il mascheramento, ulteriore declinazione dell'assenza autoriale riscontrabile massimamente in alcuni scritti di Giuseppe Parini, Ferdinando Galiani e Pietro Verri.

3. A. Quondam, Introduzione a B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Garzanti, Milano 1981, pp. VII-LI, p. XXXII.

4. N. Ordine, *op. cit.*, p. 163.

5. Manca all'appello, ad esempio, il caso di Sperone Speroni, per soffermarci sul canone rinascimentale: nei testi del padovano, sulla scia di Platone, l'esclusione dell'autore dal «sistema dei personaggi» si dimostra un artificio essenziale per la sua visione del dialogo come «giuoco» delle opinioni.

6. Sulla presenza autoriale nell'operetta alfieriana mi permetto di rinviare ad A. Bottone, *La Virtù sconosciuta e la forma dialogica*, in «Critica letteraria», 172, 2016, pp. 517-531.

7. Il dato statistico è il seguente: a fronte di un *corpus* composto da circa 80 dialoghi, solo in una decina di testi ricorre la presenza esplicita dell'autore nella schiera degli interlocutori.

Prendiamo le mosse dall'opera in cui si rivela l'accostamento del giovane Parini agli ideali egualitari dell'illuminismo francese, il *Dialogo sopra la nobiltà* (1757 ca.), composto per i Trasformati e pubblicato postumo dall'allievo Francesco Reina⁸. Com'è noto, questo dialoghetto di stampo luciano influenzato da modelli cinquecenteschi affronta il tema caldo del privilegio della nascita: un Poeta e un Nobile si ritrovano nella stessa sepoltura e ingaggiano una disputa in cui il primo è impegnato a dimostrare al secondo l'infondatezza delle sue convinzioni pregiudiziose circa la superiorità dei patrizi sui plebei. Il personaggio del Poeta – lo si intuisce dalla iniziale maiuscola – non è dotato di un'identità storico-biografica verosimile⁹, per quanto fittizia, bensì è il frutto di un'astrazione. Al pari dell'altro interlocutore, assume i connotati di una maschera che ambisce a ritrarre una tipologia: nel suo caso una figura sociale specifica come quella del letterato, nell'altro una classe intera. Sia che si voglia leggere l'operetta ponendone in risalto lo spirito antagonista-radicalo o solo moralistico¹⁰, sia che si prediliga la tesi della «utilità sociale» dell'aristocrazia¹¹, quello dell'assenza autoriale rimane uno stratagemma con cui dover fare i conti, se non persino un indizio interpretativo basilare. Nella prima eventualità, non si potrà prescindere dal notare che l'occultamento della satira antinobiliare nell'eloquio vincente di un alter ego programmaticamente anonimo ne affina la portata critica, neutralizzandone allo stesso tempo la parzialità giudicante. Nella seconda, correrà, piuttosto, l'obbligo di osservare come l'io scrivente si serva del Poeta per attribuirsi il ruolo di «guida spirituale dei Grandi»¹² e rinunci, così, al suo esatto doppio scenico, ma non a una proiezione pseudo-idealizzante di sé, tramite cui istituire una connessione indiretta e duplice col messaggio testuale. Grazie a questo referente dialogico, non è solo Parini in quanto individuo a investirsi

8. Numerosi i dubbi sulla storia editoriale e, nello specifico, sulla datazione delle due redazioni del dialogo. Si veda, a riguardo, la nota al testo dell'edizione critica curata da Gennaro Barbarisi e Paolo Bartesaghi (G. Parini, *Prose II. Lettere e scritti vari*, a cura di G. Barbarisi e P. Bartesaghi, LED, Milano 2005, pp. 223-226), che andrà però integrata con G.A. Camerino, *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore". Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Liguori, Napoli 2006, pp. 55-92.

9. Anche quando nel testo si allude alla vita dei due sulla terra, si ha l'impressione che si tratti di un tempo senza storia.

10. Attorno a questi due poli si è svolto il dibattito critico negli anni Sessanta del secolo scorso: C. Colicchi, *Il «Dialogo sopra la nobiltà» e la polemica sociale di G. Parini*, Le Monnier, Firenze 1965; N. Bonifazi, *Parini e il «Giorno»*, Argalia, Urbino 1966; L. Poma, *Stile e società nella formazione del Parini*, Nistri-Lischi, Pisa 1967; C. Colicchi, *Parini e la nobiltà*, in «Lettere italiane», 1968, 4, pp. 456-469.

11. N. Jonard, *Introduzione a Parini*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 61.

12. *Ivi*, p. 63.

della missione di educatore di un'aristocrazia priva di «sociali virtù»¹³, ma è soprattutto Parini in qualità di poeta¹⁴.

Con il successivo caso studio ci discostiamo, invece, dalla pura tradizione letteraria: se, però, i *Dialogues sur le commerce des blés* (1770) di Ferdinando Galiani valgono essenzialmente come uno dei principali documenti del dibattito sulla teoria economica del Settecento, la consapevolezza che distingue la loro appartenenza al genere in questione ne fa una testimonianza tutt'altro che marginale¹⁵. E ancora una volta l'uso della forma-dialogo si deve a un peculiare intreccio di finalità e motivazioni soggiacenti alla composizione del testo che rendono necessaria una (simulata) esclusione dell'autore dalla scena della conversazione.

Come Parini, Galiani preferisce consegnare le proprie tesi anti-fisiocratiche alla voce di un personaggio inventato, il cavaliere Zanobi, che però, a differenza del Poeta, è provvisto di un'identità realistica. Già in apertura egli racconta di aver viaggiato di recente tra Germania, Olanda e Inghilterra prima di rientrare a Parigi, fissando così una notevole coincidenza con la biografia del suo *auctor*, mentre lungo tutta la durata dei colloqui la corrispondenza tra questi e il cavaliere si palesa sul piano ideologico-concettuale, oltre che caratteriale. L'altro interlocutore protagonista, il marchese di Roquemaure, è chiamato per lo più a ricoprire il ruolo di «confidente»¹⁶, cioè di allievo-ascoltatore, mentre il presidente, che compare solo a partire dal quinto dialogo, assume quello di «avversario»¹⁷. Zanobi, però, ha la meglio perfino su quest'ultimo, riducendolo ben presto alle medesime funzioni del marchese, grazie anche alla sua «aria ironica e burlona»¹⁸, che ricorda molto il temperamento esuberante di Galiani, le cui *celie* e *boutades* erano ammirate dall'amico Diderot¹⁹.

13. G. Parini, *op. cit.*, p. 200.

14. Del resto, un'analogia volontà di mediazione ispirerà l'ambigua collocazione del precettore, quale doppio di Parini, rispetto al narrato del *Giorno*: anche lì sarà una presenza-assenza (presenza di narratore e assenza di personaggio); cfr. N. Jonard, *op. cit.*, p. 99.

15. La formazione napoletana di Galiani fu di prim'ordine pure in ambito letterario: insieme al fratello Bernardo, sotto la guida dello zio paterno, monsignor Celestino, acquisì una solida cultura classica e conobbe, tra l'altro, l'opera di Vico, Maffei e Muratori. Fu perfetto conoscitore del greco e del latino, a tal punto che F.M. Grimm scrisse nella sua *Correspondance* che l'unico parigino ad avere il diritto di vantarsi di conoscere la lingua latina era proprio l'abate Galiani. Un'ottima analisi del dialogismo galiano è quella condotta da Azzurra Mauro nel capitolo settimo della sua tesi di dottorato (*A. Mauro, Un philosophe des Lumières entre Naples et Paris: Ferdinando Galiani (1728/1787)*, thèse de doctorat en Histoire, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017).

16. F. Galiani, *Dialoghi sul commercio dei grani*, Editori Riuniti, Roma 1978, p. 77.

17. *Ivi*, p. 127.

18. *Ivi*, p. 226.

19. C. Cases, Prefazione a F. Galiani, *Dialogo sulle donne e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1957, pp. V-XVII, p. VIII.

A riprova della consapevolezza sopra citata, la coppia *marquis-chevalier* ritornerà in uno scritto posteriore, il *Croquis d'un dialogue sur les femmes* (1772)²⁰, dove, pur nella diversità dell'argomento, si replica l'opzione dialogica perseguita con l'opera dedicata al commercio dei grani: il cavaliere è ancora il portavoce esclusivo delle idee di un autore assente e, pertanto, *persona loquens* dominante.

Proprio la serialità del caso Galiani rinvia all'ultima tavola del nostro trittico: con il *Fronimo e Simplicio* (1762) e il *Dialogo fra Simplicio e Fronimo sull'abolizione del bollino* (1779 ca.) di Pietro Verri restiamo in ambito economico, più esattamente monetario e finanziario, ma ciò che importa è che in questi testi l'intellettuale lombardo prende posizione su tematiche legate all'amministrazione dello Stato di Milano attraverso il personaggio di Fronimo, stretto consanguineo dello *chevalier* galiano²¹.

Di nuovo, un autore tecnicamente esterno alla messinscena dialogica sceglie di affidare le proprie argomentazioni a un singolo interlocutore e di farle scontrare con quelle sensibilmente più deboli sostenute dal suo oppositore di nome Simplicio. E appunto i nomi sono indicatori importanti: il greco *phrónimos* significa assennato, saggio, mentre Simplicio, com'è facile cogliere, rimanda al celebre personaggio costruito da un altro dialogista appositamente per smontare le tesi contrarie a quelle autoriali, ovvero all'omonimo del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*²².

20. Spedito alla d'Épinay come allegato a una lettera dell'11 aprile 1772 e rimasto inedito fino al 1784, il *Croquis* si inserisce in un vivace dibattito sull'educazione della donna sorto intorno alla metà del secolo; in proposito si veda M. Montanile, *Il Dialogue sur les femmes di Ferdinando Galiani*, in C. Passetti, L. Tufano (a cura), *Femminile e maschile nel Settecento*, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 81-93. Galiani aveva fatto ricorso al dialogo anche con un'operetta incompiuta incentrata sul problema della religione, intitolata *Cela revient toujours au même* (1770).

21. Con il dialogo *Fronimo e Simplicio*, stampato a Lucca nel 1762, Verri interveniva nel dibattito sul disordine delle monete subito dopo il *Del disordine e de' rimedi delle monete* di Cesare Beccaria (la battaglia monetaria riguardava da vicino l'ambiente dell'Accademia dei Pugni). Il *Dialogo fra Simplicio e Fronimo sull'abolizione del bollino*, invece, appartiene alle scritture private del milanese: lo si legge nel codice del '90 intitolato *Idee politiche... da non pubblicarsi* e pare risalire agli anni immediatamente successivi al 1777, quando venne approvata la riforma del dazio del bollino, che egli auspicava fin dal 1769. Fondamentale il rinvio a C. Capra, *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri*, il Mulino, Bologna 2002.

22. L'ammirazione che Verri nutriva per Galilei è testimoniata in diverse occasioni, dalle *Memorie appartenenti alla vita ed agli studj del Signor Don Paolo Frisi* (l'amico era stato autore di un famoso *Elogio del Galileo*) al *Su i parolai* (articolo apparso sul «Caffè» in cui si cita proprio un brano dei *Massimi sistemi*), fino ai *Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia*, dove, oltre a considerarlo il padre del secolo filosofico, Verri fa un preciso riferimento ai «Simplicii». Si aggiunga che anche il nome Fronimo rinvia alla tradizione letteraria del dialogo italiano, questa volta cinquecentesca: personaggi così battezzati figurano, ad esempio, nel *Della dignità* e nell'*Arciero* di Bernardino Baldi, come nel *Fronimo* di Vincenzo Galilei.

I due scritti di Verri si rivelano assai illuminanti per la presente mappatura, poiché, da una parte, chiamano in causa il modello galileiano, che potrebbe essere assunto per certi versi come capostipite per la generazione settecentesca dei dialoghi senza autore²³, e, dall'altra, permettono di individuarne un aspetto decisivo.

Nel *Dialogo sull'abolizione del bollino*, in particolare, si ricorre a una precisa strategia retorica che consiste nel mostrare inizialmente un Fronimo ignorante circa la materia trattata, così da far apparire i suoi ragionamenti come l'espressione più autentica della logica²⁴. Tale procedimento illustra bene la vocazione manipolatoria che sta alla base di queste assenze autoriali: come il fingersi inesperto del personaggio verriano, così il mantenersi estraneo alla conversazione del dialogista settecentesco è una simulazione artificiosa; e se Fronimo vuole che le sue opinioni passino per giudizi razionali e, dunque, imparziali, l'*auctor* alle sue spalle aspira a un'equivalente condizione di anonimato (i due livelli si sovrappongono e si *informano* reciprocamente). In gioco c'è, infatti, l'orizzonte persuasivo del messaggio testuale, cui sia Parini sia Galiani e Verri assegnano un valore preminente nei loro dialoghi, nel momento stesso in cui adottano questa forma e non un'altra²⁵.

Tornando a Parini, al di là del mascheramento tipizzante che non ritroviamo in Galiani e Verri, l'io scrivente rinuncia a comparire tra gli interlocutori affinché, prestando le proprie idee al Poeta, che trionfa sul Nobile e lo converte, esse

23. L'ipotesi andrà verificata e approfondita in ben altra sede: basti ricordare, almeno per il nostro discorso, che già Camillo Ugoni nel suo *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII* poneva anche i *Dialogues sur le commerce des blés* sotto il segno di Galilei, identificando in particolare il ruolo dialogico del personaggio del marchese con quello del più noto Simplicio.

24. L'espedito attesta un affinamento della tecnica dialogica da parte di Verri, il quale dovette avere una notevole predilezione per il genere, facendone uso numerose altre volte durante l'intero arco della sua esistenza (in ordine cronologico: *Contrapelo di Abubeker e Rodengot*, *Dialogo fra un Mandarinino cinese e un Sollecitatore*, *Udienza avuta il giorno tredici Settembre 1771 a Chembrun da S. M. l'Imperatore*, *Dialogo fra Pio VI e Giuseppe Secondo in Vienna*, *Dialogo fra l'Imperatore Giuseppe Secondo e un filosofo*, *Dialogue des morts. Le Roi Frederic et Voltaire*, *Primi elementi per somministrare al popolo delle nozioni tendenti alla pubblica felicità*). Valga, dunque, anche per l'illuminista la sottolineatura della consapevolezza formale riguardante Galiani.

25. Si pensi, d'altronde, alle occasioni e alle finalità compositive dei dialoghi chiamati in causa: i due testi di Verri nascono in seno a dibattiti e polemiche circa l'amministrazione economica dello Stato milanese; allo stesso tipo di contesto risalgono pure quelli galianei (da una parte il dibattito sul commercio granario e la polemica antifisiocratica, dall'altra la discussione sulla condizione femminile) e il *Dialogo* pariniano, che, come accennato, è legato alle adunanze dell'Accademia dei Trasformati e a una folta pubblicistica attenta, in quegli anni, a mettere in dubbio i privilegi della nobiltà.

s'impongano in quanto giuste, senza però dichiararsi autoriali. E, in tal senso, il cavaliere e Fronimo esprimono un'identica scelta di campo²⁶.

Per usare una metafora cromatica, quanto mai attuale, lo spazio bianco lasciato da questi dialogisti si rivela essere uno spazio grigio, se non nero, a forza di grattare la superficie, ma è proprio nella superficie dell'estraneità autoriale che risiede quel caratteristico uso «scorretto» del dialogo per cui la tradizione settecentesca si distingue da quella platonica o da quella rinascimentale. Qui il silenzio dell'autore non rintraccia intenzioni antidogmatiche, né si spiega come l'alternativa a una innecessaria presenza: se le voci di Bembo e Castiglione tacevano perché diffuse in uno schema conversazionale chiuso alla discussione, per le ragioni ideologiche richiamate in principio, le voci di questi scrittori tacciono allo scopo di dissimulare un *habitus* disputativo altrettanto indisponibile alla discussione.

Giancarlo Mazzacurati ci ha insegnato che «la natura del pensiero bembesco non era dialettica»²⁷: ecco, i testi di cui s'è parlato evidenziano una realtà simile, ma tradottasi in una nuova prassi letteraria, e il problema affrontato non è che uno dei volti di un dialogismo paradossalmente anti-dialettico. Isolarlo di certo non giova al fine di una comprensione esaustiva della questione, poiché nei dialoghi italiani del XVIII secolo l'assenza autoriale si salda a ben altre componenti formali e alle specificità dei singoli casi, ma riconoscerne un elemento strutturale portante basta per stabilire quanto sia doveroso iniziare a guardare a questa stagione con lo stesso interesse critico che è stato tributato alle cosiddette tradizioni maggiori.

26. Se il Nobile pariniano finisce per dichiararsi «persuaso» a tal punto da sentirsi «confuso», ad analoghe ammissioni pervengono il marchese e il presidente nei *Dialogues* (il marchese del *Croquis* a un certo punto affermerà: «Vous me battez à votre ordinaire»), mentre il Simplicio verriano al termine del dialogo sul disordine delle monete confessa di trovarsi a «dubitare dei principj [...] fin ora [...] uditi ed adottati» (P. Verri, *Scritti di economia, finanza e amministrazione*, 2 voll., a cura di G. Bognetti, A. Moioli, P. Porta, G. Tonelli, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, p. 724) e, nello scritto sul bollino, di «vedere [la] cosa sotto aspetti nuovi» (Id., *Scritti politici della maturità*, a cura di C. Capra, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, p. 465).

27. Cfr. G. Mazzacurati, *Misure del classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli 1967, p. 134; R. Scivano, *Nelle pieghe del dialogare bembesco*, in G. Ferroni (a cura), *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Sellerio, Palermo 1985, pp. 101-109.

Bibliografia

Autori

- Galiani Ferdinando, *Dialoghi sul commercio dei grani*, Editori Riuniti, Roma 1978.
- Parini Giuseppe, *Prose II. Lettere e scritti vari*, a cura di G. Barbarisi e P. Bartesaghi, LED, Milano 2005.
- Verri Pietro, *Scritti di economia, finanza e amministrazione*, 2 voll., a cura di G. Bognetti, A. Moiola, P. Porta, G. Tonelli, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006.
- Verri Pietro, *Scritti politici della maturità*, a cura di C. Capra, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010.

Critica

- Bonifazi Neuro, *Parini e il «Giorno»*, Argalia, Urbino 1966.
- Bottone Alessio, *La Virtù sconosciuta e la forma dialogica*, in «Critica letteraria», 172, 2016, pp. 517-531.
- Camerino Giuseppe Antonio, *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore". Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Liguori, Napoli 2006.
- Capra Carlo, *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri*, il Mulino, Bologna 2002.
- Cases Cesare, Prefazione a F. Galiani, *Dialogo sulle donne e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1957, pp. V-XVII.
- Colicchi Calogero, *Il «Dialogo sopra la nobiltà» e la polemica sociale di G. Parini*, Le Monnier, Firenze 1965.
- Colicchi Calogero, *Parini e la nobiltà*, in «Lettere italiane», 1968, 4, pp. 456-469.
- Jedrkiwicz Stefano, *Lo scritto contro l'orale nel contesto del dialogo platonico: tre esempi dal Fedone*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 2013, 1, pp. 12-32.
- Jonard Norbert, *Introduzione a Parini*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Mauro Azzurra, *Un philosophe des Lumières entre Naples et Paris: Ferdinando Galiani (1728/1787)*, Thèse de doctorat en Histoire, Université Toulouse Jean Jaurès 2017.
- Mazzacurati Giancarlo, *Misure del classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli 1967.
- Montanile Milena, *Il Dialogue sur les femmes di Ferdinando Galiani*, in C. Passetti, L. Tufano (a cura), *Femminile e maschile nel Settecento*, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 81-93.
- Ordine Nuccio, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 37, 1988, pp. 155-179.
- Poma Luigi, *Stile e società nella formazione del Parini*, Nistri-Lischi, Pisa 1967.
- Quondam Amedeo, Introduzione a B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Garzanti, Milano 1981, pp. VII-LI.
- Scrivano Riccardo, *Nelle pieghe del dialogare bembesco*, in G. Ferroni (a cura), *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Sellerio, Palermo 1985, pp. 101-109.
- Vegetti Mario, *Quindici lezioni su Platone*, Einaudi, Torino 2003.

Elena Riccio*

Comunicazione in assenza. Ragioni e immagini del vuoto nelle lettere dei militari siciliani dalla Grande guerra

Il contributo che qui si presenta muove dalle ricerche condotte su un *corpus* di epistole rinvenuto presso la Società Siciliana per la Storia Patria di Palermo; i risultati sono stati pubblicati, in corredo all'edizione critica, nel 2017 nella collana *Passaggi di tempo* della casa editrice Istituto Poligrafico Europeo¹.

Ci si limita di seguito a presentare una breve descrizione delle principali caratteristiche archivistiche, storiche e filologiche della raccolta su cui si basa il seguente lavoro. Il *corpus* oggetto della ricerca è conservato presso l'Archivio della Società Siciliana per la Storia Patria di Palermo, nel Fondo Manoscritti "G. Lodi" (carpetta 15, camicia 5). La camicia consta di 102 testimoni, riferibili a un totale di 23 militari, quasi tutti di medio-alto grado, di provenienza siciliana e combattenti la Prima guerra mondiale tra il 1915 e il 1917. I materiali contenuti nella camicia furono raccolti dal presidente della Società di Storia Patria, Alfonso Sansone, attraverso un annuncio pubblicato sul «Giornale di Sicilia» del 6-7 dicembre 1917, al quale risposero i cari di 23 militari, che spedirono carteggi, lettere, cartoline, articoli di giornale e molto altro alla Società. Non fu mai portato a compimento il progetto di pubblicare un volume con i materiali raccolti e risulta molto difficile a oggi cercare traccia delle ragioni di questo passo indietro da parte della Società di Storia Patria della Sicilia. I materiali, benché raccolti da ormai oltre un secolo, hanno mantenuto un buono stato di conservazione; ciò è da considerarsi ragguardevole se si tiene conto che sono attestate almeno due consultazioni della camicia in un periodo compreso tra il 1947 e il 1967

*. Università di Palermo.

1. E. Riccio, C. Verri, *Siciliani al fronte. Lettere dalla Grande Guerra*, Istituto Poligrafico Europeo, Palermo 2017.

da due studiosi palermitani². Il *corpus* si compone di documenti manoscritti (86), dattiloscritti (9) e a stampa (7). La varietà delle modalità scritte appena presentata mostra con una certa evidenza la principale difficoltà che il *corpus* pone all'editore, quella relativa cioè alla individuazione delle autorialità. È chiaro che i militari al fronte non disponessero di alcuno strumento di scrittura all'in fuori di carta e inchiostro, e questa è una ragione sufficiente a poter sostenere che i documenti dattiloscritti e i testi a stampa siano stati trascritti da soggetti terzi. L'ipotesi che dietro la redazione di alcuni testimoni si celino differenti autorialità si basa su alcuni dati emersi nel corso dell'edizione: a una grande parte di testimoni risulta allegato un biglietto di presentazione nel quale, non di rado, il firmatario – solitamente una persona prossima al militare – dichiara di avere trascritto le lettere inviategli dal caro³, ma su questo punto si tornerà in seguito. Ci si limita qui a precisare che non sono presenti all'interno del *corpus* soltanto copie, ma anche documenti autografi la cui autorialità è documentata dalla firma in calce dello scrivente.

Si può inoltre dedurre da quanto appena descritto che la tradizione del *corpus* è considerabile diretta. Ciò nonostante, ci troviamo in un contesto di difficile classificazione (perlomeno sotto il profilo dello studio redazionale) a causa dell'esiguità numerica dei testimoni a redazione unitestimoniale e a fronte di una netta prevalenza di documenti a redazione plurima e attiva.

Se si volesse condurre un'analisi sull'uso della lingua all'interno del *corpus* qui esaminato, si dovrebbe certamente partire dalla constatazione dell'utilizzo di una varietà regionale dell'italiano (quella della Sicilia), calata in un contesto nel quale il livello di scolarizzazione medio è quello dell'istruzione superiore; in assenza di approfonditi studi di storia della lingua specificamente dedicati all'italiano genericamente scritto dalle persone colte d'inizio Novecento⁴, l'opportunità che resta all'editore per favorire l'accessibilità dei testi è quella di delimitare i confini entro i quali la lingua degli scriventi si muove, se essi esistono, e tracciarne a grandi linee le peculiarità. La varietà linguistica degli scriventi delle missive in oggetto rappresenta uno strato, poco indagato, che si potrebbe collocare a metà tra l'italiano popolare, tradizionalmente scritto da semicolti, e l'italiano letterario, la lingua cioè degli intellettuali e delle persone colte in genere. A testimonianza di ciò, gli scriventi delle missive del *corpus* non

2. Informazione riscontrabile online al link: www.storiapatria.it/Giuseppe_Lodi.htm.

3. Come nel caso di Gregorio Bruno, *LPrMsI*: «Copia delle lettere scritte dal Signor Gregorio Bruno Sottotenente Lancia Torpedini nel 224° Fanteria morto in Oslavia [...]»; cfr. E. Riccio, C. Verri, *op. cit.*, p. 43.

4. Come sostenuto in G. Antonelli, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento. Sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 2004, pp. 8-10.

usano malapropismi, né forme errate di coniugazione verbale o di costruzione del periodo ipotetico⁵, ma quando tentano di citare testualmente un riferimento letterario quasi mai riescono a restituirlo fedelmente. Se si tiene conto dell'influenza esercitata dal peso della scrittura epistolare sull'innalzamento dei dati relativi ai livelli di alfabetizzazione in Italia durante la Grande guerra e anche del fatto che i tradizionali studi storici⁶ basano le loro ricerche su fonti in italiano popolare⁷, questi testi rappresentano ancor più un'importante novità e non soltanto in quanto fonti storiche. Attraverso l'edizione critica si è infatti scelto di mettere a disposizione degli studi di ambito storico, linguistico e socio-culturale, un genere di testi sui quali molte letterature scientifiche in Italia a oggi non si sono ancora adeguatamente soffermate⁸.

Il rapporto fra scrittura e morte è storicamente presente nella produzione epistolare⁹. La lettera in quanto oggetto-testo necessita, per poter essere interpretata, di essere collocata nel suo contesto di appartenenza sotto il profilo spaziale quanto sotto quello temporale e, inoltre, di essere considerata come un prodotto culturale che, a seconda della fase storica di appartenenza, assume volti e significati spesso profondamente differenti. La lettera della Grande guerra rappresenta in effetti un caso che è stato definito da Petrucci come «straordinario»¹⁰, in quanto testo pensato, scritto e inviato in condizioni del tutto differenti da quelle ordinarie. L'allontanamento coatto dalle proprie abitudini, lo stato di trauma determinato dal costante confronto con la morte si configurano soltanto come alcune delle ragioni che spinsero chi si trovava al fronte e chi rimaneva a casa a tenersi quanto più possibile in contatto, con ogni mezzo possibile, primo fra tutti certamente il mezzo postale, ampiamente implementato dagli organi preposti proprio nella fase bellica. Il contatto *in vitam* con le persone care è una necessità che scaturisce dal bisogno di alle-

5. Caratteristiche solitamente riscontrate nei testi in italiano popolare da D'Achille (si veda P. D'Achille, *L'italiano dei semicolti*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura), *Storia della lingua italiana*, 2 voll., Einaudi, Torino 1994, ma anche studi più aggiornati, come R. Fresu, *Scritture dei semicolti*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura), *Storia dell'italiano scritto*, 4 voll., Carocci, Roma 2014, vol. 3, pp. 195-223).

6. Si citano, per brevità: G. Procacci, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra*, Bollati Boringhieri, Torino 2000; A. Gibelli, *La guerra grande. Storie di gente comune*, Laterza, Roma-Bari 2015.

7. La definizione di italiano popolare unitario è stata fornita in T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1970.

8. Si pensi, per esempio, a indagini riguardanti tipologia regionale, varietà d'uso e specificità della lingua.

9. Tesi sostenuta da A. Petrucci, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Laterza, Roma-Bari 2008.

10. *Ivi*, p. 182.

viare le sofferenze, la distanza e la paura. Esistono, però, anche altri usi della scrittura epistolare di guerra, che mirano in sostanza a mantenere un contatto *in mortem* con il militare caduto o *in absentiam* qualora del caro al fronte non si abbia alcuna notizia. È proprio fra questi usi che si colloca il fondo qui esaminato, la raccolta dei cui documenti compone un grande monumento epistolare in onore della «Patria». In effetti, questo *corpus* può essere osservato nel suo complesso come il risultato di diverse azioni tese a preservare una versione quanto più edulcorata possibile del ricordo di una tragedia. Quanto appena detto non può non offrire al lettore uno spunto: tutte le lettere, per prime le lettere di guerra, nascono dal bisogno di riempire un vuoto materiale a cui si è costretti, che sia determinato da una distanza geografica o emotiva. È, perciò, il bisogno di riempire il vuoto a condurre buona parte del paese verso l'alfabetizzazione e ciò è elemento di capitale importanza se si sceglie d'indagare, anche interdisciplinarmente, sul valore e sul senso di esperienze come quella della Grande Guerra.

Il vuoto, vissuto nei termini materiali di un'alienazione che è propria di chi sta al fronte e nei termini emotivi dell'assenza percepita da chi resta a casa, cioè il fronte interno, si manifesta su carta scritta in forma epistolare anche in Sicilia, zona geograficamente tra le più distanti dal fronte¹¹. La lettera assolve anche, durante il primo evento bellico di massa della storia dell'uomo e persino nelle zone periferiche del conflitto, al suo ruolo di strumento di comunicazione in assenza¹² e su questa peculiarità è importante ritornare per comprendere le riflessioni a seguire. Fra i tanti, tre sono i piani che secondo noi concorrono di più alla diffusione della scrittura epistolare in periodo bellico: un piano personale, che induce a colmare il vuoto materiale ed emotivo, un piano informativo, che suscita l'esigenza di comunicare in condizioni di pericolo, un piano di carattere sostanzialmente collettivo, che spinge le comunità a conservare la memoria e condividerla per elaborare una sofferenza che è al tempo stesso privata ma pubblica¹³. Nel caso specifico, altrettanto labili sono i confini tra pubblico e privato in quanto, come si è già specificato, molte delle epistole rinvenute nella camicia 5 sono state trascritte allo scopo di esser pubblicate. Al di là dell'intento dei copisti di conservare la memoria attraverso le parole del caro su carta stampata,

11. La Sicilia nella narrazione della Prima guerra mondiale non sembra incidere; neppure la Grande guerra sembra essere tema opportunamente affrontato nell'ambito della storia regionale (cfr. E. Riccio, C. Verri, *op. cit.*, p. VI).

12. Cfr. G. Genovese, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Antenore, Roma-Padova 2009, p. 24.

13. Come descritto in J. Winter, E. Sivan (ed.), *War and remembrance in the twentieth century*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 45.

emerge un problema di carattere critico che riguarda la lettera di guerra in quanto fonte storica, quello cioè della collocazione nel suo contesto socio-culturale e dunque politico. In altre parole, l'epistola di guerra dev'essere considerata come il prodotto finale di un processo di modellizzazione culturale¹⁴ che ha l'obiettivo di presentarsi come esempio di memoria pubblica, di una memoria pubblica che però, com'è stato ampiamente sostenuto¹⁵, non esiste. I documenti qui presentati, come anche altri della stessa tipologia, per essere compresi, necessitano di essere letti non come narrazioni della guerra, ma, eventualmente, come memorie di chi ha scelto di rendere pubblico il proprio ricordo (o quello di un caro) e in quanto tali memorie parziali. Non si può dimenticare, inoltre, che il ricordo, e specificamente il ricordo di un trauma, è frutto di un lungo processo di elaborazione che si sviluppa tra l'avvenimento e la sua narrazione; tale percorso è ricco di ostacoli di natura pragmatica e psicologica, quali inibizioni personali o operazioni censorie. La mediazione del ricordo è caratterizzata, quindi, da differenti problemi di trasmissione e ricezione del messaggio, che chiameremo *filtri* e che abbiamo qui scelto di sintetizzare: 1) filtro narrativo: l'idea di narrarsi è indotta e non spontanea; 2) filtro compositivo: la coscienza che le buste saranno vagliate dagli uffici censori; 3) filtro redazionale: il transito dagli uffici e la censura o la trascrizione dei messaggi a opera di terzi a fini di pubblicazione. Di certo, quello censorio resta il più visibile tra i filtri attraverso cui i messaggi epistolari dovevano transitare. I segni lasciati sulla carta – vere e proprie pennellate d'inchiostro nero – generano spesso dei vuoti narrativi (in caso di copia), quando non addirittura fisici (in caso di testimone originale), all'interno dei testi. Nella dinamica di trascrizione dei documenti un ruolo significativo sembra essere giocato in effetti proprio dagli inchiostri censori che richiedono al copista improvvisato (solitamente un caro) uno sforzo di fantasia nella ricostruzione di una parte del tessuto testuale cancellata che rappresenta a tutti gli effetti una lezione illeggibile. Il copista si trova, aderendo a una richiesta di pubblicazione e nell'ottica di abbellire un testo spesso del tutto inadatto alla circostanza¹⁶, a dover fare un lavoro di taglio filologico per il quale non possiede gli strumenti, o a dover ripulire il testo per evitare che lo stesso incorra in censure a posteriori operate dall'ente di pubblicazione; ciò comporta che molte lezioni presenti nelle copie siano falsate dagli erronei tentativi di ricostruzione

14. Di cui si è discusso in E. Riccio, C. Verri, *op. cit.*, p. VIII.

15. Cfr. J. Winter, E. Sivan (ed.), *op. cit.*

16. Rappresenta un ottimo esempio di testo inadeguato a pubblicazione il seguente, nel quale con fare disperato il nipote rimprovera alla zia l'importo del vaglia che aveva tempo prima richiesto: «di Lire 25 soltanto!!!». Cfr. E. Riccio, C. Verri, *op. cit.*, p. 122.

a opera dei cari. Alcune cancellature¹⁷ sono prove inconfutabili di un processo di riscrittura (e non di pedissequa attività copiativa) dei testi; ciò conferma una tendenza dei copisti a modellare i testi in funzione della destinazione d'uso (che si configura spesso in una pubblicazione presso riviste, periodici, quotidiani o appositi volumi). Un'altra soluzione di frequente adottata dai copisti a fronte di un testo mancante o illeggibile è l'apposizione dei punti di sospensione¹⁸.

Una simile tipologia di oggetti-testo risulta per forza di cose ambigua sotto il profilo interpretativo. Tale ambiguità è ben stata definita in alcuni studi¹⁹ con il concetto di «equivoco epistolare». La lettera, pur nata come mezzo di lenizione di un dolore causato dall'incomunicabilità, diviene, nell'atto stesso da parte del ricevente di raccogliere la posta, ipostasi di un vuoto incolmabile²⁰. La lettera assume qui connotati tutt'altro che rassicuranti: a seconda delle condizioni in cui si trova, il destinatario può percepire lo scritto come una materialità a cui legarsi indissolubilmente in sostituzione del mittente o come simbolo del vuoto generato dalle distanze geografiche. Il mittente, a sua volta, non può non tenere conto delle aspettative del destinatario²¹ che desidera ricevere buone notizie e diventa attore di un fenomeno di ricerca di equilibrio (non per forza e non soltanto individuale, ma spesso anche collettivo) sul quale gli psicologi hanno sviluppato alcune teorie. Alla luce di quanto appena detto, non si può non considerare la lettera di guerra come il risultato di un percorso ben più articolato e complesso rispetto ad altre tipologie scritte. S'intende qui sostenere che senza il contributo delle scienze sociali, psicologiche, storiche, filologiche, linguistiche e di archivio, lo studio di questi testimoni risulterebbe parziale e che l'approccio interdisciplinare è fondamentale nell'analisi di dimensioni testuali con simili caratteristiche. Si vuole concludere, dunque, questa breve disamina affermando ancora una volta l'importanza dell'incontro fra le discipline, senza il quale la ricerca non sa tirar fuori il sommerso in tutta la sua complessità.

Bibliografia

Antonelli Giuseppe, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento. Sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 2004.

17. Un caso interessante a tal proposito è rappresentato in *ivi*, p. 139 (Vincenzo Palminteri, *EpMs10*, 3).

18. Cfr. *ivi*, p. 57 (Cristoforo Colombo, *EpMs1*, 2).

19. Cfr. V. Kaufman, *L'équivoque épistolaire*, Les éditions de Minuit, Paris 1990.

20. Cfr. *ivi*, p. XI.

21. Cfr. *ivi*, p. 44 (Gregorio Bruno, *EpMs1*, 7).

- D'achille Paolo, *L'italiano dei semicolti*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura), *Storia della lingua italiana*, 2 voll., Einaudi, Torino 1994.
- De Mauro Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1970.
- Fresu Rita, *Scritture dei semicolti*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura), *Storia dell'italiano scritto*, 4 voll., Carocci, Roma 2014, vol. 3, pp. 195-223.
- Genovese Gianluca, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Antenore, Roma-Padova 2009.
- Gibelli Antonio, *La guerra grande. Storie di gente comune*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Kaufman Vincent, *L'équivoque épistolaire*, Les éditions de Minuit, Paris 1990.
- Petrucchi Armando, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Procacci Giovanna, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Riccio Elena, Verri Carlo, *Siciliani al fronte. Lettere dalla Grande Guerra*, Istituto Poligrafico Europeo, Palermo 2017.
- Winter Jay, Sivan Emmanuel (ed.), *War and remembrance in the twentieth century*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Eleonora Rimolo*

La presenza di un'assenza: manifestazioni dell'ignoto in Gozzano e Montale

Sento che niente sono se non l'ombra di un volto imperscrutabile
nell'ombra: e per assenza esisto, come il vuoto.

F. PESSOA

Il rapporto evidente che intercorre tra Gozzano e Montale, per ammissione dello stesso Montale¹, segue una linea evolutiva precisa: nei crepuscolari, infatti, ha origine quella tradizione oggettiva e simbolica che rompe definitivamente il binomio tra poesia e sublime e si ancora alla realtà aprendo la stagione dell'antipoesia fino a raggiungere il suo momento di massima rivelazione proprio con Montale. Il mondo delle piccole cose diventa dunque il protagonista assoluto della poesia crepuscolare, agendo come difesa dal sentimento spietato del caos tipico del primo trentennio del XX secolo. Gli oggetti banali denunciano un'urgenza di vita e di allegoria: in una realtà nullificata, i crepuscolari tentano di inaugurare una nuova epoca attraverso l'uso della «indifferenza», tanto cara a Montale, che fa di loro un modello indiscusso per tutti i poeti del Novecento². Da Sanguineti Gozzano verrà definito poeta dell'obsolescenza, «esteta elettissimo»³, mentre Montale verrà considerato liminare espressione di una «linea crepuscolare», e verranno riconosciuti intensi legami tra i *Colloqui* di Gozzano e gli *Ossi di seppia* di Montale: entrambi, infatti, utilizzano una sostanza verbale

*. Università di Salerno.

1. E. Montale, *Gozzano dopo trent'anni* in «Smeraldo», 30 settembre 1951.
2. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Paravia, Torino 1972, p. 145.
3. E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1973.

fondamentalmente ricca, tecnica, estremamente precisa, ma a questa prosaicità associano un'astrattezza della lingua stessa, incarnata da una serie di oggetti amuleti di centrale importanza in Montale⁴. Questa comune tecnica straniante nega, nel caso dei crepuscolari, il preziosismo linguistico della fine dell'Ottocento, mentre nel caso di Montale rivela un'esigenza di scarnificazione della realtà, letta attraverso l'uso di oggetti che dietro la loro apparente quotidianità nascondono varchi, messaggi, presenze metafisiche accessibili solo al poeta⁵.

Intuizioni importanti in merito giungono anche dalla tesi di laurea di Vittorio Sereni, nella quale il poeta di Luino riflette sulla capacità di entrambi i poeti di usare gli oggetti per attraversarli, senza negare la loro esistenza fattuale, ma impieganoli come strumenti di ricerca del senso che sfugge⁶. Gozzano esprime il tramontare di un secolo con una sfiducia malinconica che molto ha in comune con le perplessità e la rinuncia all'alibi ideologico di cui Montale si fa portavoce in *Satura*: non è da sottovalutare il fatto che l'anti-poesia con Gozzano muova i primi passi verso la possibilità del sarcasmo sottile che dissacra l'illustre tradizione precedente, tanto quanto, con l'ironia sottile e la senescente ma feroce rassegnazione in *Satura*, Montale dissacra il suo stesso monumento poetico tradizionale. Realtà quotidiana piccolo borghese, descritta nel segno della contestazione lucida ma acquiescente, rende i due poeti complici di versi intrisi di dolente nostalgia. Se Gozzano era ispirato dal cambiamento radicale delle strutture sociali dell'Ottocento, Montale è allo stesso modo ispirato dal mutamento profondo che investe la seconda metà del XX secolo con il destabilizzante fenomeno della massificazione, ed è qui che risiede il carsico collegamento tra *Ex voto* di Montale (*Satura*) e *Ad un'ignota* di Gozzano – nonostante l'idea del destinatario ignoto fosse già stata espressa, servendosi di tonalità diverse, da Montale negli *Ossi di seppia*, con *Delta*. Entrambi i poeti cercano, con sguardo disincantato, la *veritas abscondita*, mossi dall'intuizione che il mondo sia retto da un principio occulto che sta all'origine dei poetici messaggi e che resta in ogni caso un qualcosa di inattuabile all'uomo, manifestandosi, appunto, in *absentia*⁷.

Ad un'ignota, testo compreso in *Poesie sparse*, è dedicata a Gigina Naretti, assidua lettrice di Gozzano, sconosciuta donna dell'artista Ettore Colla. Gozzano afferma di non conoscere l'aspetto fisico né le attitudini della donna, ma soprat-

4. Id., *Lirica del Novecento*, in «Questioni», 1 febbraio 1954.

5. T. Lisa, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 209.

6. P. Daldan, Gozzano "petit maître" di Sereni (lo "scalpore" di una tesi), in *Guido Gozzano. I Giorni, le Opere, Atti del Convegno di studi* (Torino 26-28 ottobre 1983), Olschki, Firenze 1985.

7. Ch. Ott, *Montale e la parola riflessa: dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Franco Angeli, Milano 2006, p. 244.

tutto dichiara di non volerle conoscere. Il poeta pone spesso al centro dei suoi testi la figura femminile nei suoi molteplici ritratti: le donne di Gozzano sono più che altro icone di un amore che il poeta non sarà mai in grado di provare e che rifiuterà sempre di desiderare, poiché ritenuto un sentimento incompatibile con la realtà borghese a lui contemporanea⁸. L'amore diventa così un *remedium doloris* affrontato con distacco e ironia e vissuto nelle sue declinazioni puramente sensuali, che lo costringono a essere comunque un esteta dannunziano⁹. *Ad un'ignota* è uno dei testi che fa riferimento al bene totalizzante che egli nega a sé stesso: la donna che Gozzano non vede e non frequenta è dunque l'emblema stesso dell'amore in potenza, privato dei suoi caratteri volgari e banali. La donna che non c'è, dopotutto, sfida anche il Tempo, e dunque la Morte: la consunzione di un sogno non è prevista, ed è questo il modo in cui Gozzano tenta di prendersi gioco dell'idea del Tempo, per non diventarne vittima¹⁰. In più, venerando l'amore per la sua assenza, Gozzano aggira il problema di desiderare la vita in quanto associata a un volto di donna destinato a perire. *Ad un'ignota* è il testo della fuga dalla donna reale, ancor più della lirica *Le non godute*, dove le donne «desiderate e non godute» sono comunque capaci di svegliare «il desiderio che dorme/ col baleno degli occhi e del sorriso» e appartengono a un limbo di immagini vissute nel passato, o forse solo sognate, ma comunque godibili. Qui la donna vive tutta nel silenzio, non appartiene alla realtà e per questo motivo tace, guidando il poeta verso l'atarassia e spingendolo a tradurre in versi «un sogno troppo a lungo sognato»¹¹:

Tutto ignoro di te: nome, cognome,
l'occhio, il sorriso, la parola, il gesto;
e sapere non voglio, e non ho chiesto
il colore nemmen delle tue chiome.

Ma so che vivi nel silenzio; come
care ti sono le mie rime: questo
ti fa sorella nel mio sogno mesto,
o amica senza volto e senza nome.

8. «L'amore è sempre altrove rispetto al mondo in cui il poeta vive» (G. Bàrberi Squarotti, Introduzione a G. Gozzano, *Poesie*, Rizzoli, Milano 2004, p. 15).

9. Cfr. D. De Liso, *Immagine di donna nella poesia di Guido Gozzano*, in «Critica letteraria», 138, 2008, pp. 37-60.

10. «Non ti farò dei figli», scriveva il poeta in *Nemesi*: in questo modo Gozzano ridimensiona il suo ruolo nell'universo fino a considerarsi solo «un coso con due gambe/ detto guidogozzano».

11. Così scriveva Gozzano ad Amalia Guglielminetti in una lettera del 12 novembre 1907 (cfr. *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, a cura di S. Asciamprener, Garzanti, Milano 1951).

Il primo emistichio del primo verso («Tutto ignoro di te») è una formula già usata dal poeta crepuscolare *ante litteram* Cosimo Giorgieri Contri¹², ne *Il convegno dei cipressi (Parole sul feretro)*: una volta riposto il feretro della sua donna defunta nelle viscere della terra, il poeta non sa quale destino l'attende al di là del varco. In questo caso il poeta ignora e vuole ignorare, perché l'Ignoto lo irretisce, e conoscere quel che si cela dietro la morte del corpo amato è un dubbio che è meglio lasciare irrisolto: esso da un lato vivifica il ricordo della donna, dall'altro ritarda il momento della verità, che anche lui dovrà prima o poi affrontare. Tranne che nel sogno colmo di rimpianto, già presente in forma di rosa in *Cocotte*, la donna e Gozzano non potranno mai visivamente e concretamente incontrarsi¹³. Ella infatti vive in quel sub-mondo fatto di rammarico non angosciato, ma dolce e afferente alla dimensione onirica: una dimensione che il poeta ritiene essere migliore del reale, perché «suprema», come il «bene» che giunge da quella sconoscenza, da quell'ignoranza, creatrici di plurali fantasie, di affetti potenzialmente infiniti e multiformi. L'amore più agognato e più puro è quello irrealizzabile, che non rischia di scadere nella mediocrità e nella disillusione: Gozzano pensa di poter volere un bene superiore a questa donna, perché la donna di fatto è sospesa tra sogno e realtà e la sua immagine si muove solamente all'interno del suo spazio immaginativo interiore, isolata da quel contesto sociale corrotto cui sfugge il poeta. L'ignota non può amare Gozzano, chiaramente, e proprio in virtù di questo Gozzano può amarla come non è mai riuscito ad amare nessuno, nemmeno la sua Amalia, limitandosi a venerare la perfezione di un sentimento vissuto nell'esclusiva dimensione poetica.

Il verso «supremo è il bene che non giunge mai», d'altra parte, è deliberatamente ripreso da *Le vergini folli (Il miraggio)* di Amalia Guglielmetti¹⁴: nel componimento in questione la «ignota sete» delle «vergini folli» viene continuamente disattesa, nonostante non si riesca mai ad abbandonare del tutto l'illusione che nuove rose in maggio fioriscano nei rosai. La natura, tuttavia, ha un andamento ciclico rassicurante, stabile, mentre per l'uomo non è così. Poco consolante ripetersi che il «bene supremo» è quello «che non giunge» quando il tempo passa e nonostante la giovinezza fugga via restano inascoltati gli ardori nelle notti inquiete di tutte le stagioni della vita e lo sfumare di un miraggio. Il sogno, d'altra parte, è insincero, e le illusioni sono da Gozzano presto sconfessate, poiché esse non possono sostituirsi alla realtà, ma solamente esorcizzarla,

12. Il riscontro è di Sanguineti, cfr. G. Gozzano, *Le poesie*, Einaudi, Torino 1990.

13. D. De Liso, *op. cit.*, p. 46.

14. Il rilievo è di Sanguineti, cfr. G. Gozzano, *Le poesie*, cit., p. 353.

tenerla a debita distanza, come fosse cosa altra¹⁵. È lo stesso principio che spinge Gozzano a fuggire dall'amore autentico per Amalia: la passione che prova per lei è così bruciante che il poeta la considera una malattia da cui guarire con la distanza, con l'assenza, per l'appunto, come testimoniano le numerose lettere intercorse tra i due innamorati. La ricerca del bene dell'ignota è la ricerca del *foedus* d'amore fraterno con la Guglielminetti, scevro da conseguenze voluttuose e basato tutto sull'essere «buoni compagni e alleati sempre» (*Il buon compagno*): ricerca chiaramente impossibile da realizzare senza pagare il prezzo di una tormentosa solitudine e di irrisolti «misteri immensi»¹⁶.

Fuori del sogno fatto di rimpianto
forse non mai, non mai c'incontreremo,
forse non ti vedrò, non mi vedrai.

Ma più di quella che ci siede accanto
cara è l'amica che non mai vedremo;
supremo è il bene che non giunge mai!¹⁷.

Ignota allo stesso modo – e forse anche di più – di Gigina Naretti è la destinataria dei versi di *Ex voto* in Montale: il «tu» a cui il poeta si rivolge è, infatti, una figurazione fantastica, per stessa ammissione di Montale non riconoscibile in nessuna donna con precisione¹⁸. Due anime affini – come ad esempio proprio quelle di Gigina Naretti e di Guido Gozzano – possono essere legate da una sorta di magnetismo governato da oscure forze, che non sono né parole né gesti, ma piuttosto muta attrazione, che tale deve restare per perpetuarsi. In *Ex voto* vi è una fitta tessitura di ossimori che ammantano di dubbio anche le poche certezze appartenenti a un passato oramai irrecuperabile. È poi un dato che Montale si occupò di studiare Yeats e il suo interesse per l'occulto (in particolare per *A Vision*, un trattato mistico) al fine di interrogare il mondo sotteso al mondo fenomenico.

Accade
che le affinità d'anima non giungano
ai gesti e alle parole ma rimangano

15. R. Martinoni, *Guido Gozzano tra sogno e ironia*, in «Versants», 17, 1990, pp. 33-49, p. 37.

16. D. De Liso, *op. cit.*, p. 52.

17. G. Gozzano, *Poesie*, a cura di G. Spagnoletti, Newton Compton, Roma 1965, p. 228.

18. Si veda il commento di Castellana in E. Montale, *Satura*, Mondadori, Milano 2009, p. 229.

effuse come un magnetismo. È raro
ma accade.
Può darsi
che sia vera soltanto la lontananza,
vero l'oblio, vera la foglia secca
più del fresco germoglio. Tanto e altro
può darsi o dirsi.

La verità risiede dunque nell'oblio, nel non sapere, nel non conoscere: la magia poetica si crea dunque ancora una volta *in absentia*, poiché essa è «supremo bene». L'assenza non può essere compensata dal ricordo: il vuoto popolato da queste forze magnetiche sconosciute resta, comunque, privo di una lettura chiara e univoca. Dunque, per penetrare il sovrannaturale Montale arriva a ignorare anche sé stesso oltre che l'Altro; in modo speculare il poeta acquisisce del Tu e dell' Io una conoscenza non fattuale, bensì noumenica, ma in negativo. Dopotutto, che si tratti dell'assente Drusilla Tanzi, o di Clizia, o di un'altra donna poco importa: è risaputo che «ogni figura femminile nella poesia montaliana è la figura di un'assente, della quale urge evocare la presenza»¹⁹. L'insistenza della ricerca vana del poeta si realizza nel non fornire risposte, bensì nel raddoppiare le domande: tutto questo non fa che aumentare esponenzialmente la certezza che un'autentica conoscenza di sé e dell'Altro è impossibile perché tutto è presenza e assenza allo stesso tempo, e il ricongiungimento di questi due poli opposti avviene nel segno dell'inesistenza, unica vera protagonista di *Satura*²⁰ che fa da cornice a tutte le altre.

Comprendo
la tua caparbia volontà di essere sempre assente
perché solo così si manifesta
la tua magia. Innumeri le astuzie
che intendo.
Insisto
nel ricercarti nel fuscello e mai
nell'albero spiegato, mai nel pieno, sempre
nel vuoto: in quello che anche al trapano

19. G. Baldissone, *Le muse di Montale: occasioni femminili nella poesia montaliana*, Interlinea, Novara 1996, p. 8.

20. I. Antici, "Le revenant" di Montale, studio su una duplice assenza, in «Rivista online di italianistica», 2014, pp. 1-13, pp. 7-8.

resiste.

[...]

Ignoro

se la mia inesistenza appaga il tuo destino,
se la tua colma il mio che ne trabocca,
se l'innocenza è una colpa oppure
si coglie sulla soglia dei tuoi lari. Di me,
di te tutto conosco, tutto
ignoro²¹.

Il vuoto di realtà va dunque colmato con la poesia, che trova ambiente fecondo negli spazi interminabili della possibilità: tuttavia questo destino segreto che unisce due anime sconosciute non è premessa per la salvezza, per la chiarificazione del senso, bensì conferma che solamente il non senso, la non vita e l'ignorare il Tutto sono certezze, mentre il resto è laica resa a un nume muto, che tace una garantita distinzione tra bene e male che forse mai si rivelerà, perché manifestazione ambigua di una «divinità in incognito». Lo scetticismo e il rifiuto dei valori e dello stile della poesia montaliana precedente a *Satura* concorrono all'accettazione rassegnata dell'ignoto, sullo sfondo di una realtà esterna ingannevole e celebrata da ideologie che, per motivi diversi, ma con spirito simile, sia Gozzano che Montale rigettano²².

Altra presenza soffocata, ignorata, di cui però il poeta necessita per la sopravvivenza e il sostentamento durante il suo cammino interiore è il «tu» a cui Montale si rivolge in *Delta (Ossi di seppia)*. Di *Delta* Gadda fornisce un'esautiva analisi, affermando che in questo testo «è figurata quella sensazione, forse quel desiderio della femminilità che non ancora si sono concretati in persona storica; quella sorta di speranza, o di gioia, che come un muto messaggio ci sostentano nel nostro cammino»²³. La pena che Montale prova nei confronti dell'oscurità che ci circonda si appoggia sopra «un segno di compagnia possibile, o impossibile per un soffio»²⁴. Il poeta si sforza di rintracciare quel passato perduto (o forse mai davvero vissuto) così come il «tu» risulta disgregato, desolato, indeterminato e dunque collocato in maniera indefinita dal punto di

21. E. Montale, *Satura*, cit., pp. 230-232. Ricchi di assonanza gli ultimi tre versi, eco speculari del verso «forse non ti vedrò, non mi vedrai», in G. Gozzano, *Poesie*, cit., p. 228.

22. F. De Rosa, *Profilo di Satura*, in «Chroniques Italiennes», 57, 1999, pp. 111-128, pp. 116-118.

23. C.E. Gadda, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, 2 voll., a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, p. 768.

24. G. Ferrata, *La casa dei doganieri*, in E. Siciliano (a cura), *Antologia di Solaria*, Lerici, Milano 1958, p. 417.

vista spazio-temporale. A questo punto l'io del poeta diventa solamente il luogo spoglio e privo di confini dell'assenza del «tu»²⁵. La «oscura regione» della memoria s'insabbia, il tentativo di recupero fallisce, la percezione del nulla si avverte proprio nella tensione dello sforzo inutile del recupero e della rilettura di un'esperienza antica, «probabile quanto imprecisabile».

La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata²⁶.

In questo caso l'interlocutrice del poeta è Arletta, o meglio ciò che resta di lei nella memoria obliata, celata, perché sostenuta da meccanismi ignoti che operano negli abissi dell'inconscio. Montale non sa se il suo impalpabile ricordo si radichi in un'entità concreta per quanto lontana, o sia pura evocazione misterica legata allo scroscio del fiume che abbraccia il mare rumorosamente:

Tutto ignoro di te²⁷ fuor del messaggio
muto che mi sostiene sulla via:
se forma esisti o ubbia nella fumea
d'un sogno t'alimenta
la riviera che infebbra, torba, e scroscia
incontro alla marea.

Ciò che in ultima analisi resta di Arletta è probabilmente un'essenza impalpabile e soprattutto muta – com'è «cara nel silenzio» l'Ignota di Gozzano – che proprio in quanto tale fornisce al poeta argomento e materia per poter scrivere, e proseguire nel suo occulto cammino. Ritorna anche qui il «sogno» che, come in Gozzano, è «mesto» perché creato dai vapori cupi, informi, quasi mostruosi, che evocano fantasticherie del soggetto, il quale aggancia l'esistenza della donna all'unico segnale possibile, determinato: il fischio del rimorchiatore²⁸. Ancora un oggetto fa da tramite tra il mondo fenomenico e il mondo metafisico, sempre un cenno indecifrabile che arriva da dimensioni ctonie a testimoniare la sua

25. L. Zampese, «Desolata t'attende...» (La Casa dei doganieri di Montale), in «Per leggere», 17, 2009, pp. 171-241, pp. 177-178.

26. E. Montale, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2009, p. 124.

27. *Incipit* totalmente gozzaniano, cfr. *Ad un'ignota*.

28. L. Zampese, *op. cit.*, p. 176.

impenetrabilità: è così che l' Ignoto parla senza avere voce, è così che il poeta lo insegue senza desiderare mai di conoscerlo, perché esso è sorgente d'indicibili rimpianti, inesauribile fonte di messaggi onirici ostinatamente criptati da quella «presenza soffocata»²⁹, «sorella del sogno mesto»³⁰, «con la caparbia volontà di essere sempre assente, perché così si manifesta la sua magia»³¹, che sola permette al verso e alla vita di fluire verso la corrente impenetrabile del Vero.

Bibliografia

Autori

Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti, a cura di S. Asciamprener, Garzanti, Milano 1951.

Gadda Carlo Emilio, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, 2 voll., a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991.

Gozzano Guido, *Le poesie*, Einaudi, Torino 1990.

Gozzano Guido, *Poesie*, a cura di G. Spagnoletti, Newton Compton, Roma 1965.

Montale Eugenio, *Gozzano dopo trent'anni* in «Smeraldo», 30 settembre 1951.

Montale Eugenio, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2009.

Montale Eugenio, *Satura*, Mondadori, Milano 2009.

Critica

Anceschi Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Paravia, Torino 1972.

Antici Ilena, «*Le revenant*» di Montale, studio su una duplice assenza, in «Rivista online di italianistica», 2014, pp. 1-13.

Baldan Paolo, Gozzano «*petit maître*» di Sereni (lo «scalpore» di una tesi) in *Guido Gozzano. I Giorni, le Opere, Atti del Convegno di studi* (Torino 26-28 ottobre 1983), Olschki, Firenze 1985.

Baldissone Giusi, *Le muse di Montale: occasioni femminili nella poesia montaliana*, Interlinea, Novara 1996.

Bàrberi Squarotti Giorgio, Introduzione a G. Gozzano, *Poesie*, Rizzoli, Milano 2004.

De Liso Daniela, *Immagini di donna nella poesia di Guido Gozzano*, in «Critica letteraria», 138, 2008, pp. 37-60.

De Rosa Francesco, *Profilo di Satura*, in «Chroniques Italiennes», 57, 1999, pp. 111-128.

Ferrata Giansiro, *La casa dei doganieri*, in E. Siciliano (a cura), *Antologia di Solaria*, Lerici, Milano 1958.

29. E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 124.

30. G. Gozzano, *Poesie*, cit., p. 228.

31. E. Montale, *Satura*, cit., p. 229.

- Lisa Tommaso, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze University Press, Firenze 2007.
- Martinoni Renato, *Guido Gozzano tra sogno e ironia*, in «Versants», 17, 1990, pp. 33-49.
- Ott Christine, *Montale e la parola riflessa: dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Franco Angeli, Milano 2006.
- Sanguineti Edoardo, *Lirica del Novecento*, in «Questioni», 1 febbraio 1954.
- Sanguineti Edoardo, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1973.
- Zampese Luciano, «Desolata t'attende...» (*La Casa dei doganieri di Montale*), in «Per leggere», 17, 2009, pp. 171-241.

Maria Chiara Provenzano*

L'abito vuoto. Dalla perdita di senso al non-senso da semantizzare nei personaggi femminili di Massimo Bontempelli

I personaggi femminili del teatro di Massimo Bontempelli hanno peculiarità di vaghezza smagata che fa sì che l'attributo che possa *tout-court* caratterizzarle sia «candide»: affette da candore, cioè quella proprietà di un individuo di essere assimilabile a pagine bianche sulle quali chiunque può scrivere. Prive di portato significante ma «significabili» dagli eventi a causa di una strutturale assenza di carattere.

Il candore è per Bontempelli una nozione complessa e tra i due poli di innocenza e candore oscilla tutta la sua produzione scenica. Lo si potrebbe definire come una forma malinconica di innocenza che fa sì che «l'anima candida sia divinamente incauta e piena di senso del mistero»¹, ma è anche uno strumento cognitivo, cioè un'attitudine dell'autore a indagare la realtà, depurandola con un filtro che ce la restituisca magicamente sospesa pur senza affidarla alla dimensione onirica, processo che risponde ai canoni del realismo magico teorizzato dallo stesso Bontempelli sulle colonne della rivista «900» e approdato sulla scena con *Nostra Dea* nel 1925 e con *Minnie la candida* nel 1927.

In queste due opere il motivo dell'uomo «finto» – in quanto conducente un'esistenza convenzionale e artificiosa, indossando una maschera e trasformandosi in marionetta –, tipico del teatro grottesco, viene sviluppato in maniera estremamente originale e suggestiva portando a rivelare virtù implicite e silenziose più che a violare l'intimità, come spesso fa il comico quando origina il grottesco. Pur conoscendo sia il riso che la pietà, la chiave che adopera Bon-

*. Università del Salento.

1. M. Bontempelli, *Pirandello o del candore*, in Id., *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1978, p. 813.

tempelli è quella della meraviglia, per mezzo della quale, con occhi sgranati, indaga i significati segreti delle cose.

Tre sono le effigi femminili protagoniste della produzione teatrale di Bontempelli che, per usare le parole di Baldacci, «ancora oggi conta»², ossia quella della prima fase teatrale ufficialmente riconosciuta dall'autore: Maria, Dea e Minnie.

La raccolta delle opere teatrali accolte dallo stesso autore nella sua parabola di drammaturgo si apre con *La guardia alla luna*, scritta nel 1916 ma che vede le luci della ribalta solo nel 1920 con la direzione di Virgilio Talli e con Maria Melato nel ruolo di mattatrice, scritto appositamente per lei, della protagonista Maria, ruolo che era piaciuto anche a Eleonora Duse³.

La vicenda ha il suo movente in un accadimento tragico: Maria, già abbandonata dall'amante, subisce la perdita della figlia di quindici mesi. Le donne e le suore che la assistono sottraggono il corpicino dalla culla provocando nella madre una sorta di rimozione del lutto che la induce a convincersi, nel vedere la culla vuota illuminata dalla luna, del fatto che la piccina non sia morta ma sia stata rapita da questa. Ha così inizio una *peregrinatio matris dolorosae* per mare e per terra, un viaggio senza ritorno alla ricerca del punto, tra le più alte vette del pianeta, in cui i raggi lunari penetrano sulla superficie terrestre, per distruggerlo e impedire così alla luna di rapire altri bambini («Uccidiamo il chiaro di luna!», avrebbe detto Marinetti).

Se le opere della precedente produzione teatrale, quella rifiutata, si fondavano su un repertorio di immagini di stampo naturalistico e decadente, palpitanti di sentimentalismo ed erotismo secondo lo stereotipo di un teatro borghese farcito di elementi wagneriani, Bontempelli attua qui un distacco dalle tematiche prettamente ottocentesche dovuto alla crisi di maturazione derivante dalle frequentazioni con l'ambiente futurista.

Il testo, inconsueto e non semplice, ruota attorno alla follia della protagonista generata dalla vuotezza di senso dovuta alla perdita della bambina – evento che designifica Maria in quanto madre – ma tutta l'opera è una *mise en abyme* della rimozione del senso proprio degli eventi. Se Maria che si lascia concupire al chiaro di luna può ancora essere definita «innocente» – poiché ancora in uno stato d'incoscienza, non avendo oltrepassato la soglia del peccaminoso –, Maria, già madre, diventa «candida» in quanto, nel suo lucido delirio, vede le cose rimuovendone il significato (non si accorge della corte che un giovane

2. *Ivi*, p. XXXII.

3. Benché le fosse piaciuto subito il dramma, la Duse era fermamente intenzionata a non interpretarlo e fu proprio lei a indirizzare Bontempelli verso Maria Melato.

le fa sul transatlantico, non capisce di essere finita in un postribolo, una volta incontrato l'ex amante dimentica l'ingiustizia subita).

Bontempelli definisce quello di Maria come «il viaggio di un'idea fissa» e proprio la perseverante follia della protagonista, che non conosce ostacoli, induce il pubblico a una partecipazione affettiva, dovuta non a immedesimazione ma a compassione in quanto lo spettatore lettore ha una focalizzazione esterna sul dramma e sa sempre più del personaggio.

Maria, pur nella sua passione trafelata, non persegue l'obiettivo di ritrovare la figlia che crede esser stata rapita, il suo unico scopo è quello di annullare lo splendore della luna e gli effetti che questo provoca:

Ecco, appena ho scoperto il delitto, mi sono messa a pensare. Mi sono chiusa, da sola. E sono nove giorni, che penso, penso, forte, fissamente, a questa cosa. E ho capito! [...] La luna viene sul mondo, su tutto il mondo, a mettere insieme gli amanti perché si amino – perché nascano dei bambini – [...]. Ha bisogno di bambini, perché la sua luce è fatta di bambini che ruba [...]. So che la mia bambina, qui, forse non l'avrò più. E non credo che potrò andare a raggiungerla là. No. Ma per quello che mi resta da vivere, m'è apparsa una grande missione. Sa quale? Impedire che la luna continui questa cattiva azione nel mondo. Bisogna che il lume della luna non ci arrivi sulla terra. Allora lei non potrà più rubare i bambini, e a poco a poco non avrà più luce, e morirà, e il mondo sarà liberato⁴.

Il valore stesso della maternità è pretestuoso e, dunque, *assente*. Devalorizzata, la maternità è solo l'*habitus* di un'ossessione: la vendetta contro la luna che provoca il perpetrarsi dell'ingannevole retorica romantica. Un abito vuoto, dunque, poiché deprivato dell'istintuale protezionismo materno. In ottemperanza al canone naturalistico-borghese, Bontempelli pone il dramma sotto l'egida del sentimento materno, facendo di Maria una vera e propria eroina, un *exemplum virtutis* che s'innalza al di sopra della mediocrità (i non meglio definiti «molti uomini e molte donne», relegati nell'anonimità) spiegando le ali del «mito» materno, già onomasticamente fissato in icona dogmatica, qui talmente ingigantito sotto la lente del grottesco da risultare inquietante quanto effimero. Maria diviene quasi una «madre enorme», dilatata in uno spazio indefinibile e in un tempo lunghissimo, una profusione di agguerrito sentimento materno che, avanzando attraverso i sette quadri di questo *Stationendrama* dal sapore espressionista, non si dà pena neanche della figlia smarrita. Questo processo

4. M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Einaudi, Torino 1989, pp. 13-14.

di ingrandimento deformante la figura ricorda l'effetto prodotto dagli specchi ricurvi, è come se Bontempelli ponesse le sue protagoniste in una casa degli specchi da luna park e ne ritraesse il perturbante gigantismo del riflesso anziché le reali dimensioni: è quanto accade anche con il personaggio di Dea, che altro non è se non un'enorme marionetta, e con quello di Minnie, che è un'enorme bambina, una specie di Alice dopo aver ingerito il fungo che le faceva mutare dimensione⁵.

Con *Minnie la candida*, del 1927, Massimo Bontempelli dipinge una triste vicenda di cronaca nera su una tela colorita di tonalità surreali: una giovane donna s'incanta a osservare una vasca piena di pesci rossi; Tirreno, amico del suo fidanzato, le «svela» che quei pesciolini sono elettrici. Non solo, così come sono stati creati alcuni pesci rossi finti sono stati altresì fabbricati alcuni uomini che s'aggirano per il mondo, inconsapevoli essi stessi della loro artificialità. Incuriosita da questa incredibile storia, Minnie comincia ad arrovellarsi su quali possano essere i parametri per riconoscere gli uomini finti da quelli veri.

Il personaggio di Minnie, come anche quello di Dea, non ha precedenti nella cultura teatrale (sebbene qualche corrispondenza si possa instaurare con l'Ofelia shakespeariana), come sottolinea Ugo Piscopo, infatti, «l'ingenua Minnie [...] in cui concordemente si riconosce il punto più alto toccato dall'invenzione bontempelliana nel campo teatrale, fa un passo più avanti rispetto a Dea sulla via della storicità e della concretezza [...]: intanto, perché il mondo dei congegni meccanici, con cui si dovevano confrontare precedentemente gli altri personaggi [...], adesso ha perduto ogni consistenza teatrale ed esterna, dissolvendosi in forme di sospetti, che però hanno tutta la persuasività e la forza delle paure reali»⁶.

5. Questo meccanismo di creazione del perturbante attraverso gli specchi, presente in molti racconti di Bontempelli (*Laura lontana*, *Quasi d'amore*, *Mia avventura con uno specchio* ecc.), è esemplare ne *La donna dei miei sogni*, racconto d'apertura dell'omonima raccolta, la cui protagonista è confacente al gioco degli specchi già nel nome, il palindromo Anna. La breve narrazione è incentrata sulle ultime ore trascorse insieme da una coppia di innamorati prima della separazione dovuta alle rispettive partenze per luoghi differenti, ore che i due decidono di spendere facendo un viaggio sul «treno magico», cioè l'attrazione del luna park con specchi deformanti. L'io-narrante resta talmente turbato dall'immagine riflessa dell'amata al punto che, ripensandoci ossessivamente, si vede costretto a spezzare il legame affettivo. Lo specchio rappresenta, dunque, la porta che consente l'accesso dalla dimensione del reale a quella del surreale, divenendo vero protagonista del racconto; cfr. M. Bontempelli, *Racconti e romanzi*, 2 voll., a cura di P. Masino, Mondadori, Milano 1961, vol. 1.

6. U. Piscopo, *Il teatro di Massimo Bontempelli*, in M. Verdone (a cura), *Teatro contemporaneo*, Lucarini, Roma 1981, p. 271.

Per Minnie «pensiero e immagine sono fatti della stessa sostanza»⁷, per questo la visione dei pesciolini elettrici resta confitta nella sua mente come un'ossessione. Occorre, però, sottolineare un punto fondamentale, onde evitare letture falsate: non è la paura nei confronti dell'automatismo della vita moderna a provocare il salto nel vuoto, giacché tale paura si risolve con la kafkiana reclusione nella tana. Ciò che terrorizza Minnie, inducendola all'annichilimento, è la consapevolezza, seppur folle, di essere anch'ella parte della schiera di animali metallici, caratterizzati da splendore geometrico e meccanico, che Marinetti esaltava nei suoi manifesti programmatici.

Pertanto, la chiave di lettura da far girare nella toppa di quest'opera è, ancora più di ogni altra volta, quella del «candore», come raccomanda l'autore stesso. A tal proposito, non si può fare a meno di leggere qualche passo dal lungo discorso commemorativo scritto da Bontempelli in occasione della morte di Pirandello, nel 1936:

Il carattere originale che muove e spiega tutto Pirandello, è una qualità elementare molto rara: il candore [...]. La prima qualità dell'anima candida è la incapacità di accettare i giudizi altrui e farli propri. L'anima candida affacciandosi al mondo lo vede subito a suo modo: la impressione e il giudizio degli altri, anche di tutti gli altri, di tutto il mondo, che si affretta ad andarle incontro e cerca di insegnarle tante cose [...] non la scuote, ella può tutt'al più maravigliarsene. Spesso non li capisce neppure, i giudizi altrui; li sente come parole complicate. Invece lei ha un linguaggio proprio, semplificato ed elementare. E l'effetto immediato del candore è la sincerità⁸.

Il primo atto di *Minnie la candida* si apre su una scena cittadina, in un pomeriggio d'estate; il *locus actionis* è un bar con divanetti in vimini dove siedono dei personaggi caratterizzati dalla fissità delle maschere pirandelliane, gli amanti colpevoli e il suicida, abilmente diretti dal demiurgico cameriere Astolfo che li paga perché stiano lì a fare da scenario a quel luogo «pittorresco»:

MINNIE Quel cameriere deve essere uno intelligente un po' stupido.

SKAGERRAK Brava Minnie, questa definizione mi piace.

MINNIE Oh, oh, che cosa è «definizione»?

7. M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, cit., p. 218.

8. M. Bontempelli, *Pirandello o del candore*, cit., pp. 812-813.

SKAGERRAK Non ha importanza, Minnie.

MINNIE Ecco (*con un po' di broncio*) immaginavo questo, io⁹.

Da quanto possiamo desumere da questo stralcio di dialogo, Skagerrak non è il tipo di uomo pronto a soddisfare la curiosità della sua fidanzata, la quale ha evidenti difficoltà a comprendere le sfumature della lingua. Il suo linguaggio impacciato la rende tenera agli occhi degli astanti ed è emanazione del suo candore, anzi, a ben vedere, lo caratterizza. Se, infatti, Minnie possedesse la lingua in modo più appropriato, e non così elementare, difficilmente sarebbe un sì fertile terreno per la coltura di illusioni (lo scherzo innocente che le tira Tirreno si basa proprio su un gioco di parole). Il motivo di questo linguaggio disturbato sono i continui viaggi che Minnie ha compiuto sin da bambina, il suo è un candore *sub specie linguistica*. Non avendo una ricezione profonda della lingua parlata, Minnie non solo non comprende ma neanche recepisce le sfumature sarcastiche e ironiche nelle frasi di chi le parla e, impunemente, si fa gioco di lei. Gioco che si reitera quando giunge in scena un uomo che spinge un carretto con sopra una vasca piena di pesci rossi. Minnie, come una bambina incuriosita da tutto ciò che le passa innanzi, corre a rimirarli, già incantata per il solo fatto di vedere dei pesci rossi (e qui sta il realismo magico di questo testo):

MINNIE (è corsa alla vasca) Oh, cari cari. Dio (*giunge le mani*) quanto sono belli. Ma guardate signor Tirreno, questi pesci: sono splendidi.

TIRRENO (*la raggiunge e guarda i pesci con aria di conoscitore*) Sì, sono molto ben fatti.

MINNIE Che modo di parlare. «Ben fatti» si dice alle cose che si fanno con le mani, come un tavolino, o i vestiti delle sarte, o i quadri, le poesie...

TIRRENO [...] ho detto che quei pesci sono ben fatti, appunto perché sono pesci finti.

MINNIE (*spalanca gli occhi in faccia a Tirreno, poi ai pesci, poi ancora a Tirreno, e di nuovo giunge le mani*) Davvero?

TIRRENO (*serissimo*) Finti.

9. M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, cit., pp. 176-177.

MINNIE Ma come fanno a muoversi?

TIRRENO Sono pieni di elettricità¹⁰.

Tirreno, incentivato dalla querula ragazza, protrae lo scherzo sino a farle credere che oltre ai pesci siano stati fabbricati altri animali e anche dodici androidi, sei uomini e sei donne, che si aggirano per il mondo, inconsapevoli del loro *status* artificiale. Da questo momento Minnie inizia a nutrire nella sua testa un'idea ossessiva: come riconoscere gli uomini finti da quelli veri? Ma l'ossessione monta a livello di follia: specchiandosi Minnie riconosce nel suo riflesso uno di quegli automi che la terrorizzano e si suicida lanciandosi da una finestra.

Il 22 aprile del 1925, al Teatro Odescalchi di Roma, per la direzione di Luigi Pirandello e con Marta Abba protagonista, è in scena *Nostra Dea*, unica opera teatrale di Bontempelli che abbia avuto ampio successo. Con il personaggio di Dea, che non ha alcun precedente nella letteratura drammatica anteriore, l'autore si consegna alla storia del teatro.

Musicata dallo stesso Bontempelli (che nel comporre le musiche per il terzo atto persegue la nuova funzione del teatro-spettacolo), la commedia narra le vicende di una giornata borghese, aderendo perfettamente all'unità aristotelica di tempo. La trama è quella canonica della *pochade*: una coppia di amanti, con l'aiuto di alcuni amici, tenta di avere un *rendez-vous* sfuggendo al controllo del marito geloso. L'incognita che fa muovere l'azione è rappresentata da Dea, protagonista che muta personalità a seconda dell'abito che indossa (o, meglio, che le fanno indossare) e che, pertanto, si dimostra remissiva e dolce, nonché valida complice, quando è abbigliata con la *princesse* color grigio-gola di tortora, salvo poi cambiare idea e non volersi più occupare di tali complicazioni romantiche quando, con un *tailleur* rosso di taglio maschile, diventa spavalda e cinica.

Bontempelli mette in scena la sua teoria sul teatro, quel teatro che può sopravvivere solo nella misura dello spettacolo effimero, ossia contingente alle mode del tempo. Pertanto, Dea «genera quella pluralità di modi di far teatro, compulsati a più riprese dal Bontempelli teorico e storico del *costume* (teatrale e *tout court*)»¹¹.

Luigi Baldacci ha scritto che la tematica centrale di *Nostra Dea* è tutta pirandelliana e che la protagonista è «una materializzazione visiva, a livello di

10. *Ivi*, pp. 183-184.

11. A. Saccone, *Il simulacro della scena e l'«industria dello spettacolo»*. Il modello di «*Nostra Dea*», in «Studi Novecenteschi», 24, 1982, pp. 219-247, pp. 221-222.

guardaroba, dell'idea pirandelliana della perdita d'identità»¹², eppure il tema del condizionamento ambientale sulla personalità non verte, in *Nostra Dea*, alla problematicità, in quanto Dea muta automaticamente personalità col mutar d'abito, non vive alcuna crisi esistenziale. L'abito non rappresenta, dunque, la maschera pirandelliana, poiché l'immagine della donna ne è l'essenza stessa. Senza i vestiti fatati che per lei crea Donna Fiora (l'artista-sarta, vero demiurgo e detentrica dei fili della super-marionetta) Dea non esisterebbe: è letteralmente una donna-immagine! Dalle sue labbra non potremo mai udire «Io sono», tutt'al più «Io abito».

Come ha finemente notato Giorgio Pullini, infatti, Dea «va accettata fin dalla prima scena come un personaggio da favola, come un manichino, nel senso che si svincola da quella che è la legge normale che guida ognuno di noi nella sua esperienza quotidiana, cioè svincola dalla possibilità di una autodeterminazione dei suoi sentimenti e dei suoi gesti»¹³.

Se, come osserva Pullini, per il personaggio di Dea manca la sutura psicologica tra la bambola assente a sé stessa e la donna dai molti volti, «sutura che dovrebbe farne un personaggio intero, sofferente per la sua volubilità»¹⁴, sarebbe più corretto avvicinare *Nostra Dea* al teatro dell'assurdo più che al grottesco o al pirandellismo, pertanto sembra improprio dire (come parte della critica ha fatto) che con *Nostra Dea* Bontempelli abbia voluto rappresentare il dramma dell'impersonalità e dell'instabilità della donna servendosi della metafora dell'abito: tanto più che lo scrittore non aveva il minimo dubbio moralistico al riguardo della moda femminile, anzi, la considerava «la perfetta rappresentazione dello spirito del momento in cui sorge», aggiungendo che non solo «la moda femminile è il segno vero e necessario di un'epoca [...] ma la moda d'oggi trascende il tempo e ha i caratteri della creazione duratura ed eterna. Ha raggiunto la perfezione»¹⁵.

Marta Abba veste, letteralmente, i panni della dea contemporanea, quei panni che richiamano le sfavillanti *toilettes* delle donne di Tamara de Lempicka, che con i suoi dipinti piatti e lucidi si dimostra la più incisiva interprete dell'*Art déco*, risultato della contaminazione tra elementi futuristi, cubisti e astrattisti, imperversante durante quei *roaring twenties* connotati da lusso, spensieratezza, lustrini e *pailletes*, che fanno da sfondo a questa commedia storica. Gli aggettivi

12. Introduzione di Baldacci a M. Bontempelli, *Opere scelte*, cit., pp. XXXIV-XXXV.

13. G. Pullini, *Bontempelli drammaturgo*, in «Rivista italiana di drammaturgia», 13, 1979, p. 34.

14. Id., *Teatro italiano fra due secoli*, Parenti, Firenze 1958, p. 297.

15. M. Bontempelli, *Complimenti alla moda*, in Id., *Stato di grazia*, Stock, Roma 1931, pp. 25-32. Lo scritto citato è del 1925, dunque contemporaneo alla stesura di *Nostra Dea*.

hanno sempre un valore semiologico molto forte nell'opera di Bontempelli e proprio su quello «storica» è il caso d'insistere: infatti, come ha evidenziato Gigi Livio, con *Nostra Dea* «abbiamo il testo forse più rappresentativo di questo momento»¹⁶.

Dea è il dogma della modernità: «signora Dea», umana e divina a un tempo, trascende il perturbante. Dea è quello che sembra, è un fulgido riflesso: l'apoteosi della poetica delle superfici specchiate. Un'icona di stile. Una diva da rotocalco. Una *mannequin* à la page, l'abito la informa e la *performa*. Arte performativa: nulla di più contemporaneo. Dea trapassa il futurismo, con lei l'incontenibilità della scultura boccioniana si fa pratica. È, pirandellianamente, una, nessuna e centomila ma, essendo dotata dell'attributo divino, lo sdoppiamento di personalità non le crea scompensi. Magnifica e mostruosa: sono questi gli attributi utilizzati da Vulcano per definirla, una coppia aggettivale ossimorica, o forse no stando all'etimologia della parola «mostro», il lat. *mōnstru(m)*, *vox media* che può significare «orribile» quanto «prodigioso, portentoso».

L'oggetto della fantasia di Bontempelli, come scriveva Montale, non è «la vita come sentimento, ma la vita come immagine»¹⁷.

Con *Nostra Dea* la metaforica bontempelliana dell'automa ha la sua definitiva consacrazione. Dea è «nostra», la divinità dei nostri giorni, una divinità usa e getta che, come una farfalla, vive il tempo di un battito d'ali (il cambio d'abito). Dea è donna e automa, una super-marionetta i cui fili s'intrecciano fino a formare la fitta trama dell'abito. La variazione dell'*habitus*, che rimanda al *tòpos* del mascheramento, provoca la moltiplicazione dell'Io e la conseguente perdita d'identità in assenza di vestiti.

Scriva Anna Barsotti che «lo spettatore, che assiste alla serie volubile dei mondi possibili creati da lei, e alla fine attende una verifica, ne trova una sola: Dea non c'è!»¹⁸.

Più che «non esserci», sembra invece che Dea ci sia – eccome! –, ma c'è nella misura di contenitore vuoto, da riempire alla bisogna, se non ci fosse non sarebbe possibile l'azione. Infatti, come ammette ella stessa, Dea è senza Idea, vuota. Un vuoto di senso da semantizzare che diventa il pretesto attorno al quale ruotano le azioni degli altri personaggi, pertanto, come trova Paolo

16. G. Livio, *Il teatro in rivolta: futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Mursia, Milano 1976, p. 129.

17. E. Montale, *Magia di Bontempelli*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, p. 2302.

18. A. Barsotti, «Nostra Dea», l'automa liberty, in C. Donati (a cura), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 237-257, p. 247.

Puppa, Dea «è un vuoto adatto a tutti gli usi»¹⁹. Meglio diremmo che Dea è quel vuoto di cui parla Lacan nei suoi *Scritti*²⁰ a proposito dell'oggetto-lettera all'interno del racconto *La lettera rubata* di E.A. Poe. Secondo Lacan la lettera sarebbe quell'oggetto dall'identità logica paradossale che, pur essendo reale, manca a sé stesso, perché è un significante la cui funzione consiste nel mettere in movimento l'azione. Allo stesso modo Dea, significante vuoto, permette l'intrecciarsi degli eventi nel momento in cui le cameriere, Donna Fiora, Vulcano la «vestono» di significato.

Se provassimo a eliminare il tassello vuoto Dea dall'azione drammatica, vedremmo che quel che resta è la struttura immobile della *pochade* borghese con personaggi da Commedia dell'Arte: gli innamorati (la Contessa Orsa e Dorante), il marito geloso (il Conte Orso), gli amici galanti (Vulcano e Marcolfo), i pedanti (Donna Fiora e il medico), i servi (Anna, Nina e Eurialo). A ben vedere, si direbbero più marionette loro di quanto non lo sia Dea nella sua «divina indifferenza».

Alla fine della commedia, Dea licenzia i suoi amici e li ringrazia porgendo le mani. Anna inizia a svestirla per metterla a letto e lei torna ad assumere il linguaggio meccanico e franto della prima scena. Gli abiti di Dea appesi nell'armadio, esuvie della sua vita mortale, divengono i segni concreti della sua *assenza*.

Cala il sipario, la bambola è stata riposta nel cesto dei giocattoli e Bontempelli, come una nuova Penelope, ha tessuto la tela della commedia moderna sfilacciando, nella notte del sotto-testo, le trame della commedia borghese.

Bibliografia

Autori

Bontempelli Massimo, *Complimenti alla moda*, in Id., *Stato di grazia*, Stock, Roma 1931, pp. 25-32.

Bontempelli Massimo, *Pirandello o del candore*, in Id., *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1978.

Bontempelli Massimo, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Einaudi, Torino 1989.

Bontempelli Massimo, *Racconti e romanzi*, 2 voll., a cura di P. Masino, Mondadori, Milano 1961.

19. P. Puppa, *Per una metascena intensa e operosa*, in C. Donati (a cura), *op. cit.*, p. 229. Qualche rigo più in basso Puppa rileva come l'abito sia un simbolo dalla precisa valenza meta-teatrale che fa sì che Dea concretizzi il paradosso sull'attore: «Dea è l'attore diderotiano, e realizza il paradosso illuminista del non investimento energetico da parte dell'interprete, dell'assenza emotiva, della disumana disponibilità a incorporare qualsiasi ruolo».

20. Cfr. J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.

Montale Eugenio, *Magia di Bontempelli*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996.

Critica

Barsotti Anna, «Nostra Dea», l'automa liberty, in C. Donati (a cura), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 237-257.

Lacan Jacques, *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.

Pullini Giorgio, *Teatro italiano fra due secoli*, Parenti, Firenze 1958.

Pullini Giorgio, *Bontempelli drammaturgo*, in «Rivista italiana di drammaturgia», 13, 1979.

Puppa Paolo, *Per una metascena intensa e operosa*, in C. Donati (a cura), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Editori Riuniti, Roma 1992.

Saccone Antonio, *Il simulacro della scena e l'«industria dello spettacolo». Il modello di "Nostra Dea"*, in «Studi Novecenteschi», 24, 1982, pp. 219-247.

Daniel Raffini*

Lalla Romano e la scrittura dell'assenza

Paesaggi d'assenza. Sulle tracce di Lalla Romano è un album fotografico di Alessandro Vicario edito nel 2004¹. Si tratta di fotografie scattate nella casa di Lalla Romano nell'agosto del 2003, dopo la sua morte. Lo sguardo del fotografo si posa sugli oggetti della scrittrice, che diventano il segno concreto della sua assenza. La poetica di Vicario fotografo, fondata sul concetto di memoria, sulla volontà di salvare ciò che resta di una vita, può essere accostata a quella che fu la missione della stessa Lalla Romano scrittrice. Il fotografo gioca con le tracce che restano della persona dopo la sua morte, un procedimento che sarebbe piaciuto molto all'autrice. Evocativo appare anche il titolo della mostra, con il riferimento all'assenza, che è tema centrale della riflessione di Lalla Romano. L'opera di Lalla Romano può essere, infatti, vista come una riflessione incessante in cui l'assenza funge da elemento centrale, categoria di interpretazione che unisce tendenze

*. Sapienza Università di Roma.

1. A. Vicario, *Paesaggi d'assenza. Sulle tracce di Lalla Romano*, Le Ricerche, Losone 2004. A partire da queste fotografie è stata organizzata una serie di mostre a Cagli (luglio-settembre 2004), Bellinzona (marzo-aprile 2005), Cuneo (novembre-dicembre 2006) e Torino (febbraio-marzo 2007). In seguito, Vicario è tornato a occuparsi di Lalla Romano pubblicando un altro album con relativa mostra (Id., *Un paesaggio ritrovato. A Demonte e in Valle Stura sulle tracce di Lalla Romano*, Weber & Weber, Torino 2007). Qui il fotografo va, come aveva già fatto l'autrice per i suoi album fotografici pubblicati tra il 1975 e il 2000, nei luoghi dell'infanzia di lei sulle montagne cuneesi. Per i romanzi di immagini di Lalla Romano, cfr. M. Farnetti, *Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano*, in A. Dolfi (a cura), *Letteratura e fotografia*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 91-105; S.P. Hill, *Text as Photographs, Photographs as Texts: Lalla Romano and the Photographic Image*, in «Italian Culture», 24-25, 2007, pp. 45-62; D. Raffini, «Dipingo sempre mentre guardo»: *Lalla Romano tra immagine e parola*, in M.R. Iglesias Redondo, J. Puig Guisado (eds.), *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura*, Siviglia, Benilde Ediciones 2017, pp. 116-128.

varie e che si rivela, in fin dei conti, la sua personalissima maniera di costruire una scrittura che, nonostante la precarietà e l'affacciarsi continuamente verso il nulla, possa salvaguardare la memoria e con essa l'esistenza.

Amorose assenze

L'assenza si presenta fin da subito nelle opere di Lalla Romano come elemento tematico forte, nelle poesie della prima raccolta *Fiore* (Frassinelli, 1941). Il componimento che apre il libro, *Le strade*, propone il tema:

Mi parve di udire il suono del tuo passo,
ma poi non t'ho veduto; ad una ad una
ho percorso, cercandoti, del borgo
nella sera le strade silenziose.

Donne siedono immote ad ogni soglia,
ed inerti nel grembo hanno le mani.
Sul loro volto è un colore riarso
Come la terra delle strade. Ferma

nei loro occhi vuoti si rispecchia
la chiarezza del cielo. Paziente
ciascuna attende l'ignoto viandante.
Nessuno passa nella via deserta².

Se in apertura l'assenza è presentata come esperienza universale, presente nella vita di ogni persona, presto all'interno della raccolta il tema si fa più personale, si lega all'esperienza dell'io poetico. L'assenza diventa reale, palpabile, è l'attesa di un altro, dell'amato, che mai viene soddisfatta e determina un sentimento di tormento. In *Già da tempo* leggiamo:

Già da tempo, nell'antica
casa tra i campi ti aspettavo,
e la notte
mi dilatava il cuore ansia selvaggia.

2. Tutte le citazioni delle poesie sono tratte da L. Romano, *Opere*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1991.

Nella poesia *Lamento*, l'assenza dell'altro s'incarna nell'immagine di un letto vuoto e dell'attesa vana dell'amato e del sonno («E ancora deserto è il letto,/ quando, invano attesi, non giunsero lo sposo e il sonno»). L'assenza si lega in questi testi a un'attesa, a una speranza continuamente disillusa. Si introduce però qui un altro tema importante, quello del sogno, unico luogo dove l'incontro e il ricongiungimento sembrano possibili, seppur fugacemente e in maniera illusoria:

Lontananza

Quando davanti a me parli e sorridi
tu sei come l'immagine del sogno,
così vicina che si può toccare.

Ascolto la tua voce e so che è un bene
fuggevole; già sento che m'illuse
un'ombra, e vana fu la breve gioia.

Non sempre però il sogno è consolatore, altre volte ripropone le paure della veglia, quella dell'abbandono, della perpetua posticipazione della pienezza, della felicità dell'incontro. Ne è un esempio la poesia *I sogni*:

Lieta discendo incontro ai sogni,
perché là ti vedrò,
e volerò tra le tue braccia
ridendo.

Ma talvolta
tu non sembri vedermi, e ti allontani
per le vuote contrade.

E poiché vano
è chiamarti, laggiù,
muta risalgo.

Il tema dell'assenza resterà anche nelle successive versioni delle poesie di *Fiore* confluite in *Giovane è il tempo*, e sembra anzi che l'individuazione di questa tematica sia stato uno dei criteri di selezione per il travaso da una raccolta all'altra. Nelle poesie di *Fiore* dobbiamo di certo leggere l'influenza della

tradizione italiana. Sebbene il ciclo dedicato all'assenza dell'amato risulti tra i più originali, non si può non far riferimento anche per questi testi alla poesia medievale, amata e studiata in gioventù da Romano³, attraverso un tormentato e originale rivolgimento del topos dell'*amor de lonh*. Ma, senza andare così lontano, si potrà guardare a *Le occasioni* di Montale⁴, pubblicate pochi anni prima, in cui è centrale la presenza-assenza della donna amata, ancora non chiamata Clizia ma già presente nella figura reale di Irma Brandeis. D'altronde anche l'amato di *Fiore* s'ispira a una persona reale, un amore giovanile dell'autrice, Anthony, come lei stessa ammette in *Nei mari estremi*: «La mia storia con Anthony è tutta nella poesia “Noi andavamo leggeri” e in alcune altre simili, che dicono l'impossibilità di quell'amore»⁵. In questa prima raccolta poetica dunque l'assenza si concretizza intorno alla tematica amorosa e viene presentata insieme agli altri temi che resteranno cari alla scrittrice: il ciclo delle stagioni, i contrasti della vita, la morte, il silenzio.

I romanzi

Dopo l'esordio poetico, Lalla Romano scoprirà anche la prosa, che diventerà la sua principale occupazione⁶. Anche nei romanzi è possibile rintracciare la tematica dell'assenza, che si esprime in varie modalità. Tra i primi romanzi di Romano c'è *Tetto murato*, del 1957. Tema centrale è quello delle affinità elettive, che si rivelano in due coppie esposte a una situazione estrema di solitudine

3. Lalla Romano si era laureata nel 1928 in Lettere a Torino con una tesi su Cino da Pistoia. Per la rilettura della poesia medievale in Lalla Romano, cfr. D. Raffini, *La poesia di Lalla Romano*, in M. Martín Clavijo, M. Bianchi (eds.), *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2018, pp. 435-447.

4. Che Montale fosse tra i maestri ideali di Lalla Romano è confermato da un aneddoto raccontato dalla poetessa stessa circa il loro primo incontro: «Al Forte (nel '40) abbordai Montale al Caffè Roma – era solo – disinteressatamente. Si stupì che l'avessi riconosciuto e s'informò sul mio paese; poi mi domandò se scrivevo e mi chiese di leggere qualcosa. Portai un mazzetto di fogli alla sua pensione; mi restituì le poesie con crocette in cima alle preferite e piccole osservazioni. Mi chiese anche se ne avevo delle altre, si poteva farne qualcosa; non ne approfittai: ero troppo contenta» (L. Romano, *Opere*, cit., p. LXXII).

5. *Ivi*, p. 1087.

6. Il passaggio alla prosa è dovuto all'incontro con Flaubert, la cui traduzione dei *Tre racconti* le era stata commissionata da Pavese nel 1944: «Dovevo a Flaubert il mio passaggio dalla pittura alla narrativa. *Un cuore semplice* per me era stato decisivo, la fine del pregiudizio che nutrivo verso il romanzo» (L. Romano, *Opere*, cit., p. LXXIII). Nonostante ciò, Romano non abbandonerà mai la poesia, continuando a lavorare fino al 1974 alla sua raccolta definitiva, *Giovane è il tempo*, e continuando a praticarla fino a *Diario ultimo* (2006).

durante la guerra. Il senso dell'assenza in questo romanzo si esprime, oltre che nella difficoltà di comunicare tra i personaggi e nelle lunghe assenze del marito della protagonista, anche e soprattutto attraverso il paesaggio. L'ambientazione è quella della montagna d'inverno, paesaggio prediletto dell'autrice⁷, per il quale più d'una volta dichiara il suo amore e che torna in diverse opere. La neve che copre il terreno rendendo uniforme il paesaggio rispecchia qui l'animo della protagonista, determinandosi come paesaggio interiore ed esteriore allo stesso momento⁸.

L'assenza è poi quella delle persone care. I romanzi di Lalla Romano, fortemente segnati dalla componente autobiografica, nascono spesso come compensazione per un vuoto lasciato. È il caso di *Le parole tra noi leggere* (1969), in cui, attraverso la ricostruzione del rapporto con il figlio, l'autrice ne rievoca l'assenza, analizza le ragioni di un allontanamento. Il romanzo vuole essere un modo per capire, uno strumento di conoscenza, attraverso la parola, di quel figlio che è stato per lei un enigma. E l'esperimento fallisce, l'enigma non è sciolto, nella vita e nella letteratura. Un elemento importante di questo e di altri romanzi sono gli oggetti dell'altro assente, oggetti che diventano simulacri di qualcuno che non c'è, lontano nel tempo o nello spazio. È un procedimento caro a Lalla Romano e che, come abbiamo visto, verrà riproposto su di lei dopo la sua morte nella mostra fotografica dedicatale. Riguardo al potere degli oggetti di rievocare l'altro assente, in un'intervista di Vittorio Sereni del 1968, parlando proprio de *Le Parole tra noi leggere*, dichiarerà:

Io tengo molto ai ricordi, agli oggetti, alle lettere: naturalmente sono disordinatissima, li caccio tutti dentro uno scatolone. Ho tirato fuori tutto e ho ritrovato (mio figlio ha sempre distrutto tutte le cose che faceva, ma io qualcosa ho salvato) questi relitti della sua infanzia, della sua adolescenza. Sono molto significativi. Naturalmente ne ho scartati una quantità; ho scelto quelli che mi parlavano ancora, e ho scoperto che delle cose (questo è uno dei punti notevoli del libro), delle cose importantissime io le avevo completamente dimenticate⁹.

L'altro assente parla dunque attraverso le tracce che ha lasciato di sé, tracce che nel caso del figlio sono materiali e risvegliano proustianamente la memoria

7. «Il mondo invernale, il mio mondo», scriverà commentando un quadro giovanile; mentre nella poesia *Inverno*: «Inverno, lenta/ stagione. / La sola vera:/ l'altre, fiorite, un sogno».

8. Il richiamo è anche al racconto *I morti* di Joyce, tradotto per Lalla dal marito Innocenzo, come la scrittrice racconta in *Nei mari estremi* (L. Romano, *Opere*, cit., p. 1074).

9. A. Ria (a cura), *Intorno a Lalla Romano*, Mondadori, Milano 1996, p. 432.

perduta, ma che in altri casi sono iscritte nella coscienza di chi scrive, come le tracce della presenza del marito trasportate nel romanzo *Nei mari estremi* del 1987, a lui dedicato tre anni dopo la morte. L'autrice definisce il libro una «variazione continua sui due temi, l'amore e la morte». Il tema centrale è in effetti la morte del marito e lo spazio vuoto determinato dalla sua improvvisa assenza. Il romanzo si divide in due parti: nella prima, *Quattro anni*, sono raccontati l'incontro e la vita insieme fino al matrimonio; la seconda parte, *Quattro mesi*, racconta alcuni episodi della loro vita e poi la malattia e la morte di lui, la sua assenza definitiva dopo anni di vita condivisa. La morte, tema da sempre presente nell'opera di Romano, non sempre in termini negativi, ora la colpisce in prima persona. Ed è qui che, in una sorta di autodifesa, la donna concepisce la morte come uno spazio, alieno ma reale, quello appunto dei mari estremi. Non è vero che l'altro non è più, semplicemente non è più qui ma altrove: «Nella sua lunga, lenta, ardua fine lui era situato "più in là", nell'aria rarefatta, quasi irrespirabile dei grandi silenzi, quella che io chiamo dei "mari estremi"».

La tentazione del silenzio

Dal dato tematico si passa ben presto a una riflessione più profonda. Il discorso sull'assenza viene interiorizzato nella scrittura. Ultima tappa della riflessione sulla mancanza è la cancellazione del segno stesso. L'assenza diventa un progressivo venir meno della parola: da assenza tematica ad assenza linguistica. Si assiste nella scrittura di Lalla Romano a un ricorso sempre più frequente all'immagine istantanea e al frammentismo. Ciò è evidente nelle poesie di *Giovane è il tempo*, raccolta ultima e definitiva della poetessa, pubblicata nel 1974. Quello che prima era narrazione, ora è epifania. Le poesie diventano illuminazioni, brevi stralci di parola che si stagliano contro la pagina bianca. Il processo di progressiva appropriazione di questa modalità espressiva è individuabile nei rifacimenti a cui la poetessa sottopone i componimenti delle raccolte precedenti. In *Giovane è il tempo*, le poesie appaiono spesso stravolte, sia dal punto di vista formale, attraverso la diminuzione del numero dei versi e la cancellazione dei nessi causali, sia dal punto di vista concettuale, attraverso l'eliminazione degli elementi di troppo forte narratività e universalizzando le situazioni. I percorsi variantistici della poesia sono dunque una prova del progressivo avvicinamento a una scrittura fatta di immagini¹⁰.

10. Cfr. C. Segre, *Varianti delle poesie di Lalla Romano*, in F. Gavazzeni, G. Gorni (a cura), *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico de Robertis*, Ricciardi, Milano-Napoli 1993,

Accanto a questo, emerge in queste poesie una riflessione sul silenzio, che attrae e tenta la scrittrice. Il silenzio appare dapprima come una barriera, una difesa dal mondo, in particolare nella sezione *La bocca arida*, basata sulla stessa dialettica amorosa che abbiamo visto in *Fiore*. Alla fine della sezione *Giovane è il tempo*, che dà il titolo alla raccolta, troviamo invece un turbine silenzioso, immagine della morte, contrapposto al frastuono vano della vita; ma è nell'ultima sezione che la riflessione sul tempo si fa veramente centrale. Qui la poesia diventa metafisica, grandi spazi dominati dal silenzio irrompono nella scrittura. La poetessa, ormai in pace con sé stessa, sembra sul punto di cedere al silenzio, ne recepisce la forza e gli conferisce un valore positivo. Il silenzio rappresenta la pacificazione, l'eternità e in ultima istanza la morte. E proprio su questo si chiude la raccolta:

Musiche nascono e muoiono
sono ancora parole
soli ardono si spengono
sono ancora tempo

Solamente il silenzio
oltre il gelo dei mondi
oltre il solitario passo dei vecchi
oltre il sonno dimenticato dei morti

solo il silenzio vive.

Se solo il silenzio vive, verrebbe allora da chiedersi quale spazio rimanga alla parola. E in effetti la scrittura di Lalla Romano si fa nell'ultima fase sempre più frammentaria, episodica. La scrittrice, non potendo far a meno della parola ma afferrando al contempo la gravidanza del silenzio, opta per la frammentazione e lo spazio bianco, che sempre più prendono posto nella sua scrittura, a significare il silenzio, ultima forma di assenza. Nell'introduzione a *Nei mari estremi*, romanzo che già appartiene a questa fase ultima, Lalla Romano scrive: «Per me scrivere è stato sempre cogliere, dal tessuto fitto e complesso della vita qualche immagine, dal rumore del mondo qualche nota, e circondarle di silenzio»; mentre nell'introduzione ai resoconti di viaggio *Le lune di Hvar*, anch'essi caratterizzati da un forte frammentismo, leggiamo che «le parole devono essere

pp. 573-589, e l'introduzione dello stesso Segre all'edizione delle *Poesie* di Lalla Romano (Einaudi, 2001).

poche, tra spazi e silenzi; così vivono». Nei paratesti, così come in altri scritti critici e teorici, Lalla Romano rivendica dunque questa scrittura dell'assenza, un tipo di scrittura a cui l'autrice resterà fedele fino alla fine.

Diario ultimo

Diario ultimo (2006) è l'opera postuma di Lalla Romano. Si tratta di appunti, poesie, ricordi, citazioni proprie e altrui, scritti nell'anno precedente alla morte su grandi fogli dalla scrittrice ormai quasi cieca. Si tratta insomma di parole veramente ultime, una scrittura dell'approssimarsi alla fine. Qui l'assenza non è più quella dell'amato, come negli anni giovanili, o delle persone care, come in molti dei suoi romanzi; ora gli affetti sono, seppur mutilati dalle perdite avvenute negli anni, garantiti dall'amorevole figura del nuovo compagno Antonio, al quale è dedicata la scrittura stessa. In *Diario ultimo* l'assenza è a un livello superiore, tremendo se vogliamo, è l'assenza di Dio e dunque di consolazione, nel momento in cui se ne sente più bisogno. Ma troppo alta è la razionalità e la coerenza della scrittrice per cedere a sé stessa, seppur in un momento estremo e per una buona ragione, una morte felice. E allora questo *Diario ultimo* registra, oltre alle ultime gioie, gli ultimi tormenti di Romano. Ed è per questo, forse, che torna qui in maniera prepotente quella tentazione al silenzio che aveva chiuso *Giovane è il tempo* e che tanto aveva influito sulle opere successive. Come sempre, nel momento della riflessione profonda, la scrittrice ricorre alla poesia. Nell'avvicinarsi della morte, Lalla Romano torna sul silenzio, che diventa elemento totalizzante. È un silenzio che non ha bisogno di altro, perché autosufficiente e «sterminato» («Di cosa vive il silenzio? Di se stesso/ Il tema del silenzio mi pare inesauribile»), un silenzio che si può ascoltare («Fare silenzio per ascoltare: che cosa?/ Il silenzio stesso»), un silenzio che diventa la «madre infeconda» di tutti i suoni, quasi un grembo nel quale tornare dopo una vita dedicata alla parola. Parola e silenzio d'altronde non si negano a vicenda, essendo il silenzio, per Lalla Romano, ormai un concetto interiorizzato e sublimato come positivo:

Un silenzio non negativo,
«il silenzio più intenso
di ogni eccelsa musica»
che tutto nega e tutto comprende.

Né il silenzio è necessariamente fine di ogni cosa, fine della speranza, se viene legato al concetto di attesa e di tensione:

Il puro silenzio non genera nulla
Conto – spero – sul silenzio come attesa
Non vorrei mai dare al silenzio una connotazione negativa
Lo ritengo un'attesa.
Il silenzio non è un riposo – è una tensione.

In questo modo, la scrittrice risolve l'eterno dissidio tra parola e non parola, presenza e assenza, attesa e desiderio, che da sempre aveva caratterizzato la sua arte. Il silenzio è parola ultima, parola nel senso vero, significativa. Così la scrittrice riesce a superare la tentazione e allo stesso tempo a cedervi, prima di consegnarsi al silenzio della morte, alla sua stessa assenza e sparizione. Il discorso sull'assenza si fa in Lalla Romano via via più complesso, con l'aumentare dell'età, con le svolte della riflessione, che l'autrice puntualmente testimonia e indica al lettore. Assenza come elemento centrale in Lalla Romano, perché declinata in molte possibili sfumature, nella vita e nel sogno, nell'arte e nella realtà, dell'altro e di sé, una scrittura dell'assenza che riesce però a ricordarci l'importanza delle presenze, della vita vissuta e condivisa, della salvaguardia di tale vita dall'oblio attraverso il racconto. Ci ricorda, insomma, come la letteratura sia l'antidoto principale all'assenza e allo stesso tempo il suo simulacro. La scrittura è, dunque, in Lalla Romano – ma forse lo è sempre – l'arte dell'assenza, e in ciò sta il suo valore.

Bibliografia

Autori

Romano Lalla, *Opere*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1991.

Critica

Farnetti Monica, *Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano*, in A. Dolfi (a cura), *Letteratura e fotografia*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 91-105.

Hill Sarah Patricia, *Text as Photographs, Photographs as Texts: Lalla Romano and the Photographic Image*, in «Italian Culture», 24-25, 2007, pp. 45-62.

Raffini Daniel (a cura), *Lalla Romano testimone e protagonista del Novecento*, in «Mosaico Italiano», 173, 2018.

Raffini Daniel, «Dipingo sempre mentre guardo»: Lalla Romano tra immagine e parola, in M.R. Iglesias Redondo, J. Puig Guisado (eds.), *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura*, Siviglia, Benilde Ediciones 2017, pp. 116-128.

- Raffini Daniel, *La poesia di Lalla Romano*, in M. Martín Clavijo, M. Bianchi (eds.), *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2018, pp. 435-447.
- Ria Antonio (a cura), *Intorno a Lalla Romano*, Mondadori, Milano 1996.
- Segre Cesare, *Varianti delle poesie di Lalla Romano*, in F. Gavazzeni, G. Gorni (a cura), *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico de Robertis*, Ricciardi, Milano-Napoli 1993, pp. 573-589.
- Vicario Alessandro, *Paesaggi d'assenza. Sulle tracce di Lalla Romano*, Le Ricerche, Losone 2004.
- Vicario Alessandro, *Un paesaggio ritrovato. A Demonte e in Valle Stura sulle tracce di Lalla Romano*, Weber & Weber, Torino 2007.

Salvatore Renna*

Attraversare l'addio. L'Orfeo di Pier Vittorio Tondelli

L'assenza amorosa è possibile in un solo senso
e non può essere espressa che da chi resta – e non da chi parte:
io, sempre presente, non si costituisce che di fronte a *te*,
continuamente assente.

R. Barthes

Nella celebre rilettura compiuta da Maurice Blanchot, la vicenda di Orfeo diviene simbolo assoluto del gesto poetico. L'immagine del cantore antico come artista della parola *par excellence* non è certo invenzione del critico francese: «prefigurazione mitica del poeta»¹ già per i Greci, nella sua parabola, inesorabilmente intrecciata a quella di Euridice, si delinea presto «il paradigma simbolico di una dimensione della lirica occidentale» per poeti come Dante, Petrarca e Leopardi². È però nell'*Espace littéraire* che viene sottolineata la duplice natura che caratterizza la pratica orfica della scrittura:

Orfeo ci ricorda che il parlare poeticamente come lo sparire appartengono alla profondità di uno stesso movimento: chi canta deve mettersi interamente in gioco, e, alla fine, perire, poiché egli parla solo quando l'approssimazione anticipata alla morte, la separazione anticipata, l'addio formulato in anticipo cancellano in lui la falsa certezza

*. Università degli Studi di Bologna-Università degli Studi dell'Aquila.

1. F. Graf, *Orpheus. A Poet Among Men*, in J. Bremmer (a cura), *Interpretations of Greek Mythology*, Croom Helm, London 1987, pp. 82-106, p. 82.

2. F. Giusti, *Le parole di Orfeo. Dante, Petrarca, Leopardi e gli archetipi di un genere*, in «Italian Studies», 64, 2009, pp. 56-76, p. 74.

dell'essere, dissipano ogni sicurezza protettrice, lo consegnano a una illimitata incertezza³.

Sulla scia della lettura di Kafka, Mallarmé e Rilke, Blanchot enfatizza quanto la poesia sia intimamente legata all'approssimazione della morte e come separazione e addio siano le forze in grado di destabilizzare il soggetto.

Questi stessi elementi sono i cardini intorno ai quali ruota lo sviluppo di un testo in cui Orfeo non appare esplicitamente, pur permeandone in profondità l'universo simbolico. La vicenda del poeta tracio può essere infatti considerata una presenza carsica, affiorante in alcuni momenti della narrazione che si tenterà di illuminare. Una precisazione metodologica è però necessaria: non si tratta di un ipertesto di cui indagare le distanze da un presunto ipotesto, né sembra utile ricercare quale influenza esercitò la maggior angoscia sull'autore. Il tentativo sarà piuttosto quello di riportare in superficie l'assonanza tematica, intravista da parte della critica⁴. Essendo uno di quei casi in cui «il mito può fungere anche da modello narrativo sotteso, da filigrana per narrazioni in cui i personaggi – dotati di nomi, identità e sfondi differenti – ripetano in qualche misura l'esempio e il destino degli eroi classici»⁵, la vicenda di Orfeo può rivelarsi una chiave ermeneutica efficace, capace d'illuminare i livelli profondi del testo e di porlo nel contesto di un postmoderno che non rinunciò a rielaborare i miti dell'antichità classica⁶.

Il romanzo, dunque: *Camere separate*, ultima fatica di Pier Vittorio Tondelli. La critica che accoglie la sua pubblicazione nel 1989 si divide. Una parte saluta con entusiasmo il ritorno alla narrativa da parte dello scrittore che negli ultimi anni si era maggiormente dedicato all'attività giornalistica, mentre altri lo considerano poco più di un romanzo rosa⁷. Tra coloro che per primi s'interessano al testo, Marco Belpoliti ammonisce acutamente di non considerare le

3. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955; trad. it. *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967, p. 151.

4. Cfr. G. Iacoli, *Lo stigma nel genere. La scena della malattia in Hervé Guibert e Pier Vittorio Tondelli*, in «Poetiche», 3, 2005, pp. 395-424; S. Chemotti, «...Urlando come sotto tortura»: *Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, in S. Chemotti, D. Susanetti (a cura), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 371-424.

5. D. Susanetti, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma 2017, p. 25.

6. Cfr. E. Smith, *The Myth of the Descent to the Underworld in Postmodern Literature*, The Edwin Mellen Press, Lewiston 2003; V.E. Taylor, *Religion After Postmodernism: Retheorizing Myth and Literature*, University of Virginia Press, Charlottesville 2008.

7. Per l'accoglienza dell'opera, cfr. F. Panzeri, *Note ai testi*, in P.V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2000, pp. 1180-1225, pp. 1220-1223.

prime opere corali lontane da quelle più individuali della maturità: «Le “camere separate” non sono abitate da persone diverse, ma dalla medesima persona, così come “l’altro libertino” è sempre lo stesso che ora racconta, in vita come in morte»⁸. Il critico coglie nel segno per più di una ragione. *In primis*, perché quel «sentimento sotterraneo e dolente, intimo e costante»⁹, presente in tutto l’itinerario tondeggiano, conquista in *Camere separate* il centro della narrazione: il romanzo è, infatti, il punto di arrivo della riflessione che lo scrittore emiliano aveva avviato da tempo intorno a quella «fenomenologia dell’abbandono»¹⁰ nata dalla lettura dei *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes. Oltre a ciò, nell’opera convergono una serie di allusioni intertestuali e soluzioni formali di quella che Fulvio Panzeri ha definito «poetica del frammento»¹¹: quest’ultima, inaugurata dalle meditazioni dei *Biglietti agli amici*, sondata in alcuni brevi racconti e compiutamente realizzata nel tono lirico ed elegiaco di *Camere separate*, porta a compimento quella «letteratura emotiva» che già nel 1980, a proposito di *Altri libertini*, Tondelli teorizzava come «un ritmo, un crescendo, una discesa agli inferi»¹².

Perché, allora, Orfeo? E, tra le sue innumerevoli metamorfosi, quale Orfeo¹³? La duplice questione rimanda ai due diversi livelli di profondità nei quali si scorge l’«irradiazione sotterranea e sottotestuale»¹⁴ del paradigma mitico. Il romanzo ruota intorno alla figura di Leo, scrittore alter ego di Tondelli, che sopravvive alla morte del suo compagno Thomas, sopraggiunta per un’innominata

8. M. Belpoliti, *Il medioevo sotto la cintura*, in «L’Indice dei Libri del Mese», 2 febbraio 1991, p. 8.

9. E. Buia, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel, Ravenna 1999, p. 8.

10. P.V. Tondelli, *Fenomenologia dell’abbandono*, in Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pp. 802-808. Sul tema dell’abbandono in *Camere separate*, cfr. F. Pisanelli, *La séduction ou du sentiment de l’abandon. Lecture de Camere separate de Pier Vittorio Tondelli*, in «Cahiers d’études italiennes», 5, 2006, pp. 231-242.

11. F. Panzeri, *op. cit.*, p. 1196. Cfr. anche E. Abignente, “J’écris pour être aimé”. *Fenomenologia dell’abbandono e poetica del frammento* (Barthes, Tondelli, Ernaux), in F. Gherardi (a cura), *Con parole sciolte. Lirica e narrazione dopo il modernismo*, Pacini, Pisa 2016, pp. 140-154.

12. P.V. Tondelli, *Colpo d’oppio*, in Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pp. 779-782, p. 781.

13. Sulla fortuna del mito e le sue riscritture, cfr. J. Warden (ed.), *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto 1982; C. Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1989; A. Cannas (a cura), *Lo sguardo di Orfeo: studio sulle variazioni del mito*, Bulzoni, Roma 2004; S. Ferrarese, *Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito*, ETS, Pisa 2010; E. Cantarella, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*, Mimesis, Milano-Udine, 2015.

14. P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, Paris 1992; trad. it. *Mitocritica*, Olschki, Firenze 2015, p. 68.

malattia individuata nell'AIDS¹⁵. La visione del compagno malato innesca quella che Leo definisce come «la spedizione oltre il corpo di Thomas»¹⁶: la narrazione si sviluppa così intorno ai tre «movimenti»¹⁷ che compongono il testo, in cui la diegesi si frammenta in un andirivieni tra passato e presente, dando vita a quello che l'autore stesso definisce un «percorso narrativo non lineare, ma sinuoso, continuamente interrotto alla superficie ma indissolubilmente coerente in profondità»¹⁸. Il centro semantico è infatti costituito dalla profonda riflessione di Leo, che a partire dalla morte dell'amato compie una discesa negli inferi della propria vicenda umana, attraverso flashback che illuminano per bagliori alcuni momenti centrali dell'esistenza.

L'esperienza di Leo è, in questo primo livello, compiuta sotto il segno di Orfeo. L'impasto simbolico di amore e morte che permea la vicenda romanzesca è lo stesso di cui è intessuta l'immagine classica del cantore. Pur essendo poco rappresentato nella letteratura greca, sin dalla caratterizzazione che ne dà Platone nel *Simposio* (179 D), amore, canto e morte costituiscono infatti l'ossatura tematica della sua figura¹⁹. Ma, com'è noto, è con la poesia latina che il mito assume la sua caratterizzazione più tragica. L'Orfeo narrato da Virgilio nel quarto libro delle *Georgiche* compie la sua discesa per riportare Euridice alla superficie, ma, *immemor* (v. 492) del divieto impostogli da Proserpina e preso da una *subita dementia* (v. 488), si volta e infrange il motivo del *noli respicere* inaugurato dal poeta mantovano. Se prima della catabasi il suo puro canto era in grado di ammalciare ogni elemento che ne veniva toccato, ora è intriso di morte e solitudine: come racconta Ovidio nel libro X delle *Metamorfosi*, dopo aver cercato di tornare da Euridice ed essendo stato respinto da Caronte, «per

15. Cfr. D. Duncan, *Pier Vittorio Tondelli: An Art of the Body in Resistance?*, in «Italice», 1, 2009, pp. 54-69; V. Ferme, *A Home of One's Own: Illness and Writing as Metaphors of Difference in Pier Vittorio Tondelli's Camere separate*, in «Italice», 4, 2007, pp. 799-814. Sulla componente omosessuale della scrittura di Tondelli, cfr. L. Prono, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in «International Journal of Sexuality and Gender Studies», 4, 2000, pp. 295-310; F. Gnerre, *Letteratura e sociologia. Pier Vittorio Tondelli e la "visione gay" della vita e della letteratura*, in «Poetiche», 3, 2005, pp. 425-450; A. Szewczyk, *(De)Costruzione dell'identità del diverso in Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, in V. Masoni (a cura), *Comico viaggio identità limite. Nuovi studi per Tondelli*, Guaraldi, Rimini 2013, pp. 155-228.

16. P.V. Tondelli, *Camere separate*, in Id., *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano 2000, pp. 909-1106, p. 960.

17. Cfr. C. Furlan, *La rinascita al termine del viaggio. Seguendo i 'movimenti' di Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, in «Quaderni d'Italianistica», 2, 2007, pp. 163-180.

18. Citato in F. Panzeri, *op. cit.*, p. 1218.

19. A. Rodighiero, *Il mito di Orfeo*, in M.G. Ciani, A. Rodighiero (a cura), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 135-148, pp. 135-136.

sette giorni insistette, restando seduto sulla riva, smunto e consumato, rifiutando di cibarsi se non della sua angoscia e delle sue lacrime»²⁰ (vv. 73-75). E sarà proprio questa solitudine, sofferta, tragica e al tempo stesso ricercata, a condurre Orfeo verso la propria morte. È nuovamente Virgilio a dirci come «nessun amore o nessun connubio piegò l'animo di Orfeo»²¹ (vv. 516-517), tanto che il suo amore-nella-morte per Euridice è totalizzante ed esclusivo: la volontaria fuga da qualsiasi altro rapporto (o la scelta, ripresa da Ovidio, di amori omosessuali) conduce le donne della Tracia a uccidere il poeta. Oltre ad amore e morte, la solitudine costituisce uno dei tratti caratteristici della figura di Orfeo, come notato da Maria Grazia Ciani: «colpisce, nella storia di Orfeo, l'estrema solitudine in cui egli canta, ama, agisce, lotta e muore [...]. Canta il suo dolore in solitudine. È solo quando affronta il suo destino di morte»²².

I nuclei tematici attorno ai quali si snodano i movimenti del romanzo coincidono con gli elementi caratterizzanti del mitema: amore, morte e solitudine. Se, infatti, i primi due sono la causa delle peregrinazioni inquiete di Leo, nell'incessante interrogazione e auscultazione di sé il protagonista ritrova al centro della propria dimensione una profonda solitudine: «in questo inestricabile intreccio di amore e morte, solo una solitudine conquistata nella distanza dagli altri (che la scrittura permette) può proteggere dalla distruzione di se stessi e dell'altro»²³. Essendo questa il perno dell'«itinerario di meditazione, asceti e purificazione»²⁴ compiuto da Leo e imponendosi ai suoi occhi come un baluardo esistenziale da proteggere strenuamente, il protagonista riesce a trasformare la scomparsa di Thomas in «uno sguardo aperto su se stesso, un seme di vita sepolto nella sua interiorità»²⁵:

Leo deve incominciare a difendere questa sua solitudine [...]. Si vede con un lato del corpo sanguinante, una cicatrice aperta dalla quale è stata separata l'altra metà [...]. Ma non avverte la propria solitudine come una disperazione. Si sta concentrando su di sé, si sta racchiudendo nelle proprie fantasie e nei propri ricordi. Sta cercando di

20. Ovidio, *Metamorfosi*, traduzione di G. F. Villa, Rizzoli, Milano 1995, p. 581.

21. Virgilio, *Georgiche*, traduzione di L. Canali, Rizzoli, Milano 1995, p. 349. Per un confronto tra le tematizzazioni di Virgilio e Ovidio, cfr. C. Segal, *op. cit.*, pp. 73-94; M. von Albrecht, *Orpheus bei Virgil und Ovid: der Dichter als Liebender*, in «Gymnasium», 121, 2014, pp. 535-554.

22. M.G. Ciani, *Introduzione*, in M.G. Ciani, A. Rodighiero (a cura), *Orfeo. Variazioni sul mito*, cit., pp. 9-21, p. 20.

23. E. Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole 2003, p. 90.

24. R. Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998, p. 85.

25. P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 995.

abbracciare la parte più vera di se stesso recuperandola attraverso il ricordo, la riflessione, il silenzio²⁶.

Come Orfeo cerca di attraversare il mondo infero per riportare Euridice alla luce, così Leo attraversa l'addio, ossia quello spazio di abbandono e separazione scaturito dalla morte del compagno. Ma se il recupero del passato è condizione impossibile, egli inizia tuttavia ad afferrare con chiarezza sempre maggiore ciò che sostanzia il suo fare artistico:

Avrebbe preferito fare l'amore, divertirsi, espandersi in circuiti emotivi e alleanze politiche e invece si trovava a lavorare, nella contrazione e nella compressione, al mistero della propria solitudine ignaro che, così facendo, si avvicinava alla vena più solida di quella realtà separata che definiamo arte²⁷.

Il complesso simbolico racchiuso nella figura del poeta antico affiora nuovamente, ma in una veste particolare. Non è, infatti, il cantore della classicità, quanto piuttosto un Orfeo tipicamente novecentesco quello che permea un livello ulteriore dell'emergenza mitica. Se si pone attenzione alle riscritture del mito del secolo scorso, emerge chiaramente sia quanto Euridice smetta di essere personaggio subordinato al volere di Orfeo, conquistando invece il centro della rappresentazione nelle revisitazioni di alcune autrici femminili, come Hilda Doolittle ed Edith Sitwell, sino ad arrivare a Italo Calvino e Claudio Magris²⁸, ma anche quanto, a partire dall'*Orphée* (1926) di Cocteau, il motivo del *noli respicere* venga stravolto: Orfeo non si volta per errore, ma il suo è un gesto volontario. Lo stravolgimento di Cocteau ha un grandissimo successo e trova numerosi epigoni nella letteratura italiana novecentesca, dove la scelta viene tematizzata con un intento preciso: non solo, infatti, Orfeo si volta di proposito, ma «compie una scelta a favore del canto, che proprio nel motivo della perdita forzata può trovare il suo alimento primario»²⁹.

Tra gli esempi possibili, particolarmente illuminante è il caso di Cesare Pavese, che in uno dei suoi *Dialoghi con Leucò* (1947) ritrae un Orfeo inconsolabile dopo il sacrificio volontario di Euridice, giustificato dalla necessità della

26. *Ivi*, pp. 984-985.

27. *Ivi*, pp. 1035-1036.

28. Cfr. D. Gachet, *L'Enfer d'Eurydice: de quelques subversions du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans la littérature italienne contemporaine (XX-XXI siècles)*, in «*Revue de littérature comparée*», 2, 2014, pp. 209-221.

29. T. Privitera, *Orfeo nel Novecento: la non esaurita duttilità di un mito*, in «*Intersezioni*», 3-4, 2013 pp. 443-455, p. 449.

propria poesia. Il suo viaggio acquista così una particolare valenza esistenziale: dopo aver compreso che a nulla sarebbe valso riportare in vita la sua sposa, la discesa, da missione di salvezza, diviene quel viaggio in uno spazio metafisico che permette una più profonda e completa conoscenza del sé:

Euridice morendo divenne altra cosa. Quell'Orfeo che discese nell'Ade, non era più sposo né vedovo [...]. La stagione è passata. Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. Un destino, se vuoi. Mi ascoltavo [...]. Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo³⁰.

Ritornando a Tondelli, si comprende così come la connessione tematica tra la scelta della solitudine e la necessità della scrittura da parte di Leo faccia di lui un Orfeo tipicamente novecentesco. La strategia delle «camere separate» appare, infatti, in tutta la sua ambiguità: era stato Leo stesso a pretendere di vivere lontano da Thomas, in un rapporto «di contiguità, di appartenenza ma non di possesso», cercando di convincere il compagno «che non dovevano temere della loro solitudine, anzi viverla come il frutto più completo del loro amore»³¹.

Non solo, ma nel suo viaggio interiore un momento sembra acquisire un valore particolare, un'epifania capace di dirigere la riflessione in direzioni inaspettate e di dare al suo bisogno di solitudine una connotazione sinistra:

Leo ribalta così i termini di quel pensiero che lo insegue, incessantemente, da mesi: «E se fossi invece tu Leo ad aver ucciso il tuo ideale usando come carnefici necessari Hermann e Thomas? Non sarebbero loro le tue vittime innocenti? E tu, non l'essere sacrificato, ma il sadico che disperatamente uccide chi ama perché vuole restare solo?»³².

Il protagonista scopre come la sua urgenza di amore e il continuo bisogno d'incontro con l'altro si siano sempre accompagnati a un'instirpabile necessità di separazione che lo ha portato a respingere e allontanare chi gli era più vicino, trascinando questi ultimi e sé stesso nel gorgo distruttivo delle camere separate. E dolorosamente realizza quanto, dietro un'apparente vicinanza e condivisione sentimentale, si sia costantemente celata una dinamica di sfruttamento sulla quale arriva a pronunciare parole di durissima condanna:

30. C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1999, p. 78. Sulla riscrittura paveseana del mito di Orfeo, cfr. B. Mencarini, *L'inconsolabile. Pavese, il mito e la memoria*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.

31. P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 1071.

32. *Ivi*, p. 1043.

Lui sa di comportarsi come quegli insetti che infilzano un pungiglione nelle larve e per giorni e giorni le succhiano, le digeriscono, si nutrono sempre avvinghiati a quello squarcio iniziale fino al momento in cui non resta che un involucro accartocciato e completamente vuoto, un sarcofago senza mummia. E allora volano via alla ricerca di altro giovane cibo³³.

Leo, dunque, è un Orfeo che si è voltato: la sua discesa agli inferi non è il tentativo di riportare in vita l'amato, bensì la ricerca e l'ascolto di sé stessi che si compiono dopo aver sacrificato l'altro. Se, infatti, in un primo momento, la solitudine sembra essere imposta dalla morte del compagno, la progressiva acquisizione di consapevolezza dimostra invece quanto essa sia stata sempre difesa volontariamente, divenendo la forza più profonda da cui è scaturito il processo di scrittura.

Ma la storia di Leo è anche la storia di una rinascita. L'ultimo movimento del romanzo è, infatti, quello in cui la vita dello scrittore torna lentamente a fluire. Circondato da una strana famiglia composta da pochi amici, egli realizza di aver compiutamente elaborato l'assenza di Thomas e, in quest'anabasi che muove dalle viscere della sua interiorità e giunge a un nuovo sé, comprende l'ineludibile necessità di abbandonare il freddo della morte e accettare nuovamente la vita:

Ha bisogno di credere realmente che la vita stia continuando. Deve finalmente procedere al disimpasto fra chi è vivo e chi è morto. Annullare l'avvoltoio che è in lui. Perché se una cosa è certa è che per tutti questi anni lui si è mantenuto in vita cibandosi delle spoglie mortali di Thomas, dissetandosi con il suo sangue, sfamandosi con la sua carne squarciata come un qualsiasi insaziabile predatore di carcasse nella savana³⁴.

Al termine di questo faticoso percorso, la scrittura emerge come l'unico elemento in grado di sopravvivere allo scorrere del tempo, insieme alla raggiunta conoscenza di quelle forze oscure – abbandono, lontananza, solitudine – che la generano: è, come ha notato Chantal Randoing, «l'immagine di una scrittura in grado di contrastare il senso di separatezza e abbandono della condizione umana, poiché è un gesto che crea un rapporto concreto con l'alterità»³⁵. Il *cupio dissolvi* del protagonista appare allora per ciò che rappresenta davvero: la neces-

33. *Ivi*, p. 1095.

34. *Ivi*, p. 1088.

35. C. Randoing, *Meditazione sulla diversità e sulla "separatezza" in Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, in «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008, pp. 23-33, p. 32. Cfr. anche R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2018, pp. 115-129.

sità di osservare i ritmi della vita sempre da lontano, un poco in disparte, per poter poi essere in grado di rielaborarli nello spazio del testo, quel luogo dove i rapporti umani, l'amore sacrificato e l'ostinata ricerca della propria solitudine possono finalmente trovare un senso.

Conversando con Fulvio Panzeri, Tondelli descriveva *Camere separate* come «il canto di una persona sola che riflette, che riassorbe tutto il proprio passato, che si proietta nel futuro, nelle proprie esperienze» e concludeva citando il passaggio delle *Elegie duinesi* di Rilke col quale inizialmente si chiudeva il romanzo³⁶. Pensando, invece, all'Orfeo che sembra emergere in controluce, al «canto di pura, rarefatta gravidanza lirica»³⁷ con cui Tondelli ha lasciato il mondo, un altro Rilke sembra suggellare l'esperienza di Leo:

Questo è Orfeo. La sua metamorfosi
in questo o in quello. Vano affaticarci
intorno ad altri nomi. Ogni volta sempre
è Orfeo quando c'è canto. Viene e va³⁸.

Bibliografia

Autori

Ovidio, *Metamorfosi*, traduzione di G.F. Villa, Rizzoli, Milano 1995.

Pavese Cesare, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1999.

Rilke Rainer Maria, *Die Sonette an Orpheus*, Insel, Leipzig 1930; trad. it. *Sonetti a Orfeo*, Feltrinelli, Milano 1998.

Tondelli Pier Vittorio, *Camere separate*, in Id., *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2000, pp. 909-1106.

Tondelli Pier Vittorio, *Fenomenologia dell'abbandono*, in Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pp. 802-808.

Tondelli Pier Vittorio, *Colpo d'oppio*, in Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pp. 779-782.

36. P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*, in Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pp. 969-1011, pp. 977-978.

37. S. Chemotti, *op. cit.*, p. 424.

38. R.M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, Insel, Leipzig 1930; trad. it. *Sonetti a Orfeo*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 27. Sulla riscrittura mitica di Rilke, cfr. R. Melotto, *Rainer Maria Rilke: l'altro Orfeo*, Clueb, Bologna 2007.

Tondelli Pier Vittorio, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*, in Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pp. 969-1011.

Virgilio, *Georgiche*, traduzione di L. Canali, Rizzoli, Milano 1995.

Critica

- Abignente Elisabetta, "J'écris pour être aimé". *Fenomenologia dell'abbandono e poetica del frammento* (Barthes, Tondelli, Ernaux), in F. Gherardi (a cura), *Con parole sciolte. Lirica e narrazione dopo il modernismo*, Pacini, Pisa 2016, pp. 140-154.
- Belpoliti Marco, *Il medioevo sotto la cintura*, in «L'Indice dei Libri del Mese», 2, 1991, p. 8.
- Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955; trad. it. *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.
- Brunel Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, Paris 1992; trad. it. *Mitocritica*, Olschki, Firenze 2015.
- Buia Elena, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel, Ravenna 1999.
- Cannas Andrea (a cura), *Lo sguardo di Orfeo: studio sulle variazioni del mito*, Bulzoni, Roma 2004.
- Cantarella Eva, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- Carnero Roberto, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2018.
- Carnero Roberto, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998.
- Chemotti Saveria, "...Urlando come sotto tortura": *Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, in S. Chemotti, D. Susanetti (a cura), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 371-424.
- Ciani Maria Grazia, *Introduzione*, in M.G. Ciani, A. Rodighiero (a cura), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 9-21.
- Duncan Derek, *Pier Vittorio Tondelli: An Art of the Body in Resistance?*, in «Italice», 1, 2009, pp. 54-69.
- Ferme Valerio, *A Home of One's Own: Illness and Writing as Metaphors of Difference in Pier Vittorio Tondelli's Camere separate*, in «Italice», 4, 2007, pp. 799-814.
- Ferrarese Sergio, *Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito*, ETS, Pisa 2010.
- Furlan Cristiana, *La rinascita al termine del viaggio. Seguendo i 'movimenti' di Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, in «Quaderni d'Italianistica», 2, 2007, pp. 163-180.
- Gachet Delphine, *L'Enfer d'Eurydice: de quelques subversions du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans la littérature italienne contemporaine (XX-XXI siècles)*, in «Revue de littérature comparée», 2, 2014, pp. 209-221.
- Giusti Francesco, *Le parole di Orfeo. Dante, Petrarca, Leopardi e gli archetipi di un genere*, in «Italian Studies», 64, 2009, pp. 56-76.
- Gnerre Francesco, *Letteratura e sociologia. Pier Vittorio Tondelli e la "visione gay" della vita e della letteratura*, in «Poetiche», 3, 2005, pp. 425-450.
- Graf Fritz, *Orpheus. A Poet Among Men*, in J. Bremmer (a cura), *Interpretations of Greek Mythology*, Croom Helm, London 1987, pp. 86-106.

- Iacoli Giulio, *Lo stigma nel genere. La scena della malattia in Hervé Guibert e Pier Vittorio Tondelli*, in «Poetiche», 3, 2005, pp. 395-424.
- Melotto Raoul, *Rainer Maria Rilke: l'altro Orfeo*, Clueb, Bologna 2007.
- Mencarini Beatrice, *L'inconsolabile. Pavese, il mito e la memoria*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.
- Minardi Enrico, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole 2003.
- Panzeri Fulvio, *Note ai testi*, in P.V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2000, pp. 1180-1225.
- Pisanelli Flaviano, *La séduction ou du sentiment de l'abandon. Lecture de Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, in «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006, pp. 231-242.
- Privitera Tiziana, *Orfeo nel Novecento: la non esaurita duttilità di un mito*, in «Intersezioni», 3-4, 2013, pp. 443-455.
- Prono Luca, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in «International Journal of Sexuality and Gender Studies», 4, 2000, pp. 295-310.
- Randoing Chantal, *Meditazione sulla diversità e sulla "separatezza" in Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, in «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008, pp. 23-33.
- Rodighiero Andrea, *Il mito di Orfeo*, in M.G. Ciani, A. Rodighiero (a cura), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 135-148.
- Segal Charles, *Orpheus. The Myth of the Poet*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1989.
- Smith Evans, *The Myth of the Descent to the Underworld in Postmodern Literature*, The Edwin Mellen Press, Lewiston 2003.
- Susanetti Davide, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma 2017.
- Szewczyk Andrzej, *(De)Costruzione dell'identità del diverso in Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, in V. Masoni (a cura), *Comico viaggio identità limite. Nuovi studi per Tondelli*, Guaraldi, Rimini 2013, pp. 155-228.
- Taylor Victor E., *Religion After Postmodernism: Retheorizing Myth and Literature*, University of Virginia Press, Charlottesville 2008.
- Von Albrecht Michael, *Orpheus bei Virgil und Ovid: der Dichter als Liebender*, in «Gymnasium», 121, 2014, pp. 535-554.
- Warden John (ed.), *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto 1982.

Sezione 3
Significati delle forme linguistiche e funzioni
della loro assenza

German and Italian prosody: absence and its meaning

1. Introduction

Intonational, rhythmical and stress patterns shape the way in which language is produced and perceived: the study of spoken production on the prosodic side is thus a relevant topic in the contemporary linguistic scenario. Nevertheless, despite the crucial role played in communication, and the considerable effort invested to disentangle the different features contributing to prosodic phenomena on different levels, scholars have almost entirely focused on the presence of something in the signal that could reflect phonological patterns. In our view, however, both the phonetic and the phonological dimension of prosody are intrinsic determinant of spoken language. Indeed, prosody does reflect top-down linguistic knowledge and in particular pragmatic and syntactic information through the presence of phonological structures; however, even bottom-up elements – that is to say, phonetic detail and their absence with respect to phonological expectations – may conceal important information for the decoding of the linguistic message. For this reason, we are going to describe prosodic phenomena keeping in mind that both aspects have to be examined at the same time. Specifically, aim of this work is showing that the prosodic domain cannot be properly described without considering absent elements on the phonetic side, too. This idea is not entirely new: many scholars have already acknowledged that absence and presence are two sides of the same coin in prosody. In our opinion, however, the importance of absence has not yet been systematically underlined. With this work, we intend to start a discussion in this sense.

*. Università degli Studi di Napoli «L'Orientale».

As regards our material, we will be focusing on Italian and German, referring to different corpora. In particular, we will make explicit reference to some past works, reanalyzing them from the perspective of *absence*.

2. Research questions

Our research questions fold into three parts, reflecting the traditional decomposition of prosody in intonational – prominence – rhythmic phenomena:

(i) firstly, we are going to examine intonation. In this field, theories based on different assumptions have evolved in several directions, but they often assumed that only some parts of the intonation curve are linguistically crucial. We will argue that this is not the case, and that the whole curve, described as the interplay between peaks and valleys, as well as the valleys themselves, are more significant than expected;

(ii) secondly, we are reviewing prosodic phenomena on the post-lexical level. In particular, we concentrate on prosodic prominence¹, studied in relation with its immediate context². Unfortunately, knowledge on how the immediate prosodic context affects both production and perception of prominence is still scarce. We will claim that non-prominent units are a key of interpretation for prominence perception³;

(iii) eventually, rhythmic phenomena will be analysed, as a complex interplay of duration, stress and grouping patterns⁴. Our focus will be on reduction phenomena in the syllable domain: differences between the expected syllabification and the actual realization of syllable chains in connected speech will be depicted. Indeed, actually realized syllables are reduced to a wider extent than usually acknowledged⁵; nevertheless, the absence of phonetic details does not

1. J. Terken, *Fundamental frequency and perceived prominence of accented syllables*, in «The Journal of the Acoustical Society of America», 89 (4), 1991, pp. 1768-1776.

2. Context in this study is understood as prosodic environment of units perceived as prominent.

3. V. Schettino, P. Wagner, *Prosodic prominence and contextual patterns: evidence from German*, presented at the ICPL 2015, Cologne 2015.

4. A. Arvaniti, *Rhythm, timing and the timing of rhythm*, in «Phonetica», 66 (1-2), 2009, pp. 46-63.

5. Cfr. F. Cutugno, A. Origlia, V. Schettino, *From theory to application: the syllable connection*, in D. Russo (ed.), *The notion of syllable across history, theories and analysis*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne 2016, pp. 388-416; Id., *Syllable structure, automatic syllabification and reduction phenomena*, in F. Cangemi, M. Clayards, O. Niebuhr, B. Schuppler, M. Zellers (ed.), *Rethinking reduction: interdisciplinary perspectives on conditions, mechanisms, and domains for phonetic variation*, Mouton De Gruyter, Berlin-Boston 2018, pp. 205-242.

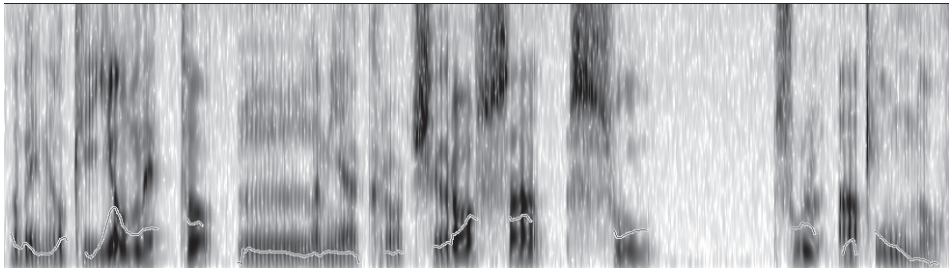
result in phonological miscommunication, being a crucial clue in the interpretation of the linguistic meaning instead.

In the next sections, we are going to explore the given matter in a detailed way.

3. Intonation

Intonation can be defined as the linguistically relevant variation of fundamental frequency, which shapes the melody of spoken utterances.

Figure 1. Pitch curve in the representation of the speech signal.



Different theories on intonation have been developed in the last century. Perhaps, the most influential one (and also the most widely accepted) is the so-called «Autosegmental-Metrical Theory», first proposed by Pierrehumbert⁶. This theory is grounded on the assumption that phonology and phonetics of prosody should stay on separate levels, albeit their mutual interplay⁷. In this theory, in fact, segments and tones are located on separate levels, which is why it is called «autosegmental»; the «metrical» attribute, on the contrary, indicates that levels are organized in a hierarchical way, with phonological constituents serving as basis to different tones. Specifically, the representation of prosody is split up in several «tiers»; this system results in what is largely known as «metrical grid», as defined by Liberman⁸. Segments on different levels are linked

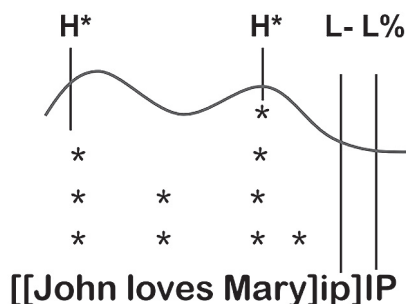
6. J.B. Pierrehumbert, *The phonology and phonetics of English intonation*, PhD dissertation, Massachusetts Institute of Technology 1980.

7. Cfr. C. Gussenhoven, *Phonology of intonation*, in «GLOT International», 6 (9/10), 2002, pp. 271-284.

8. M.Y. Liberman, *The intonational system of English*, PhD dissertation, Massachusetts Institute of Technology 1975, p. 73.

through the so-called «Metrical-Association-Rule»⁹, in which it is stated that node and terminal elements of the grid are automatically associated.

Figure 2. Example of a metrical grid and its association with tones in the AM framework¹⁰.



Intonation, then, consists of discrete elements called «tones» – defined as autosegments – associated with structural positions¹¹ in the metrical structure. Most importantly, tones do not entirely reflect the F₀-curve in the Autosegmental-Metrical framework: in fact, they only represent the linguistically relevant parts of that curve, assuming that they are contrastive. Every tone, then, is marked in a relative sense, providing the necessary information for prominence relations and position of phrasal boundaries. It is clear, then, that in this theoretical approach a considerable part of the signal (in this case, of the pitch curve) is not taken into consideration as linguistically relevant, automatically acknowledging the «presence of absent elements» in the description of intonation. As it can be observed in figure 3, the first and second configurations are both annotated as H*, referring to the peak, while the preceding and following valleys are not considered relevant for the decoding of the prosodic message. Obviously, it is not the case that valleys are always left aside: sometimes, indeed, they fall into the linguistically relevant part (mainly when a valley occurs in conjunction with a lexically relevant syllable). However, to our knowledge, it is more likely for valleys to be considered not relevant with respect to peaks. But what kind of consequences has this point of view on production and perception?

9. *Ivi*, p. 68.

10. Figure borrowed from A. Arvaniti, *Autosegmental-Metrical Theory I & II: (AM)* [Lecture at the Summer School on Prosody], Aix-en-Provence 2016.

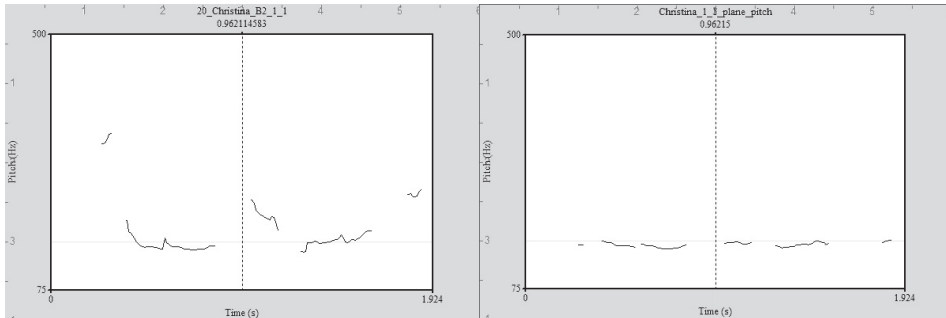
11. Normally, structural positions are identified in heads and boundaries of various constituents.

In order to answer this question, we prepared a preliminary experiment, testing if – as hypothesized in the AM framework – only some parts of the F0 curve are linguistically relevant, or if the passage from peaks to valley has to be considered in its entirety.

Our simple test consisted in synthetically removing peaks and then valleys from the signal, investigating which of the two removals proved to be worst for comprehension. The resynthesized files were heard by three native speakers, that had to evaluate the comprehensibility of the audio file in a scale from 1 to 4 (unintelligible – almost unintelligible – almost clear – clear) and annotate it with potential comments. Audio files were taken from a corpus of spontaneous productions¹² that we elicited for a previous study.

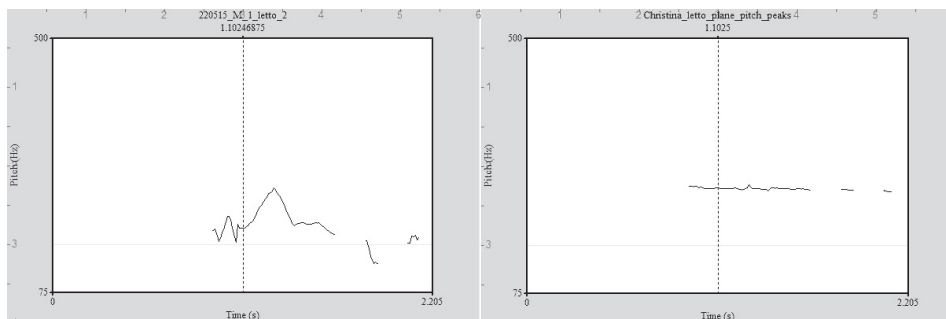
In figure 3 an example can be observed of the Italian sentence *allora, cominciamo* («then let's begin»): on the left side, the F0 curve is reported as produced; on the right, on the contrary, peaks are flattened to a plateau. In this case, even if intonation is clearly different, all three annotators agreed that the intelligibility of the file was quite good (2 clear and 1 almost clear). Listening to the modified sentence, then, appears to convey the same linguistic meaning, conferring to it just a higher level of boredom/givenness, as the intonation is made of plateau only: indeed, 2 out of 3 raters commented the file reporting perception of boredom.

Figure 3. Deletion of peaks.



12. Cfr. V. Schettino, *Prosogit: a corpus for prosodic studies in German L1 and Italian L2*, in «AION», 25 (1/2), 2015, pp. 237-255.

Figure 4. Deletion of valleys.



In the second case we cancelled valleys instead and flattened the intonation curve at the peaks level: an example can be seen in Figure 4, with the Italian sentence *la rana va a cena* (frog goes to dinner). In the resulting audio file, the comprehension is seriously endangered by the synthetic modifications we introduced in the file, and we see that from the results of our test: all 3 annotators rated the file as almost unintelligible. Furthermore, the comments reveal that the voice sounds metallic, almost robotic in two cases; the third rater even wrote that some words – above all the first ones – can barely be understood. In the future, we wish to integrate this introductory test with some specific methodologies, in particular the Tangential Estimation Method¹³. For the moment, the preliminary test we carried out already hints at the fact that – in an approach to prosody that wants to be comprehensive – we cannot consider just one part of the F0 curve as the only linguistically relevant part, because the whole shape of the curve hides more information than usually acknowledged: peaks and valleys are mutually necessary for conveying the right (i.e. intended) linguistic message. Indeed, there is no indication that some parts of the curve should be considered irrelevant from the linguistic perspective. Although this statement may be considered trivial, we wish to underline that this point of view has not yet been properly underlined – at least to our knowledge. What is more, we find it interesting enough that missing valleys results in a much greater mis-communication than missing peaks, as the deletion of valleys does have a brighter impact on comprehensibility. Absence of peaks, then, could be more important than presence of those elements for comprehensibility.

13. Cfr. R.A.J. Clark, K.E. Dusterhoff, *Objective methods for evaluating synthetic intonation*, in «Eurospeech '99», 4, 1999, pp. 1623-1626.

4. Prominence

Prominence patterns are a fundamental characteristic of the prosody of the investigated languages; however, different phenomena lying on different linguistic levels have been linked to this concept, the main consequence of this situation being a certain notational inconsistency. What is more, no more general a consensus is enjoyed by the acoustical features that should be linked to the concept of prominence: in fact, though it is commonly recognized that prominent syllables usually have higher pitch levels, longer duration and greater loudness¹⁴, it is not clear to what extent each acoustical element contributes to both the production and the perception of prominence patterns. As can be seen, the literature on the topic is elusive; furthermore, it must still be reviewed from the perspective of «absent» patterns: interesting references can be found examining prominent units (whatever it is meant with this concept) and non prominent ones: the latter, indeed, are traditionally regarded as units in which some acoustic features are absent. However, we would rather examine the interplay between them: Rietveld and Gussenhoven¹⁵ are among the first to notice that, when two pitch accents are adjacent, the perceived prominence of the second is influenced by the pitch amplitude of the first. In works by Cutugno *et al.*¹⁶ and Arnold *et al.*¹⁷, indeed, the alternation of prominent and non prominent units rather than the presence of prominent ones is regarded as crucial in both the automatic detection and in the perception phase. Starting from these considerations, we elaborated a statistical experiment for a previous paper¹⁸ that can further our insights about absent patterns in prominence detection: using material from the *Bonn Prosodic Database*¹⁹, we tested if prominence patterns are perceived because of peculiar features «present» in prominent syllables or in a relative sense – that is to say, because of the relationship between «absence» and

14. Cfr. H. Mixdorff, *Intonation patterns of German – Model-based quantitative analysis and synthesis of F0 contours*, PhD dissertation, Dresden Technical University 1998.

15. A.C.M. Rietveld, C. Gussenhoven, *On the relation between pitch excursion size and prominence*, in «Journal of Phonetics», 13, 1985, pp. 299-308.

16. F. Cutugno, E. Leone, B. Ludusan, A. Origlia, *Investigating syllable prominence with conditional random fields and latent dynamic conditional random fields*, in «Interspeech-2012», 2012, pp. 2402-2405.

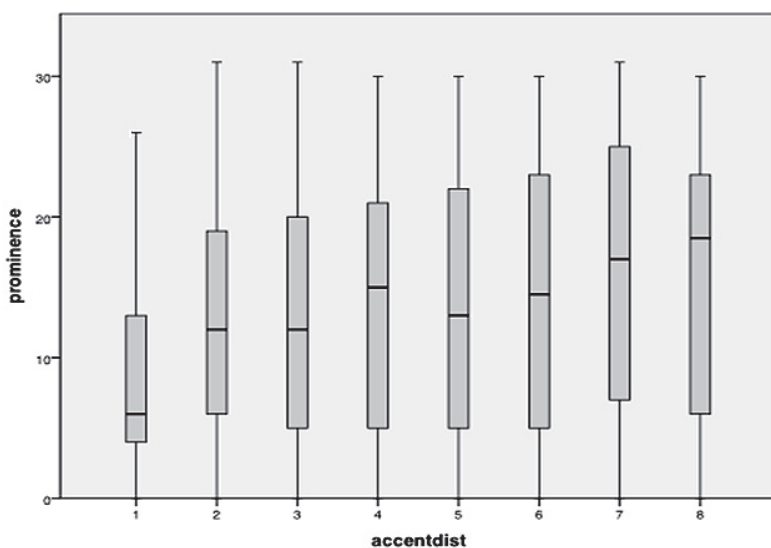
17. D. Arnold, P. Wagner, R.H. Baayen, *Using generalized additive models and random forests to model German prosodic prominence*, in «Interspeech», 1 (1), 2013, pp. 272-276.

18. For the sake of brevity, specific details on the experiments are avoided in this paper. The reader is referred to V. Schettino, P. Wagner, *op. cit.*

19. B. Heuft, *Eine prominenzbasierte Methode zur Prosodieanalyse und -synthese*, Peter Lang, Frankfurt 1996.

«presence» of those features in adjacent units. The first thing we could confirm was that prosodic context is more relevant than traditionally acknowledged: as can be observed in figure 5, in fact, the degree of perceived prominence is proportional to the distance to the previous accent (Spearman's- $\sigma(10684) = 0.23, p < 0.0001$). In order to continue with the investigation, we built two prominence prediction models, the one based on contextual features only (distance to accent, duration and prominence of previous two syllables) and the other on local features instead (accentability, duration, pitch amplitude, steepness, pitch delay). Interestingly enough, it turns out that the first one is slightly more effective than the second one in foreseeing when a syllable will be perceived as prominent. As regards the model based exclusively on contextual features, indeed, specific values are: $R = 0.43, R^2 = 0.19, F(5,6853) = 394.5, p < 0.0001$. In the second case, instead, results are to a small extent worse: $R = 0.39, R^2 = 0.15, F(6,2675) = 79.65, p < 0.0001$.

Figure 5. Relationship between perceived prominence and distance from the previous prominent unit.



Also in the case of prominence, then, absent feature are more relevant than traditionally acknowledged in the distribution of prosodic meaning over spoken utterances: prominent and non-prominent syllables have to be examined from a dynamic perspective of mutual influence, and not in an atomistic fashion.

5. Rhythm

Rhythm belongs to the founding elements of human speech, as every aspect of spoken communication, by definition, has to elapse over a definite amount of time, with a recognizable starting point and a discernible ending one. The importance of rhythm in speech is testified by a current of studies corroborating a view already stated by Arthur Lloyd James²⁰, who claimed that some languages have a «machine-gun» rhythm, whereas other linguistic systems use a «morse-code» one. This metaphor was further developed by Pike²¹, who renamed the two types as «syllable-timed languages» in the former case and «stress-timed languages» in the latter. His idea was that some languages – including, for instance, English – based their rhythmic patterns on the stressed position, that is to say, a certain pattern is repeated in which the stressed syllable serves as head constituent. In some other languages, on the contrary (Spanish would be the prototypical example), it is the syllable, and not the stress, that serves as evenly basis of recurring rhythmical patterns. This system is described as an isochrony-based dichotomy: in both categories, in fact, the crucial point is that the basic unit of the repeated pattern – be it stress or syllable – maintains a similar duration over speech production.

Abercrombie²² introduced a third category, the so-called «mora-timed rhythm», attributing it to languages – like Japanese or Tamil – that lie somewhere in between the two previous categories: in these languages, indeed, it is the mora²³ that serves as ground element, with successive morae having nearly-equal duration.

This rhythmic taxonomy has been proved to be too rigid and, in a sense, inaccurate: in fact, it fails to describe a lot of phenomena standing in between those fixed categories. Languages of the world do not fit exactly in one of the two/three discrete types: rhythm appears to be much more complex than this dichotomic description²⁴.

In order to fully understand and describe rhythmic categories and rhythm as a whole, then, a shift of perspective may be in order: the presuppositions

20. A.L. James, *Speech signals in telephony*, Pitman & Sons, London 1940.

21. K.L. Pike, *The intonation of American English*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1945.

22. D. Abercrombie, *Elements of general phonetics*, Aldine, Chicago 1967.

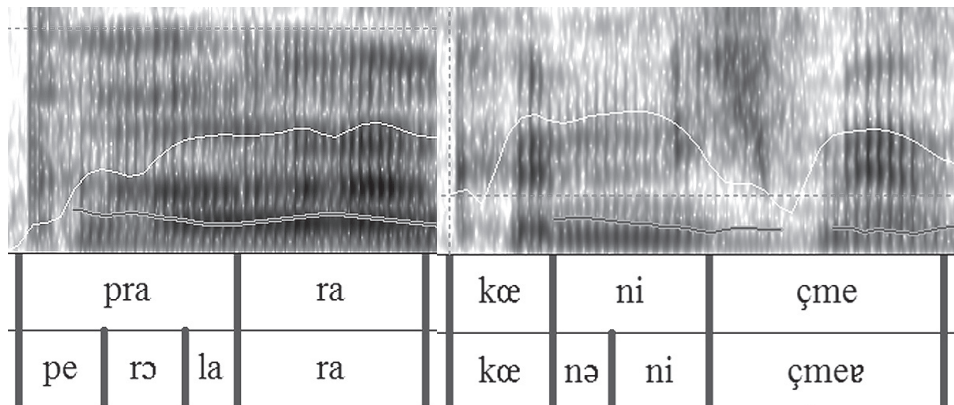
23. Morae are defined as «sub-unities of the syllables of one short vowel and any preceding onset consonants», E. Grabe, E.L. Low, *Durational variability in speech and the rhythm class hypothesis*, in N. Warner, C. Gussenhoven (eds.), *Laboratory phonology 7*, Mouton de Gruyter, Berlin-Boston 2002, p. 515.

24. Cfr. *Ibidem*.

upon which the isochronic distinction is based – that is to say, the substantial equivalence between rhythm and duration – seem unsuitable to depict the reality of things. It has been suggested by Arvaniti²⁵ that the equivalence between rhythm and timing not only is wrong, but is also misleading: the definition of rhythm, in fact, becomes circular if equated to timing and duration²⁶. In this sense, then, we agree with her proposal to rethink rhythm as a complex interplay of duration and grouping: its main scope would not be durational recursiveness, but rather the grouping of prominence-related features and kinaesthetic musters (including pauses and «reduction phenomena») along time.

Actually, reduction phenomena have not received – in our opinion – enough attention and may tell us something more about the intrinsic nature of prosody with respect to absence. During connected speech, in fact, a lot of syllables are reduced or deleted, due to the phenomenon known as coarticulation. Indeed, reduction out of coarticulation is crucial in both traditional stress-timed and syllable-timed languages. In figure 6, we can see two examples of that for Italian (*però la rana*, «but the frog») and German (*können nicht mehr*, «they cannot anymore»).

Figure 6. Coarticulation, Italian and German.



25. A. Arvaniti, *Rhythm*, cit.

26. For similar considerations, cfr. also P.M. Bertinetto, C. Bertini, *On modeling the rhythm of natural languages*, in P.A. Barbosa, S. Madureira, C. Reis (ed.), *Proceedings of Speech Prosody* (Campinas, 6-9 May 2008), Capes, São Paulo 2008, pp. 427-430.

To investigate the extent to which reduction processes affect spoken production of German and Italian, we have examined a sample of the NOCANDO corpus²⁷ for a previous study²⁸: precise quantitative information is given in table 1.

Table 1. Quantitative information about reduction processes in connected speech.

	Italian	German
Speakers	11	8
Duration of the recordings	361 seconds	375 seconds
Number of <i>phonological syllables</i>	1451	1098
Number of <i>phonetic syllables</i>	1285	1025

As it can be easily seen in the data, reduction does play a role in spoken productions: «phonetic syllables», i.e. actually realized units – are significantly less than «phonological» ones – i.e. phonologically expected units. According to Lindblom²⁹, this is why even trained phoneticians encounter great difficulties in trying to predict which phones will appear in the signal. He explains this peculiarity of spontaneous speech with the help of biological constraints, i.e. the principles of economy and plasticity: speakers default to a low-cost form of behaviour, acting in a purpose-driven, output-oriented way. «Absent» or reduced elements, then, may not only be very widespread, but imply that meaning is not only conveyed by means of present phonological structures, but also thanks to «absent», reduced phonetic details. Although this idea is not new in the literature³⁰, we reckon that reduction and coarticulation phenomena are so widespread that they deserve an even deeper attention. As a consequence, we

27. L. Brunetti, S. Bott, J. Costa, E. Vallduví, NOCANDO: *A multilingual annotated corpus for the study of information structure*, presented at the 5th Corpus Linguistics Conference, Liverpool 2009, online at <http://nocando.barcelonamedia.org/bib/NocandoCL09.pdf> [last accessed 03.02.17].

28. The reader is referred to F. Cutugno, A. Origlia, V. Schettino, *Syllable structure*, cit.

29. B. Lindblom, *Explaining phonetic variation: A sketch of the H&H theory*, in W.J. Hardcastle, A. Marchal (eds.), *Speech production and speech modelling*, Springer, Dordrecht 1990, pp. 403-439.

30. Among others, cfr. K.J. Kohler, *Segmental reduction in connected speech in German: Phonological facts and phonetic explanations*, in W.J. Hardcastle, A. Marchal (eds.), *Speech production and speech modelling*, Springer, Dordrecht 1990, pp. 69-92; R. Savy Renata, F. Cutugno, *Ipoarticolazione, riduzione vocalica, centralizzazione: come interagiscono nella variazione diafasica*, in F. Cutugno (ed.), *Fonetica e fonologia degli stili dell'italiano parlato*, Esagrafica, Roma 1997, pp. 177-194; A. Romano, F. Manco, *Incidenza di fenomeni di riduzione vocalica nel parlato spontaneo a Bari e a Lecce*, in F. Albano Leoni,

would like to insist on the need of carrying on an in-depth analysis of reduction in spontaneous productions, so that we can better our understanding of absence as regards rhythm, too.

6. Conclusions

In this paper, we have reviewed some older works and made new tests with the purpose of analysing the importance of absent patterns in the prosodic domain.

After a multi-layered investigation, we can state the following.

Pitch patterns have to be analyzed in their entirety, not only the «linguistically relevant» parts. Pitch valleys, in particular, prove to be crucial for comprehensibility and – consequently – a successful communication;

Prominent syllables are not perceived as such in a local fashion, but due to the relationship between prominent and less prominent units;

Rhythmic patterns studies need to reconsider reduction phenomena in a more pervasive way: reduced syllables shape the way in which connected speech is articulated.

As mentioned above, these statements are not entirely new in the literature. However, although it has been recognized in many respects that these characteristics are relevant in the prosodic functioning of languages, it has not yet been underlined that a more specific approach to these themes could lead to a better understanding of the phenomena in question. Moreover, a multi-level discussion on different prosodic element and the relative importance of absence in their development – to our knowledge – has not yet been carried out. For these reasons, we think that this paper could help starting the discussion on these topics. After this review, indeed, we may conclude that prosodic patterns are indeed deeply influenced by absent elements on all traditional prosodic level: intonational, prominence and rhythmic phenomena depend on absence as much as they do on presence of phonetic and – consequently – phonological features. For this reasons, it may be fruitful to change the perspective currently used in most prosodic studies to a more dynamic one, evaluating both phonological structures and phonetic realization. In this way, future works may be successful in furthering our knowledge about the prosodic domain, both in a relative and in a comparative outlook.

F. Cutugno, M. Pettorino, R. Savy (eds.), *Il parlato italiano*, D'Auria, Napoli 2004, pp. 1-25; P.M. Bertinotto, C. Bertini, *op. cit.*

References

- Abercrombie David, *Elements of general phonetics*, Aldine, Chicago 1967.
- Arnold Denis, Wagner Petra, Baayen R. Harald, *Using generalized additive models and random forests to model German prosodic prominence*, in «Interspeech», 1 (1), 2013, pp. 272-276.
- Arvaniti Amalia, *Rhythm, timing and the timing of rhythm*, in «Phonetica», 66 (1-2), 2009, pp. 46-63.
- Arvaniti Amalia, *Autosegmental-Metrical Theory I & II: (AM)* [Lecture at the Summer School on Prosody], Aix-en-Provence 2016.
- Bertinetto Pier Marco, Bertini Chiara, *On modeling the rhythm of natural languages*, in P.A. Barbosa, S. Madureira, C. Reis (ed.), *Proceedings of Speech Prosody* (Campinas, 6-9 May 2008), Capes, São Paulo 2008, pp. 427-430.
- Brunetti Lisa, Bott Stefan, Costa Joan, Vallduví Enric, *NOCANDO: A multilingual annotated corpus for the study of information structure*, presentation at the 5th Corpus Linguistics Conference, Liverpool 2009,
online at <http://nocando.barcelonamedia.org/bib/NocandoCL09.pdf> [last accessed 03.02.17].
- Clark Robert A.J., Dusterhoff Kurt E., *Objective methods for evaluating synthetic intonation*, in «Eurospeech'99», 4, 1999, pp. 1623-1626.
- Cutugno Francesco, Leone Enrico, Ludusan Bogdan, Origlia Antonio, *Investigating syllable prominence with conditional random fields and latent dynamic conditional random fields*, in «Interspeech-2012», 2012, pp. 2402-2405.
- Cutugno Francesco, Origlia Antonio, Schettino Valentina, *From theory to application: the syllable connection*, in D. RUSSO (ed.), *The notion of syllable across history, theories and analysis*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne 2016, pp. 388-416.
- Cutugno Francesco, Origlia Antonio, Schettino Valentina, *Syllable structure, automatic syllabification and reduction phenomena*, in F. Cangemi, M. Clayards, O. Niebuhr, B. Schuppler, M. Zellers (ed.), *Rethinking reduction: interdisciplinary perspectives on conditions, mechanisms, and domains for phonetic variation*, Mouton De Gruyter, Berlin-Boston 2018, pp. 205-242.
- Grabe Esther, Low Ee Ling, *Durational variability in speech and the rhythm class hypothesis*, in N. Warner, C. Gussenhoven (eds.), *Laboratory phonology 7*, Mouton de Gruyter, Berlin-Boston 2002, pp. 515-546.
- Gussenhoven Carlos, *Phonology of intonation*, in «GLOT International», 6 (9/10), 2002, pp. 271-284.
- Heuft Barbara, *Eine prominenzbasierte Methode zur Prosodieanalyse und -synthese*, Peter Lang, Frankfurt 1996.
- Kohler Klaus J., *Segmental reduction in connected speech in German: Phonological facts and phonetic explanations*, in W.J. Hardcastle, A. Marchal (eds.), *Speech production and speech modelling*, Springer, Dordrecht 1990, pp. 69-92.
- Lieberman Mark Y., *The intonational system of English*, PhD dissertation, Massachusetts Institute of Technology 1975.
- Lindblom Björn, *Explaining phonetic variation: A sketch of the H&H theory*, in W.J. Hardcastle, A. Marchal (eds.), *Speech production and speech modelling*, Springer, Dordrecht 1990, pp. 403-439.
- James Arthur Lloyd, *Speech signals in telephony*, Pitman & Sons, London 1940.

- Mixdorff Hansjörg, *Intonation patterns of German – Model-based quantitative analysis and synthesis of F0 contours*, PhD dissertation, Dresden Technical University 1998.
- Pierrehumbert Janet Breckenridge, *The phonology and phonetics of English intonation*, PhD dissertation, Massachusetts Institute of Technology 1980.
- Pike Kenneth L., *The intonation of American English*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1945.
- Rietveld Antonius C.M., Gussenhoven Carlos, *On the relation between pitch excursion size and prominence*, in «Journal of Phonetics», 13, 1985, pp. 299-308.
- Romano Antonio, Manco Francesca, *Incidenza di fenomeni di riduzione vocalica nel parlato spontaneo a Bari e a Lecce*, in F. Albano Leoni, F. Cutugno, M. Pettorino, R. Savy (eds.), *Il parlato italiano*, D'Auria, Napoli 2004, pp. 1-25.
- Savy Renata, Cutugno Francesco, *Ipoarticolazione, riduzione vocalica, centralizzazione: come interagiscono nella variazione diafasica*, in F. Cutugno (ed.), *Fonetica e fonologia degli stili dell'italiano parlato*, Esagrafica, Roma 1997, pp. 177-194.
- Schettino Valentina, *Prosogit: a corpus for prosodic studies in German L1 and Italian L2*, in «AION», 25 (1/2), 2015, pp. 237-255.
- Schettino Valentina, Wagner Petra, *Prosodic prominence and contextual patterns: evidence from German*, presented at the ICPL 2015, Cologne 2015.
- Terken Jacques, *Fundamental frequency and perceived prominence of accented syllables*, in «The Journal of the Acoustical Society of America», 89 (4), 1991, pp. 1768-1776.

Strategie per sopperire a un'assenza: fenomeni di conversione in germanico

Il presente contributo è volto alla descrizione del comportamento morfo-semantico di un composto molto frequente nei testi delle antiche lingue germaniche. Si tratta del composto possessivo (CP), o *bahuvrihi*, lineare aggettivale. In particolare, si cercherà di dimostrare che, nonostante l'assenza di un morfema aggettivale a motivarlo come tale, è un meccanismo di conversione da sostantivo ad aggettivo (N>A) basato su uno slittamento metonimico a entrare in gioco come fattore decisivo per l'attribuzione della categoria lessicale.

1. Caratteristiche del CP lineare aggettivale

Oggi giorno i CP delle lingue indoeuropee sono quasi esclusivamente nominali. Un esempio è dato dal composto italiano *purosangue*, da quello inglese *hardhat* «muratore» oppure dal tedesco *Rothaut* «pellerossa» o, ancora, dal danese *tusindben* «millepiedi»: a essere denotata è la proprietà caratteristica posseduta da un'entità esterna al composto stesso; per questo i CP vengono classificati come esocentrici¹. *Purosangue* è un composto che denota un certo animale che deve possedere un determinato tratto peculiare (il sangue puro) per essere definito come tale.

Come è già stato sottolineato da molti studiosi, a rendere caratteristico questo tipo di composto è l'azione di una metonimia sulla concettualizzazione

*. Università degli Studi di Bergamo-Università degli Studi di Pavia.

1. Cfr. A. Bisetto, S. Scalise, *The classification of compounds*, in R. Lieber, P. Štekauer (eds.), *The Oxford handbook of compounding*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 34-53.

del suo significato: recentemente anche Bauer² e Koliopoulou³ hanno affermato che i CP sono composti endocentrici determinativi con un'interpretazione metonimica. Lieber⁴, ad esempio, sostiene che «in terms of representations, there is no difference between endocentric (determinative) and exocentric (possessive) compounds», e che è la differente lettura del composto a determinarne l'endocentricità (determinativo) o l'esocentricità (possessivo):

(1a) *Hardhat* «tipo di elmetto» (comp. det.);

(1b) *Hardhat* «muratore» (CP).

La metonimia concettuale agente su un CP è chiamata *overriding metonymy* da Barcelona⁵. Si tratta della metonimia concettuale PROPRIETÀ CARATTERISTICA PER CATEGORIA che ha sempre luogo nella costruzione del significato di un CP nominale. Utilizzando ancora l'esempio *purosangue*, la proprietà caratteristica reificata «sangue puro» funge da veicolo, consentendo a chi concettualizza il *purosangue* di accedere mentalmente al bersaglio costituito proprio da quella categoria (ovvero cavalli di razza).

Per ciò che, invece, concerne i CP aggettivali, nelle odierne lingue germaniche sono presenti composti aventi un'estensione suffissale aggettivale che li motiva pienamente come tali. Sono CP aggettivali ing. *red-dressed* «che ha un vestito rosso», ted. *glatzköpfig* «che ha la testa calva» e isl. *lang-hálsaðr* «che ha il collo lungo»; parole che mostrano simultaneamente la composizione e la derivazione (con *-ed*, *-ig* e *-aðr*) e che sono definite sintetiche da Neef⁶ o parasintetiche da Melloni e Bisetto⁷.

Tale era la situazione anche nella fase più antica di tutte le lingue germaniche (gotico, antico alto tedesco, antico sassone, antico frisone, anglosassone e antico nordico).

2. L. Bauer, *Exocentric compounds*, in «Morphology», 18, 2008, pp. 51-74.

3. M. Koliopoulou, *Possessive/bahuvrihi compounds in German. An analysis based on comparable compounds in Modern Greek*, in «Languages in contrast», 15 (1), 2015, pp. 81-101.

4. R. Lieber, *IE, Germanic: English*, in R. Lieber, P. Štekauer (eds.), *The Oxford handbook of compounding*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 99.

5. A. Barcelona, *The interaction of metonymy and metaphor in the meaning and form of bahuvrihi compounds*, in «Annual review of cognitive linguistics», 6, 2008, pp. 208-281.

6. M. Neef, *Synthetic compounds in German*, in P.O. Müller, I. Ohnheiser, S. Olsen, F. Rainer (eds.), *Word-Formation. An international handbook of the Languages of Europe*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, p. 582.

7. C. Melloni, A. Bisetto, *Parasynthetic compounds. Data and theory*, in S. Scalise, I. Vogel (eds.), *Cross disciplinary issues in compounding*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2010, pp. 199-218.

- (2) Got. *silba-wilj-i-s* «spontaneo» («avente la stessa volontà»);
- (3) Aat. *frō-muot-ig* «felice» («avente un animo gioioso»);
- (4) Asass. *wrēð-hugd-ig* «cattivo» («avente una mente ostile»);
- (5) Afr. *wann-fell-ich* «sanguinolento» («che ha la pelle che manca»);
- (6) Ags. *þrī-hyrn-ede* «triangolare» («che ha tre punte»);
- (7) An. *grunn-eyg-Ð-r* «con gli occhi in superficie» («avente gli occhi sporgenti»).

Questo stato di cose non era però la norma. A essere più frequentemente presente era il CP aggettivale lineare, ossia un composto con significato possessivo e di natura aggettivale, formato esclusivamente dai due elementi del composto giustapposti (o con una vocale di legamento) e dalla naturale flessione aggettivale dell'intera parola. Pertanto, alla testa morfologica nominale di destra seguiva immediatamente un morfema flessivo aggettivale. Questo comportamento rende peculiari i CP aggettivali, poiché la loro flessione aggettivale non sarebbe pienamente motivata. È possibile descrivere questa situazione prendendo in considerazione in (8), (9) un CP aggettivale dell'antico sassone, *dol-muod* che significa «che ha un animo sciocco», esempio in cui si vede la diversa flessione al dativo del sostantivo *muod* da solo e in composizione possessiva.

(8) Asass. *muod-e*
 animo-DAT.SG.M.

(9) Asass. *dolmuod-omu*
 sciocco-DAT.SG.M.

La funzione dei CP è di descrivere la caratteristica peculiare di un individuo, animale o oggetto con il riferimento a una loro parte costitutiva: il CP aggettivale lineare anglosassone *werig-mōd* «che ha l'animo spossato» (da ags. *werig* «stanco» e *mōd* «animo») descrive all'interno del poema anglosassone *Beowulf* lo stesso eroe nella lotta contro Grendel, usando una sua peculiarità, ovvero

l'animo spossato dallo scontro fisico. Poiché, secondo l'ipotesi di Brugmann⁸, il composto originario è il sostantivo ags. **werigmōd* «animo stanco», si può supporre che il cambio di categoria lessicale, in mancanza di un morfema derivazionale aggettivale, sia dovuto a un meccanismo di conversione da nome ad aggettivo. Tale è la tesi che si cercherà di dimostrare nel corso di questo contributo; nel successivo paragrafo si discuterà dello *status* del processo di conversione in ambito anglofono e tedescofono.

2. Il meccanismo di conversione in ambito inglese e tedesco

Le classificazioni dei tipi di conversione nella lingua inglese moderna adottano come criterio di base il cambio di classe lessicale del prodotto di conversione senza mutamento di forma. Bauer⁹, ad esempio, distingue tra chiari casi di conversione e casi marginali. I primi sono quelli che interessano i mutamenti tra le classi lessicali di verbo, nome e aggettivo: N>V e V>N, A>N e A>V. I secondi sono invece V>N e V>A quando non è presente suffissazione ma agisce uno spostamento dell'accento che non causa un cambiamento della forma morfo-fonemica: *to abstráct* «ritirarsi», «riassumere» > *ábstract* «astratto», «riassunto».

La conversione che comporta un mutamento di classe lessicale è ancora suddivisa nelle due sottoclassi totale e parziale¹⁰; la seconda si distingue dalla prima perché mostra differenti livelli di attuazione del processo di conversione di un lessema da una categoria all'altra. Pertanto, nella conversione totale il risultato del processo è una parola che possiede un nuovo paradigma flessivo, mentre la conversione parziale fa sì che il termine convertito adotti solo in parte la nuova flessione. Martsa¹¹ è dell'opinione che le più citate classificazioni delle conversioni nella lingua inglese siano state costruite su dati sincronici. Ciò comporta che due parole inglesi formalmente uguali e semanticamente correlate che fanno parte di due classi differenti possono essere intese come conversioni, senza guardare alla loro origine e al loro sviluppo. Ad esempio, la conversione ing. *water-sos* «acqua» > *water-v* «annaffiare» ha come base la corrispondente conversione in anglosassone *wæter* «acqua» > *wæterian* «dare da bere», perché in medio inglese v'è stata l'erosione del suffisso *-jan* dell'infinito che ha reso i

8. K. Brugmann, *Grundriss der vergleichenden Grammatik der Indogermanischen Sprachen*, Vol. 2.1: *Wortbildungslehre (Stammbildungs- und Flexionslehre)*, Trübner, Strassburg 1889.

9. L. Bauer, *English word formation*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 227-230.

10. I. Balteiro, *The directionality of conversion. A dia-synchronic study*, Peter Lang, Bern 2007, p. 47.

11. S. Martsa, *Conversion in English. A cognitive semantic approach*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013, p. 89.

due termini formalmente uguali¹². Per contro, due forme omonime che danno la conversione ing. *contést-v* > *cóntest-sos* sono casuali (nonostante il mutamento sia marcato dallo spostamento d'accento), dato che il verbo è etimologicamente collegato al latino *contestāri*, mentre il sostantivo deriva dal medio francese *contesté*. Non sempre, dunque, si può parlare di conversione, bensì a volte c'è un livellamento di forme linguistiche diverse dovuto all'erosione del sistema flessivo dell'inglese dal periodo medio in poi.

Il trattamento della conversione N>A è arduo in ambito inglese. Marchand¹³ è restio a considerare ing. *brick* «mattoni» in *brick garage* «garage di mattoni» come un esempio di conversione N>A. Egli ritiene piuttosto l'uso di *brick* il risultato di una trasposizione, un mutamento meramente funzionale che caratterizza i nomi che vengono usati come modificatori pre-nominali. Un'opinione simile è espressa anche da Balteiro¹⁴, mentre Quirk *et al.*¹⁵, che vedono la conversione come un processo di derivazione, precisano che si possa parlare di conversione N>A quando tali sostantivi pre-nominali possono essere graduabili e soprattutto usati non solo in funzione attributiva, ma anche in funzione predicativa. A tal proposito, Bauer¹⁶ sostiene che introdurre una distinzione tra due diversi tipi di sostantivi pre-nominali (quelli che possono essere usati predicativamente e quelli che non lo consentono) non sia rilevante ai fini dell'economia della grammatica inglese. Anche Martsa¹⁷ ha definito il mutamento di classe lessicale N>A senza cambio di forma come un'operazione di trasposizione sintattica e non come un processo di conversione.

In ambito tedesco, invece, si tende a identificare due tipi di conversione¹⁸; quella morfologica e quella sintattica. Si ha la prima quando due radici lessicali fonologicamente identiche hanno anche la stessa motivazione semantica (*heute-AVV* > *Heute-sos* «oggi» > «l'oggi» o i casi di conversione deverbale con mutamento apofonico come *binden* «legare» > *Band* «nastro» e *Bund* «lega»). La seconda ha invece luogo quando il prodotto della conversione mantiene un elemento flessivo alla base lessicale, come nei sostantivi deaggettivali: *neu* «nuovo» > *das Neue* «il

12. T.F. Hoad, *The concise Oxford dictionary of English etymology*, Oxford University Press, Oxford 1993, p. 534.

13. H. Marchand, *The categories and types of present-day English word-formation*, Beck, München 1969, p. 360.

14. I. Balteiro, *op. cit.*, pp. 44-47.

15. R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech, J. Svartvik, *A comprehensive grammar of the English language*, Longman, London 1985, p. 1562.

16. L. Bauer, *English word*, cit., p. 228.

17. S. Martsa, *op. cit.*, p. 87.

18. J. Erben, *Einführung in die deutsche Wortbildungslehre*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, p. 31.

nuovo». La conversione N>A, di tipo morfologico, è molto meno sviluppata rispetto ad A>N. Fleischer e Barz¹⁹ elencano alcuni aggettivi frutto di una conversione da sostantivi: ted. *angst* «pauroso», *ernst* «serio», *feind* «nemico», *freund* «amico», *schuld* «colpevole», *not* «bisogno», *schmuck* «bello», rispettivamente da *Angst* «paura», *Ernst* «serietà», *Feind* «nemico», *Freund* «amico», *Schuld* «colpa», *Not* «bisogno», *Schmuck* «ornamento». La particolarità di questi aggettivi denominativi per conversione è che, eccetto *ernst* e *schmuck*, non possono essere declinati, usati in comparazione e in funzione attributiva. L'unico campo semantico in cui la conversione denominativa di aggettivi sembra avere una qualche produttività è quello dei colori: ted. *bordeaux*, *flieder* «lilla» ma anche «sambuco», *havanna* «colore del sigaro», *orange*, *sand* «color sabbia», *schilf* «color canna», *vanille*; nomi per colori che ricordano quello dell'oggetto che possiede quel colore.

3. Il CP aggettivale lineare come risultato di una conversione N>A

Nonostante la rarità del tipo di conversione N>A nell'inglese e nel tedesco moderni, il CP lineare aggettivale nelle lingue germaniche antiche può invece essere considerato come un vero e proprio prodotto di conversione da un composto determinativo nominale su cui ha avuto luogo una metonimia concettuale OGGETTO PER LE PROPRIETÀ DELL'OGGETTO e che tale mutamento abbia avuto una frequenza decisamente maggiore rispetto ai nostri giorni. Prendendo come esempio l'anglosassone, possiamo notare come i CP lineari aggettivali siano 169 su un totale di 341, quindi circa il 50 per cento. Inoltre, i CP lineari aggettivali mantengono la forma del composto determinativo nominale originario assumendo solo il paradigma flessivo aggettivale e, considerando i criteri di Quirk *et al.*²⁰ per parlare di conversione N>A (par. 2), essi si comportano pienamente come aggettivi. Possono, infatti, essere usati in funzione attributiva (10), predicativa (11), avverbiale (12), e possono essere graduati (13):

(10) *Heliand* v. 221 C:

asass.	<i>thuo</i>	<i>sprac</i>	<i>en</i>	<i>gelhert-ø</i>	<i>man-ø</i>
	allora	parlò	uno	spavaldo-NOM.M.SG.	uomo-NOM.M.SG.

«Allora parlò un uomo spavaldo» (*gel-hert* = «cuore baldanzoso»).

19. W. Fleischer, I. Barz, *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, De Gruyter, Berlin 2012, p. 358.

20. R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech, J. Svartvik, *op. cit.*

Radden²⁴. In esso è rilevato il ruolo della metonimia nella motivazione del cambiamento di classe lessicale di una parola, permettendo a un'entità di essere usata per riferirsi a un'altra entità all'interno di uno stesso modello cognitivo idealizzato (MCI o *frame*) di AZIONE. Prendendo come riferimento l'inglese, è possibile vedere come all'interno di un MCI di AZIONE il parlante possa riferirsi a eventi o ai partecipanti all'evento usando parole denotanti altre entità dell'evento (come il tempo, lo strumento, il modo) o sotto-parti dell'evento stesso:

(14) STRUMENTO PER AZIONE: ing. *to hammer* «martellare», da *hammer* «martello»;

(15) AGENTE PER AZIONE: ing. *to butcher* «macellare», da *butcher* «macellaio»;

(16) RISULTATO PER AZIONE: ing. *to groan* «gemere», da *groan* «gemito».

La conversione N>A che ha luogo in germanico in seno ai CP lineari aggettivali può dunque essere motivata da una metonimia concettuale OGGETTO PER LE SUE PROPRIETÀ, usando un'entità come asass. **hardmōd* «il cuore duro» per riferirsi alle sue proprietà (*hardmōd* «dal cuore duro», «coraggioso»). Un cambiamento non marcato della categoria lessicale può, pertanto, essere facilmente spiegato come motivato da una metonimia concettuale, per cui una parola che fa parte di una certa categoria lessicale viene utilizzata come parola di un'altra categoria, dunque quando un sostantivo è usato come aggettivo noi adoperiamo la categoria originale (inclusiva del suo significato) come mezzo per accedere mentalmente a un'altra categoria a essa associata. Questo cambiamento ha luogo nello stesso dominio concettuale che organizza tutta la nostra conoscenza che noi abbiamo dell'azione «essere coraggiosi»²⁵.

24. Z. Kövecses, G. Radden, *Metonymy: developing a cognitive linguistic view*, in «Cognitive Linguistics», 9 (1), 1998, pp. 37-77.

25. In K. Brugmann, *Grundriss der vergleichenden Grammatik der Indogermanischen Sprachen, Vol. 2.1: Wortbildungslehre (Stammbildungs- und Flexionslehre)*, Trübner, Strassburg 1889, pp. 420-426, Brugmann evidenziò come il confine tra sostantivi e aggettivi fosse fluido nelle lingue indoeuropee, e che molti nomi, dato il loro particolare significato, divennero aggettivi dopo essere stati usati come apposizioni ad altri nomi (cfr. S. Luraghi, *The rise (and possible downfall) of configurationality*, in S. Luraghi, V. Bubenik [eds.], *Continuum companion to historical linguistics*, Continuum International Publishing Group, London 2010, p. 219).

Lasciando l'indoeuropeo, si può notare come in ungherese la conversione N>A sia uno dei tipi principali di conversione²⁶ e dunque non un fenomeno marginale come in inglese e tedesco. L'ungherese può illustrare molto bene cosa si è cercato di spiegare per la conversione N>A del CP lineare.

In ungherese non vi è molta differenza morfologica tra aggettivi e sostantivi; i primi possono assumere i suffissi flessivi dei secondi, mentre per il contrario l'affermazione non è sempre vera: solo gli aggettivi possono essere accompagnati dal suffisso comparativo *-(V)bb* e solo gli aggettivi possono essere trasformati in avverbi con i suffissi *-an*, *-ul* e *-lag*. Questo accade perché i sostantivi denotano un oggetto e non avrebbe senso cercare di graduare un'entità; tuttavia può accadere, come in ungherese, che un nome concreto di un'entità che possiede una certa forma e determinate proprietà funzionali possa essere convertito in un aggettivo. Prendendo il caso di ungh. *szék* «sedia» e ungh. *asztal* «tavolo», essi possono essere occasionalmente convertiti in aggettivi. Se, ad esempio, dopo una camminata in montagna fossimo stanchi e volessimo sederci e mangiare, probabilmente cercheremmo qualcosa su cui sederci e appoggiarci che si avvicini di più all'idea prototipica di tavolo e sedia. Una roccia che soddisfi tali esigenze sarà pertanto detta *szék-A* «simile a una sedia» o *asztal-A* «simile a un tavolo». Se poi ci accorgessimo che lo zaino è più morbido e comodo e dunque più corrispondente al prototipo di sedia, esso diventerebbe *székebb-A.COMP* «più simile a una sedia» rispetto alla roccia. Ugualmente potremmo formare gli aggettivi ungh. *ágyabb* «più simile a un letto» (*ágy* «letto») o ungh. *házabb* «più simile a una casa» (*ház* «casa»). Nonostante aggettivi di questo tipo siano prodotti non lessicalizzati di conversioni determinate contestualmente e nonostante essi non possano a loro volta essere trasformati in avverbi, la conversione N>A è produttiva. Anche Kiefer sottolinea come lo scopo di un processo simile sia di riferirsi alle proprietà di un oggetto in luogo dell'oggetto stesso e l'autore formula il seguente principio: «Se P è una proprietà saliente (o un set di proprietà) associate all'entità E, allora N il nome che si riferisce all'entità E può essere convertito nell'aggettivo A che esprime quella particolare proprietà (o set di proprietà) P»²⁷. Tale principio non è altro che la metonimia concettuale OGGETTO PER PROPRIETÀ DELL'OGGETTO teorizzata più sopra per i CP lineari aggettivali germanici.

L'assenza di un morfema derivazionale aggettivale che motiva la classe lessicale di appartenenza del composto viene, quindi, colmata nelle antiche lingue germaniche da una conversione N>A basata su un meccanismo di tipo cognitivo come una metonimia concettuale.

26. F. Kiefer, *Types of conversion in Hungarian*, in L. Bauer, S. Valera (eds.), *Approaches to conversion/zero-derivation*, Waxmann, Berlin 2005, pp. 53-64.

27. *Ivi*, p. 54.

Bibliografia

- Balteiro Isabel, *The directionality of conversion. A dia-synchronic study*, Peter Lang, Bern 2007.
- Barcelona Antonio, *The interaction of metonymy and metaphor in the meaning and form of bahuvrihi compounds*, in «Annual review of cognitive linguistics», 6, 2008, pp. 208-281.
- Bauer Laurie, *English word formation*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- Bauer Laurie, *Exocentric compounds*, in «Morphology», 18, 2008, pp. 51-74.
- Bisetto Antonietta, Scalise Sergio, *The classification of compounds*, in R. Lieber, P. Štekauer (eds.), *The Oxford handbook of compounding*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 34-53.
- Brugmann Karl, *Grundriss der vergleichenden Grammatik der Indogermanischen Sprachen, Vol. 2.1: Wortbildungslehre (Stammbildungs- und Flexionslehre)*, Trübner, Strassburg 1889.
- Erben Johannes, *Einführung in die deutsche Wortbildungslehre*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006.
- Fleischer Wolfgang, Barz Irmhild, *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, De Gruyter, Berlin 2012.
- Hoad Terry F., *The concise Oxford dictionary of English etymology*, Oxford University Press, Oxford 1993.
- Kiefer Ferenc, *Types of conversion in Hungarian*, in L. Bauer, S. Valera (eds.), *Approaches to conversion/zero-derivation*, Waxmann, Berlin 2005, pp. 51-66.
- Koliopoulou Maria, *Possessive/bahuvrihi compounds in German. An analysis based on comparable compounds in Modern Greek*, in «Languages in contrast», 15 (1), 2015, pp. 81-101.
- Kövecses Zoltán, Radden Günter, *Metonymy: developing a cognitive linguistic view*, in «Cognitive Linguistics», 9 (1), 1998, pp. 37-77.
- Langacker Ronald W., *Foundation of Cognitive Grammar 1. Theoretical prerequisites*, Stanford University Press, Stanford 1987.
- Langacker Ronald W., *Foundation of Cognitive Grammar 2. Descriptive application*, Stanford University Press, Stanford 1991.
- Lieber Rochelle, *IE, Germanic: English*, in R. Lieber, P. Štekauer (eds.), *The Oxford handbook of compounding*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 357-369.
- Luraghi Silvia, *The rise (and possible downfall) of configurationality*, in S. Luraghi, V. Bubenik (eds.), *Continuum companion to historical linguistics*, Continuum International Publishing Group, London 2010, pp. 212-229.
- Marchand Hans, *The categories and types of present-day English word-formation*, Beck, München 1969.
- Martsa Sándor, *Conversion in English. A cognitive semantic approach*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013.
- Melloni Chiara, Bisetto Antonietta, *Parasynthetic compounds. Data and theory*, in S. Scalise, I. Vogel (eds.), *Cross disciplinary issues in compounding*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2010, pp. 199-218.
- Neef Martin, *Synthetic compounds in German*, in P.O. Müller, I. Ohnheiser, S. Olsen, F. Rainer (eds.), *Word-Formation. An international handbook of the Languages of Europe*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, pp. 582-593.
- Quirk Randolph, Greenbaum Sidney, Leech Geoffrey, Svartvik Jan, *A comprehensive grammar of the English language*, Longman, London 1985.

«E le rimanenti cose». *Eccetera* tra reticenza e inferenza

1. Introduzione

Eccetera è un segnale metacomunicativo esplicito¹ che indica che qualcosa sarà lasciato inespresso, non sarà comunicato all'ascoltatore o al lettore; a questi andrà il compito di colmare il risultante vuoto comunicativo. In tal senso, *eccetera* si configura come un « frammento di silenzio » che prende forma come fatto linguistico², attraverso il quale è possibile riempire dei silenzi che sono assenze di forme, ma non di significato.

La forma (spesso reduplicata – *eccetera eccetera* – o abbreviata in *ecc.* o *etc.*) è attestata in italiano a partire dal XIV secolo; le sue origini risalgono alla locuzione latina *ET CĒTERA*³, lett. «e tutte le altre cose», «e le rimanenti cose». Solitamente, si colloca dopo una lista, una lunga enumerazione, una descrizione o una citazione, per sostituire in maniera concisa ciò che si ritiene superfluo o già noto⁴. La sua funzione primaria, dunque, consiste nell'indicare l'esistenza di altri elementi oltre a quelli menzionati esplicitamente, come in (1):

*. Università di Bologna.

1. M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in M.E. Conte, A. Giacalone Ramat, P. Ramat (a cura), *Dimensioni della linguistica*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 217-239.

2. *Ivi*, p. 217.

3. Cfr. E. Magni, *General extenders in Latin*, in *Proceedings of the 19th International Colloquium on Latin Linguistics* (Munich, 24-28 April 2017), in stampa.

4. T. De Mauro, *GRADIT: Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino 1999.

- (1) D'Ormesson cita nomi come Flaubert, Balzac *eccetera* e adesso, sostiene, non ci sono più personaggi così carismatici [CoLFIS⁵].

Nell'esempio, *eccetera* segue due esempi (*Flaubert e Balzac*), segnalando che «c'è di più»⁶, ovvero che questi sono solo possibili membri di un insieme più ampio di elementi condividenti una determinata proprietà, e che chi ascolta deve essere in grado di identificare tale proprietà in modo da poter astrarre gli altri membri non specificati⁷. Tale funzione è condivisa con altre forme, i cosiddetti *general extenders* (cfr. *infra*), di cui *eccetera* è il più frequente in italiano contemporaneo⁸.

Talvolta, tuttavia, *eccetera* si comporta diversamente. Si consideri l'esempio (2):

- (2) Io spero però quindi che i capelli blu – di cui io e te sappiamo *ecc.* – confinati a quella foto altro non vogliamo dire che è bello rompere le cose sempre, tutti i giorni, quando è festa e quando non è festa⁹.

Qui, *ecc.* non segnala all'interlocutore che esistono altri elementi oltre all'esempio esplicito, quanto piuttosto fa riferimento a qualcosa che si suppone essere presente nel *common ground* degli interlocutori. Come sintetizza bene Sacks¹⁰, «*by etcetera* we mean that there are others, but not any others».

L'obiettivo della presente ricerca, dunque, sarà di indagare la gamma di funzioni di *eccetera* nell'italiano contemporaneo, in particolare nel parlato. Il contributo si struttura come segue: dopo una breve panoramica sui precedenti studi su *general extenders* e su *eccetera* in italiano contemporaneo, verranno descritti i dati e la metodologia su cui si basa l'analisi. In seguito, verranno discusse le quattro funzioni di *eccetera* riscontrate nei dati, per trarre infine alcune conclusioni generali.

5. Si veda il paragrafo 3 per la descrizione dei *corpora* su cui si è basata la ricerca.

6. Cfr. M. Overstreet, *Whales, candelight, and stuff like that*, Oxford University Press, New York 1999.

7. Cfr. C. Mauri, *Building and interpreting ad hoc categories: a linguistic analysis*, in J. Blochowiak, C. Grisot, S. Durrleman, C. Laenzlinger (eds.), *Formal models in the study of language*, Springer, Berlin 2017, pp. 297-326.

8. P. Guil, *Proformas alusivas en lengua oral*, in G. Skytte, F. Sabatini (a cura), *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 1999, pp. 89-98.

9. Facebook, post privato.

10. H. Sacks, *Lectures on Conversation*, vol. 1., Blackwell, Oxford-Cambridge MA 1992, p. 246.

2. *General extenders*, ecc.

Come anticipato, *eccetera* (così come il suo corrispettivo inglese *et cetera*¹¹), fa parte della classe dei *general extenders* di qui in avanti (GE), ampiamente indagata, in particolare per quanto riguarda l'inglese¹². Da un punto di vista morfosintattico, i GE sono espressioni costituite da una congiunzione (in italiano, *e* oppure *o*) seguita da un nome o da un sintagma nominale (ad esempio, *e cose del genere*), tipicamente situate in posizione finale; in combinazione con uno o più esemplari appartenenti a un dato insieme, il GE può indicare (come *eccetera* in (1)), membri aggiuntivi dell'insieme, da inferire sulla base delle caratteristiche dell'esemplare nominato che siano rilevanti nel contesto¹³.

L'esistenza di ulteriori elementi è codificata in maniera diversa a seconda della congiunzione: i GE formati a partire da *e* segnalano che c'è di più («there is more»), facendo riferimento anche alla conoscenza condivisa degli interlocutori¹⁴, laddove quelli formati a partire da *o* indicano l'esistenza di alternative («there are alternatives») con conseguenti implicazioni «for the speaker's projected need to be accurate or specific»¹⁵.

Per quanto riguarda l'italiano, mancano a oggi lavori sistematici sui GE, che non sembrano essere mai stati considerati come una classe uniforme¹⁶, né tantomeno etichettati come tali¹⁷. Tra i pochi studi esistenti¹⁸, Voghera¹⁹ nota

11. Cfr. M. Overstreet, *op.cit.*

12. Cfr. tra gli altri S. Dubois, *Extension particles etc.*, in «Language Variation and Change», 4, 1992, pp. 179-204; M. Overstreet, *op.cit.*; J. Cheshire, *Discourse variation, grammaticalisation and stuff like that*, in «Journal of Sociolinguistics», 11 (2), 2007, pp. 155-193. In letteratura, la classe è stata variamente etichettata; si veda *ivi*, p. 156, per una disamina della questione.

13. Cfr. I. Fiorentini, A. Sansò, *Interagire in contesto multilingue e cose così. Il caso dei general extenders*, in C. Andorno, R. Grassi (a cura), *Dinamiche dell'interazione: testo, dialogo, applicazioni educative*, Studi AltLA, Milano 2016, p. 190; M. Overstreet, *op. cit.*, p. 11.

14. J. Cheshire, *op. cit.*, p. 161.

15. *Ibidem*; cfr. anche M. Overstreet, *op.cit.*

16. Cfr. C. Cucchi, *Vague expressions in the European Parliament: a marker of cultural identity?*, in G. Garzone, J. Archibald (eds.), *Discourse, identities and roles in specialized communication*, Peter Lang, Berna 2010, p. 97. Cucchi (*ivi*, p. 98) fornisce la seguente lista di GE italiani: *e/o [cose/qualcosa/roba/X] (del genere/di questo genere/simile-i/similari/paragonabili)*; *e tutte [queste cose/quelle cose lì]; e così (via)*; *e/o quant'altro; eccetera (eccetera)*; *e tutto (il resto/quanto)*; *e/o altro*; *e una cosa e l'altra*.

17. Per esempio, Bazzanella chiama le forme come *eccetera* «aggiunte generiche», si veda C. Bazzanella, *Numeri per parlare. Da "quattro chiacchiere" a "grazie mille"*, Laterza, Roma-Bari 2011.

18. Si vedano anche R. Sornicola, *Sul parlato*, il Mulino, Bologna 1981, p. 151; C. Mauri, *op. cit.*; I. Fiorentini, A. Sansò, *op. cit.*

19. M. Voghera, *Chitarre, violino, banjo e cose del genere*, in A.M. Thornton, M. Voghera (a cura), *Per Tullio De Mauro. Studi offerti dalle allieve in occasione del suo 80° compleanno*, Aracne, Roma 2012, pp. 341-364.

che i GE, oltre a segnalare che gli elementi citati sono esempi facenti parte di una classe aperta, codificano il livello di approssimazione «di cui molto spesso ci accontentiamo e abbiamo bisogno per capirci»²⁰.

Nonostante la carenza di studi sui GE in generale, alcuni lavori indagano più o meno approfonditamente *eccetera* in italiano contemporaneo. È interessante notare come i primi cenni a *eccetera* si trovino nel lavoro di Galli de' Paratesi²¹, un'analisi della semantica dell'eufemismo. L'autrice nota come *eccetera*, similmente ad altre espressioni vaghe come *cosa, fare o andare*, possa essere usato, in contesti particolarmente soggetti all'interdizione (ad esempio, la sfera sessuale), per sostituire «qualcosa di vergognoso»²². Per esempio, in (3)²³, *ecc.* sta al posto di ciò che l'autrice della lettera da cui è tratto il brano preferisce non menzionare:

(3) un giorno mi misi con una mia coetanea e andammo in campagna con in nostri fidanzati. Arrivati lì, si sa come si fa, baci, carezze *ecc.*

In generale, a parte Guil²⁴, che lo considera una «proforma allusiva», tipica del parlato, che si riferisce all'esistenza di elementi considerati analoghi a quelli espressi, ma informativamente nuovi, *eccetera* è stato studiato principalmente nel suo uso come marca di vaghezza; per esempio, Cucchi²⁵ afferma che *eccetera* può dare «an impression of vagueness and non-conclusiveness», laddove secondo Ghezzi²⁶ tale forma (al pari di altri GE) può essere usata per sottintendere una categorizzazione vaga²⁷, nonché per segnalare un'approssimazione del contenuto proposizionale dell'enunciato.

Riassumendo, dunque, gli studi precedenti si sono concentrati in particolare su due aspetti di *eccetera*, ovvero (i) la sua funzione di GE²⁸, esclusivamente in senso aggiuntivo, ovvero indicante «additional members of a list, set, or cate-

20. *Ivi*, p. 359.

21. N. Galli de' Paratesi, *Le brutte parole*, Mondadori, Milano 1969.

22. *Ivi*, p. 43.

23. *Ivi*, p. 121.

24. P. Guil, *op. cit.*

25. C. Cucchi, *op. cit.*, p. 101.

26. C. Ghezzi, *Vagueness markers in contemporary Italian: Intergenerational variation and pragmatic change*, Tesi di dottorato, Università di Pavia, 2013, p. 65.

27. Cfr. anche M. Voghera, *op. cit.*

28. Cfr. P. Guil, *op. cit.*

gory»²⁹, e (ii) il suo ruolo come marca di vaghezza³⁰ e di reticenza³¹. Tuttavia, come verrà discusso più approfonditamente nei prossimi paragrafi, questi due valori non esauriscono la gamma di funzioni di *eccetera*, come nel caso visto all'esempio (2).

3. Dati e metodologia

L'analisi, primariamente qualitativa, si concentrerà sugli usi e sulle funzioni di *eccetera* in italiano contemporaneo. A tale scopo, si baserà principalmente sul corpus *LIP* (*Lessico dell'Italiano Parlato*). Il corpus, raccolto all'inizio degli anni Novanta (1990-1992) in quattro città italiane (Milano, Firenze, Roma e Napoli), consiste in 469 testi per un totale di circa 500.000 parole (60 ore di registrazione). I testi sono suddivisi in 5 gruppi: a) conversazioni faccia a faccia; b) conversazioni telefoniche; c) scambi comunicativi bidirezionali con alternanza di turno non libera (ad esempio, interviste, dibattiti, interazioni in aule scolastiche, esami orali); d) monologhi (ad esempio, letture, sermoni, discorsi); e) programmi radiofonici e televisivi. In generale, i testi contenuti nei gruppi A e B sono riconducibili a registri sia formali sia informali, mentre quelli dei gruppi C, D ed E (registrati prevalentemente in contesti pubblici) selezionano perlopiù registri formali³².

I dati del *LIP*³³ saranno brevemente messi a confronto con esempi di italiano scritto contemporaneo, tratti dal corpus *CoLFIS*³⁴ (Corpus e Lessico di Frequenza dell'Italiano Scritto, oltre 3 milioni di parole), e di italiano del web, tratti dal corpus *NUNC*³⁵ (una raccolta di testi da newsgroup, rappresentativi di diversi registri).

29. M. Overstreet, *op.cit.*, p. 11.

30. Cfr. C. Cucchi, *op. cit.*; M. Voghera, *op. cit.*; C. Ghezzi, *op. cit.*

31. Cfr. N. Galli de' Paratesi, *op. cit.* Nello scritto, una funzione simile può essere svolta anche dai puntini di sospensione <...> (cfr. M. Prandi, *op. cit.*; F. Pecorari, *Puntini di sospensione e mimesi del parlato. Le facce del rapporto tra punteggiatura e prosodia*, in «CHIMERA. Romance Corpora and Linguistic Studies», 4 (2), 2017, pp. 175-201).

32. M. Voghera, F. Cutugno, C. Iacobini, R. Savy, *VoLIP: a searchable Italian spoken corpus*, in L. Veselovská, M. Janebová (eds.), *Complex visibles out there. Proceedings of the Olomouc linguistics colloquium: language use and linguistic structure*, Palacký University, Olomouc 2014, p. 630.

33. Consultabile all'indirizzo <http://www.parlaritaliano.it/index.php/it/homepage>.

34. Consultabile all'indirizzo <http://linguistica.sns.it/CoLFIS/Home.htm>.

35. Consultabile all'indirizzo http://www.corpora.unito.it/it/nunc1it_gen.php.

4. Le funzioni di *eccetera* in italiano contemporaneo

In base alle 191 occorrenze riscontrate nel LIP³⁶, è possibile identificare quattro funzioni principali di *eccetera*:

1. completamento: *eccetera* invita l'ascoltatore a completare ciò che il parlante sta dicendo con altri elementi presenti nello stesso testo (citazione, proverbio ecc.);
2. completamento e astrazione: *eccetera* indica che esistono altri elementi che condividono una proprietà con gli elementi espressi, a cui si aggiungono;
3. alternative e astrazione: *eccetera* indica che esistono altri elementi che condividono una proprietà con gli elementi espressi, che però in questo caso li rende alternativi l'uno all'altro;
4. astrazione: *eccetera* non indica altri elementi, ma che l'elemento espresso va inteso in un modo specifico, che dipende dalle conoscenze condivise tra i parlanti.

Le quattro funzioni sono distribuite nel corpus come riportato nella tabella (1):

Tabella 1. Distribuzione delle funzioni di *eccetera* nel LIP.

Compl	Compl + Astr	Alter + Astr	Astr	TOTALE
7 (3,7%)	96 (50,3%)	32 (16,7%)	56 (29,3%)	191 (100%)

4.1 Completamento

Eccetera può essere usato in primo luogo per sostituire qualcosa di dato, che il parlante considera già noto all'interlocutore, il quale è invitato a completare mentalmente ciò che viene detto; gli elementi taciuti fanno dunque parte dello stesso testo di quelli espressi.

Tale funzione è piuttosto frequente nell'italiano scritto, mentre sembrerebbe essere meno diffusa nel parlato (cfr. tabella 1). Quando compare nello scritto, *eccetera* spesso segue una citazione famosa, oppure un proverbio, come in (4):

36. Ogni forma reduplicata (*eccetera eccetera*) è stata contata come un'unica occorrenza.

(4) L'uomo potrebbe essere, nel migliore dei casi, un molestatore, nel peggiore un violentatore. La donna, per dire pane al pane *eccetera*, una ninfomane [CoLFIS].

Nell'esempio, chi scrive cita la prima parte del proverbio *dire pane al pane e vino al vino*; naturalmente, in modo da poter completare la citazione, il lettore deve conoscere il testo originale. Di conseguenza, non è necessario inferire altri elementi, quanto attingere alla propria memoria per completare l'espressione lasciata sospesa.

Nei dati di italiano parlato, il parlante può fare riferimento anche a una citazione presente nel contesto dell'interazione:

(5) aveva fatto cenno adesso Germano la questione di Cossiga quando dice Cossiga dice mettiamo una pietra sopra *eccetera eccetera* quando da una parte Cossiga esprime è un riconoscimento politico [LIP_R_E_9_C].

Il parlante in (5) sta riportando un frammento di discorso diretto; essendo stato proferito durante l'interazione in corso, il discorso non deve necessariamente essere ripetuto nella sua interezza: poche parole sono sufficienti per permettere all'ascoltatore di capire (e, nuovamente, di completare) ciò a cui si sta riferendo il parlante.

Similmente, *eccetera* può essere usato quando il parlante sta leggendo qualcosa ad alta voce:

(6) allora mette la dottoressa Melania Angotta *eccetera eccetera* no prende gli estremi da [qui] [LIP_F_A_12_A].

Il parlante in (6) sta dettando una lettera a una collega. Dopo aver citato la destinataria (seguita da *eccetera*), mostra all'interlocutrice il testo su cui sono presenti le informazioni; di conseguenza, non è necessario leggerlo tutto, né è richiesta all'ascoltatore alcuna astrazione.

4.2 Completamento e astrazione

La funzione più frequente di *eccetera* (50,3 per cento delle occorrenze totali nel LIP) è il completamento con astrazione. In questa funzione, che corrisponde a quella di GE aggiuntivo, *eccetera* segnala che esistono ulteriori elementi oltre a quello espresso:

(7) questa è l'ultima lezione all'ultima lezione possono partecipare anche i parenti amici *eccetera* che vogliono venire [LIP_MI_A_23_D].

(8) Chi possiede per esempio una Ferrari non può essere nullatenente. Bisogna che, come minimo, sia in grado di pagarsi il bollo (e che bollo!), la benzina, l'assicurazione, la manutenzione, il garage, *eccetera* [CoLFIS].

In (7) e (8), *eccetera* segue due o più esempi caratterizzati da una proprietà condivisa. In (7) il parlante elenca due tipi di persone (*parenti e amici*) che possono partecipare a una lezione di nuoto, che si configurano dunque come membri contestualmente rilevanti della categoria (aperta e non esplicitata) «persone care all'interlocutore». In (8), invece, lo scrivente menziona un serie di esempi che hanno in comune il fatto di appartenere alla categoria «spese relative a un'automobile di lusso». L'identificazione della proprietà e, di conseguenza, della categoria e di altri elementi è possibile anche grazie al contesto e al confronto tra gli esempi, che, insieme a *eccetera*, innesca un processo di inferenza associativa.

4.3 *Alternative con astrazione*

Sia nel parlato sia nello scritto, non è raro trovare esempi in cui *eccetera* funziona in maniera simile a GE disgiuntivi (ad esempio, *o cose così*). In tale funzione, nuovamente, *eccetera* segnala la presenza di altri elementi che condividono una proprietà con gli esemplari espliciti; nondimeno, in questo caso la proprietà li rende alternativi gli uni agli altri.

Tale valore di *eccetera* è abbastanza ben attestato nel LIP (16,7 per cento delle occorrenze). Nel caso di due o più esemplari, essi sono spesso collegati da una congiunzione disgiuntiva, tipicamente *o*, come nell'esempio (9):

(9) vediamo che cosa proponete a chi vi viene a chiedere eh un viaggio per la Norvegia o per la Svezia *eccetera* [LIP_FI_C_5_A].

Il parlante elenca due possibili membri alternativi della categoria «paesi nordici»; in (9), dunque, *eccetera* segnala che «the content of the message represents a best guess, or an approximation»³⁷, ed esistono alternative non esplicitamente menzionate. Le alternative possono anche essere mutualmente esclusive, come nel caso degli antonimi:

37. M. Overstreet, *op. cit.*, p. 112.

(10) come avviene la surgelazione altro problema tecnico velocemente lentamente *eccetera eccetera* poi il problema sono il trasporto di questi di questi surgelati [LIP_MI_C_11_B]

Qui, *velocemente e lentamente* rappresentano due opposte velocità di surgelazione, incompatibili l'una con l'altra. Nondimeno, poiché si tratta di due estremi di una scala graduabile, sono possibili altre alternative, ovvero i punti intermedi della scala; l'esistenza di tali alternative è appunto indicata da *eccetera*.

Infine, in esempi più recenti (tratti principalmente dal web), *eccetera* può seguire direttamente la congiunzione disgiuntiva *o*, come in (11), in cui lo scrivente elenca quattro esempi alternativi di ciò che vorrebbe fare con gli altri utenti del forum:

(11) anche io vorrei vedere il visetto di Rhada o il faccione di Wincpr o il sorrisino di Luciano o assaggiare i thè di Darjee... o *eccetera eccetera eccetera* [NUNC].

L'incipiente desemantizzazione della forma emerge qui in maniera particolarmente evidente; in (11) *eccetera* si comporta come una proforma (così come *cosa* in GE come *o cose del genere*), e di conseguenza richiede di essere preceduto da una congiunzione.

4.4 Astrazione

Le funzioni di *eccetera* finora descritte implicano la presenza di altri elementi che condividono una qualche proprietà con quelli espliciti. La funzione di astrazione, al contrario, non suggerisce l'esistenza di ulteriori esemplari, ma solo quella della proprietà; dunque, indica che l'esemplare va inteso in un modo specifico, che dipende dalle conoscenze condivise tra i parlanti, come in (12):

(12) B: e poi è a Ostia 'sta scuola

A: ah

B: morta'

A: ma tu avevi fatto domanda

B: ma l'ho fatto mica quest'anno perché col fatto che stavo ancora al Camilli *eccetera* l'avevo fatte l'anno scorso le domande

A: ah dall'anno scorso [LIP_RM B 2 B].

I partecipanti allo scambio stanno parlando della scuola (l'Istituto Camilli) al quale B è stata assegnata, e che si trova piuttosto lontano da dove vive. *Ecce-*

tera non suggerisce qui l'esistenza di altri elementi oltre a quelli espressi, ma si riferisce piuttosto a una conoscenza che entrambi gli interlocutori condividono. Per capire di che cosa si sta parlando, l'ascoltatore deve sapere che cosa implichi il fatto che B l'anno scorso stava ancora lavorando al Camilli; in questo caso, la conoscenza condivisa dagli interlocutori risulta «completely inaccessible to non-participants»³⁸.

La funzione di astrazione è presente anche nell'italiano scritto, sebbene più raramente, probabilmente a causa della mancata compresenza degli interlocutori e dell'assenza di un comune contesto di enunciazione:

(13) D'improvviso ecco una nuova irruzione: un piccoletto in smoking che gli punta addosso una telecamera e gli chiede: lei sa di avere la faccia uguale a Staino? A quel punto nessuno ha avuto la forza di spiegargli che quello là era Chiambretti, *eccetera eccetera* [CoLFIS].

In (13), chi scrive fa riferimento, attraverso *eccetera*, a una conoscenza che si suppone essere condivisa dal lettore, ovvero il fatto che gli show di Piero Chiambretti, comico e conduttore televisivo, prevedono solitamente momenti surreali simili a quello citato; nuovamente, se chi legge non condivide tale conoscenza non sarà in grado di ricostruire ciò che è lasciato inespresso.

5. Conclusioni

La breve panoramica presentata nel paragrafo precedente ha mostrato come, in italiano contemporaneo, *eccetera* possieda una gamma di funzioni che vanno dal completamento di un testo dato alla mera astrazione. In generale, in tutte le funzioni *eccetera* indica l'esistenza di altri elementi, lasciati inespressi, che l'ascoltatore sarà in grado di identificare in base agli esempi espliciti, al contesto e alle conoscenze condivise con il parlante. Nel caso della funzione di astrazione, la dipendenza dal contesto sarà ancora più forte, e non potrà prescindere dal riferimento al *common ground* degli interlocutori³⁹.

Se la reticenza, dunque, si rivolge direttamente al destinatario del messaggio e alla sua capacità di interpretare⁴⁰, il caso di *eccetera* dimostra come tale capacità possa essere sfruttata per riempire «vuoti» conversazionali; l'interlocutore

38. *Ivi*, p. 70.

39. Cfr. J. Cheshire, *op. cit.*, p. 182; C. Mauri, *op. cit.*

40. Cfr. M. Prandi, *op. cit.*

è invitato a completare tali vuoti con gli elementi mancanti, che possono essere dati (nel caso del completamento), o che sarà necessario ricostruire attraverso un processo di astrazione. In entrambi i casi, *eccetera* invita a colmare le assenze, e a tradurre in messaggio «un autentico vuoto di significato»⁴¹.

Bibliografia

- Bazzanella Carla, *Numeri per parlare: Da “quattro chiacchiere” a “grazie mille”*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Cheshire Jenny, *Discourse variation, grammaticalisation and stuff like that*, in «Journal of Sociolinguistics», 11 (2), 2007, pp. 155-193.
- Cucchi Costanza, *Vague expressions in the European Parliament: a marker of cultural identity?*, in G. Garzone, J. Archibald (eds.), *Discourse, identities and roles in specialized communication*, Peter Lang, Berna 2010, pp. 85-107.
- De Mauro Tullio, *GRADIT: Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino 1999.
- De Mauro Tullio, Mancini Federico, Vedovelli Massimo, Voghera Miriam, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Etaslibri, Milano 1993.
- Dubois Sylvie, *Extension particles etc.*, in «Language Variation and Change», 4, 1992, pp. 179-204.
- Fiorentini Iliara, Sansò Andrea, *Interagire in contesto multilingue e cose così. Il caso dei general extenders*, in C. Andorno, R. Grassi (a cura), *Dinamiche dell'interazione: testo, dialogo, applicazioni educative*, Studi AltLA, Milano 2016, pp. 189-202.
- Galli De' Paratesi Nora, *Le brutte parole*, Mondadori, Milano 1969.
- Ghezzi Chiara, *Vagueness markers in contemporary Italian: Intergenerational variation and pragmatic change*, Tesi di dottorato, Università di Pavia, 2013.
- Guil Pura, *Proformas alusivas en lengua oral*, in G. Skytte, F. Sabatini (a cura), *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 1999, pp. 89-98.
- Magni Elisabetta, *General extenders in Latin*, in *Proceedings of the 19th International Colloquium on Latin Linguistics* (Munich, 24-28 April 2017), in stampa.
- Mauri Caterina, *Building and interpreting ad hoc categories: a linguistic analysis*, in J. Blochowiak, C. Grisot, S. Durrleman, C. Laenzlinger (eds.), *Formal models in the study of language*, Springer, Berlin 2017, pp. 297-326.
- Overstreet Maryann, *Whales, candelight, and stuff like that*, Oxford University Press, New York 1999.
- Pecorari Filippo, *Puntini di sospensione e mimesi del parlato. Le facce del rapporto tra punteggiatura e prosodia*, in «CHIMERA. Romance Corpora and Linguistic Studies», 4 (2), 2017, pp. 175-201.
- Prandi Michele, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in M.E. Conte, A. Giacalone Ramat, P. Ramat (a cura), *Dimensioni della linguistica*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 217-239.
- Sacks Harvey, *Lectures on Conversation*, vol. 1., Blackwell, Oxford-Cambridge MA 1992.

41. *Ivi*, p. 220.

Sornicola Rosanna, *Sul parlato*, il Mulino, Bologna 1981.

Voghera Miriam, *Chitarre, violino, banjo e cose del genere*, in A.M. Thornton, M. Voghera (a cura), *Per Tullio De Mauro. Studi offerti dalle allieve in occasione del suo 80° compleanno*, Aracne, Roma 2012, pp. 341-364.

Voghera Miriam, Cutugno Francesco, Iacobini Claudio, Savy Renata, *VoLIP: a searchable Italian spoken corpus*, in L. Veselovská, M. Janebová (eds.), *Complex visibles out there. Proceedings of the Olomouc linguistics colloquium: language use and linguistic structure*, Palacký University, Olomouc 2014, pp. 628-640.

Alfonsina Buoniconto*

«It goes without saying».

Covert encoding in the linguistic expression of motion events

In a very recent study on the writings of Saussure's followers, Federico Albano Leoni¹ mentions the concept of «zero» as a salient point of structural linguistics. Akin to the «cancellation rule» of the generativist strand, «zero» is there described as a linguistic sign where a given signified is combined with a null signifier. In other words, the «zero» strategy is seen as a means to convey semantic content through the absence of a dedicated linguistic form.

In this paper, we take the notion of «zero sign» as a parameter for cross-linguistic analysis in the study of semantic typology, with particular reference to the much discussed field of Motion Event (henceforth, ME) typology. In particular, an attempt will be made to review the types of zero strategies attested in the literature, trying to point out the different levels and structures in which the zero sign, or «covert encoding», plays an active role in the linguistic expression of the semantic field of Motion.

1. The linguistic expression of Motion

From a merely conceptual point of view, Motion is here understood as the conceptualization of a «change of location from a spatial position A to a different position B, whereby the moving figure was located at position A at time T1 and

*. Università degli Studi di Salerno.

1. F. Albano Leoni, *Il segno zero, Saussure, Bally e gli altri (Gauthiot e Jakobson). Una nota*, in M.W. Bruno, D. Chiricò, F. Cimatti, G. Cosenza, A. De Marco, E. Fadda, G. Lo Feudo, M. Mazzeo, C. Stancati (a cura), *Linguistica e filosofia del linguaggio. Studi in onore di Daniele Gambarara*, Mimesis, Milano 2018, p. 34.

then located at position B at another time T2»². Following Leonard Talmy³, we consider a ME as made up of four internal semantic components: (i) Dislocation (the act of moving), (ii) Figure (the entity moving), (iii) Ground (the entity with reference to which the Figure moves), (iv) Path (the directional relation occurring between Figure and Ground). The external component of Coevent (in the forms of Manner or Cause) may also be involved in ME encoding.

Given the conceptual prominence attributed to Path, the pioneering typological classification set forth by Talmy⁴ distributes languages into two groups, based precisely on the preferred syntactic locus for the expression of Path. According to Talmy's model, «Satellite-Framed» (SF) languages typically express Path into verb modifiers called satellites (e.g. adverbial items such as preverbs and verb particles), thus leaving the verb root free to encode Manner, cf. (1.a). Since satellites can be accumulated, very articulated descriptions of both Path and Manner can be made⁵. On the other hand, «Verb-Framed» languages (VF) tend to encode Path information within the verbal locus, whereas Manner is expressed in an adjunct and added only when functionally relevant, cf. (1.b). As Path information is immediately conveyed by the verb, no detailed descriptions of neither Path nor Manner can be economically given⁶.

(1)

- a. English (SF)⁷
- | | | | | | |
|------------|------------|---------------|------------|------------|--------------|
| <i>the</i> | <i>pen</i> | <i>rolled</i> | <i>off</i> | <i>the</i> | <i>table</i> |
| | Figure | Manner | Path | | Ground |
- b. Italian (VF)
- | | | | | |
|-----------|--------------|--------------|------------|---------------|
| <i>la</i> | <i>penna</i> | <i>cadde</i> | <i>dal</i> | <i>tavolo</i> |
| the | pen | fell | from.the | table |
| | Figure | Path | | Ground |
- «the pen fell off the table»

2. L. Filipović, I. Ibarretxe-Antuñano, *Motion*, in E. Dąbrowska, D. Divjak (eds.), *Handbook of cognitive linguistics*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, p. 527.

3. L. Talmy, *Toward a cognitive semantics*, MIT Press, Cambridge MA 2000.

4. *Ibidem*.

5. Cf. D.I. Slobin, *The many ways to search for a frog: Linguistic typology and the expression of motion events*, in S. Strömquist, L. Verhoeven (eds.), *Relating events in narrative: vol. 2. Typological and contextual perspectives*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 2004, pp. 219-257.

6. Cf. *Ibidem*.

7. L. Talmy, *op. cit.*, pp. 27-33.

Although this dichotomy seems valid altogether, languages do not always behave according to the two classification patterns described. Indeed, looking at (1.b) we understand that more than one element of the sentence can be involved in the encoding of a ME component, since in the sentence in question Path is not encoded in the verb alone, but also in the prepositional item *da* «from». Also, it has been shown not only that both VF and SF languages do allow for constructions of the opposite type⁸, but also that the level of detail in the encoding of Path and Manner may vary inter- and intra-typologically both from a crosslinguistic and intralinguistic perspective⁹. Such observations have resulted in the revision of Talmy's model, suggesting that, rather than classifying languages in terms of dichotomies, typological description is better performed by positing a construc-

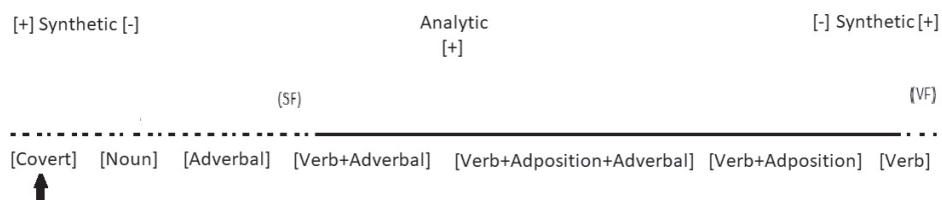
8. Among others, cf. J. Aske, *Path predicates in English and Spanish: A closer look*, in K. Hall, M. Meacham, R. Shapiro (eds.), *Proceedings of the Fifteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley Linguistics Society, Berkeley 1989, pp. 1-14; D.I. Slobin, N. Hoiting, *Reference to movement in spoken and signed languages: Typological considerations*, in K.E. Moore, D.A. Peterson, C. Wentum (eds.), *Proceedings of the Twentieth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley 1994, pp. 487-505; C. Iacobini, F. Masini, *The emergence of verb-particle constructions in Italian: locative and actional meanings*, in «Morphology» 16 (2), 2006, pp. 155-188; L. Filipović, *Talking about Motion. A crosslinguistic investigation of lexicalization patterns*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2007; Ead., *Typology as a continuum. Intra-typological evidence from English and Serbo-Croatian*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and change in the encoding of motion events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 17-38; A. Kopecka, *Describing motion events in Old and Modern French. Discourse effects of a typological change*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and change in the encoding of motion events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 163-183; A. Stefanowitsch, *Variation and change in English path verbs and constructions: Usage patterns and conceptual structure*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and change in the encoding of motion events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 223-244; B. Fagard, D. Stosic, M. Cerruti, *Within-type variation in Satellite-framed languages: The case of Serbian*, in «STUF», 70 (4), 2017, pp. 637-660; A. Buoniconto, «Going through the motions». *Motion events encoding and analysis parameters. A test study on the Romance family*, PhD dissertation, University of Salerno, 2018a; Ead., *The many ways to cross a boundary. (Intra)typological limina in motion events encoding*, in M. De Blasi, G. Imbriaco, F. Messina, S. Orlando, V. Schettino (a cura), *In limine. Forme marginali e discorsi di confine – Quaderni della ricerca 2*, Università degli studi Napoli "L'Orientale" Press, Napoli 2018b, pp. 399-415.

9. Among others, cf. D.I. Slobin, *The many ways*, cit; Id. *What makes manner of motion salient? Explorations in linguistic typology, discourse, and cognition*, in M. Hickmann, S. Robert (eds.), *Space in languages: Linguistic systems and cognitive categories*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2006, pp. 59-81; I. Ibarretxe-Antuñano, *Path Salience in Motion Events*, in G. Jiansheng, E. Lieven, N. Budwig, S. Ervin-Tripp, K. Nakamura, Ş. Özçalışkan (eds.), *Crosslinguistic approaches to the psychology of language: Research in the tradition of Dan Isaac Slobin*, Psychology Press, New York 2009, pp. 403-414; J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and change in the encoding of motion events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013; A. Buoniconto, «Going through the motions», cit.

tional *continuum*¹⁰ along which languages pick their preferred encoding patterns with reference to two typological poles: the VF and SF types.

As discussed in Buoniconto's doctoral dissertation¹¹, such a *continuum* is made up by a variegated list of constructions (i.e. encoding patterns), held together along a cline moving from synthesis to analysis to synthesis again, as shown in Figure 1. As can be seen, it seems that the constructions identified are nothing but progressively (lexically) enriched versions of the two core patterns (i.e. VF and SF), which represent the most synthetic and lexically unmarked encoding patterns of MEs from a typological point of view¹².

Figure 1: Synthetic/Analytic/Synthetic constructional continuum.



Moving leftwards along the cline, we see that the synthesis process can be further stretched to reach its peak when none of the sentence items encodes any event component and the ME is actually inferred thanks to shared knowledge¹³. Adopting the terminology set forth by Chris Sinha and Tania Kuteva, we call this over-synthetic pattern «covert encoding», i.e. the expression of spatial relations in clauses «[w]here such expression is regularly non-explicit»¹⁴, thus recalling the notion of «zero sign» discussed above.

10. Cf. M. Mosca, *Eventi di moto in italiano tra sintassi e semantica. Uno studio cognitivo empirico*, Edizioni Plus Pisa University Press, Pisa 2010; L. Filipović, *Typology as a continuum*, cit.

11. A. Buoniconto, "Going through the motions", cit.

12. A more detailed description and exemplification would be needed here; however, for the sake of brevity, I refer the reader to A. Buoniconto, "Going through the motions", cit., from which figure 1 is adapted.

13. Cf. T. Nikitina, *Pragmatic factors and variation in the expression of spatial goals: The case of into vs. in*, in A. Asbury, J. Dotlačil, B. Gehrke, R. Nouwen (eds.), *Syntax and Semantics of Spatial P*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2008, p. 177; J. Beavers, B. Levin, S.W. Tham, *The typology of motion expression revisited*, in «Journal of Linguistics», 46 (3), 2010, p. 362; C. Iacobini, C. Vergaro, *The role of inference in motion event encoding/decoding: A crosslinguistic inquiry into English and Italian*, in «Lingue e linguaggio», 13 (2), 2014, pp. 211-240.

14. C. Sinha, T. Kuteva, *Distributed Spatial Semantics*, in «Nordic Journal of Linguistics», 18 (2) 1995, p. 181.

2. Strategies of covert encoding of ME and its components

The implicit expression of MEs may be partial or total. In the first case, covert encoding applies only to a component or subcomponent¹⁵ of the event, whereas the act of Motion (i.e. Dislocation) is overtly expressed in one of the sentence items. In the second case, the whole event is expressed by a «zero pattern», i.e. none of the morphological or lexical items of the sentence features a ME-related semantics (not even Dislocation), which is however conveyed thanks to inferential processes.

2.1 Partially covert encoding

As for partially covert encoding, two mechanisms can be mainly identified involving respectively (i) individual lexical semantics and (ii) syntagmatic and constructional lexical semantics. The first mechanism affects the semantics of a single lexical item, which, being anchored to the extralinguistic knowledge of the speaker, can trigger a chain of inferences which leads to associate a further implicit subcomponent of Path and/or Manner with what is overtly encoded in the clause¹⁶. For example, it is believed that the meaning of verbs is made up of two parts, i.e. a «primitive predicate» (e.g. Act, Become, Cause, Move, etc.) and a «constant» (e.g. Manner, Result, State, etc.) and that ME verbs feature a simple event structure, characterized by the Manner/Result complementarity¹⁷, that is to say, since they can lexicalize only one constant acting as a modifier on their primitive root at a time, according to a principle of complementary distribution, Manner and Result¹⁸ cannot be encoded simultaneously within the verb. However, the core meaning of a verb may acquire additional semantic nuances when occurring in a particular context which can trigger a particular interpretation. As a consequence, a verb such as the Italian *precipitare* «to fall/

15. Note that the notions of Manner and Path, far from being primitives, can be further decomposed in a number of simpler subcomponents.

16. Cf. A. Buoniconto, *Est modus in... verbo. Valori e gerarchia di conflazione della maniera nei verbi di moto romanzi*, in L. Brucale, L. Corona (a cura), *La semantica dello spazio, del movimento e della maniera*, Carocci, Roma, in press.

17. Cf. B. Levin, M. Rappaport Hovav, *Lexical conceptual structure*, in C. Maienborn, K. Von Stechow, P. Portner (eds.), *An international handbook of natural language meaning*, Mouton De Gruyter, Berlin-Boston 2011, pp.420-440; M. Rappaport Hovav, B. Levin, *Reflections on Manner/Result Complementarity*, in M. Rappaport Hovav, E. Doron, I. Sichel (eds.), *Lexical semantics, syntax, and event structure*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 21-38.

18. Result corresponds to Path in Levin and Rappaport Hovav's terminology.

crash down», although featuring a prevalently Result constant (i.e. Path oriented downwards) may well be interpreted as a Manner of Motion verb entailing high Speed (a subcomponent of Manner), since the encyclopaedic knowledge of speakers allows to infer that Motion performed under the weight of gravity determines a certain velocity of displacement. Similarly, someone who, in English, «flees» moves in a hasty anxious Manner exactly because s/he wants to leave a specific place, which is what adds to the verb a Path interpretation (i.e. direction away from a source). Not only that. Inferences may well occur in a chain, so that it becomes very difficult to distinguish which constant is the core one; for example, the French verb *pousser* «push through» encodes both Manner with the value of Effort and Path oriented forward, and it is very difficult to say which component is inferred from which, unless we put the verb in a precise syntagmatic context, which leads us to the second mechanism.

The second mechanism of partially covert encoding deals with complex constructional units, made up of more than a single item, and which can be interpreted as expressers of a given ME component only if considered in their syntagmatic dimension¹⁹, that is to say, ME subcomponents can be expressed independently of the individual constituents by constructions as a whole.

Consider, for example, the sentence in (2)²⁰.

(2) French

[...] *elle sauta sur le marche-pied.*

she jumped on the running-board

[...] «she jumped onto the running-board»

In the instance proposed, besides Dislocation (conflated in the verb), the ME components overtly expressed are only two: Manner (in the verb form *sauta*) and Ground (*le marche-pied*). Although it might seem that the preposition *sur* expresses the Path of the ME, this is rather a locative preposition, i.e. it only localizes the static position of Figure in space, without providing *per se* any directional interpretation. As suggested by Sarda²¹, what allows to infer Path

19. Cf. the «construction-framed» pattern presented in J.M. Fortis, A. Vittrant, *On the morpho-syntax of path-expressing constructions: Toward a typology*, in «STUF», 69 (3), 2016, p. 360.

20. Taken from L. Sarda, *French motion verbs: insights on the status of locative PPs*, in M. Aurnague, D. Stosic (eds.), *The Semantics of dynamic space in French: Descriptive, experimental and formal studies on motion expression*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, in press, p. 106.

21. *Ivi*, pp. 106-107.

information in sentence (2) is a syntagmatic combination of (i) «some semantic properties of the verb» (i.e. its Motion semantics), (ii) «the construction itself [V + PP]» (as this is the most typical pattern through which direction is conveyed in French), and (iii) «the context» (the interlocutor infers that the girl jumped towards the running-board ending up onto it). Similarly, some Manner or Generic Motion verbs used in a transitive construction may trigger a Path interpretation, even in the absence of a spatial preposition, which is favoured by the coincidence of Ground with the second argument of the verb valency (e.g. [*jump*_[Manner] *the fence*_[Ground]]_[Path] and [*skip*_[Manner] *the rope*_[Ground]]_[Path]).

A further instance of constructional encoding of Path is represented by Dutch spatial adpositions, which acquire directional interpretation, only based on their syntactic positioning with reference to the Ground noun phrase, which needs to be postpositional, as in (3.b); in fact, when occurring as prepositions, as in (3.a), they can by no means convey any directional meaning, since they work as markers of static location.

(3) Dutch²²

- a. *Mieke* *loop-t* *in* *het* *bos*
 Mieke walks in the wood
 «Mieke walks in the woods»
- b. *Mieke* *loop-t* *het* *bos* *in*
 Mieke walks the wood in
 «Mieke walks *into* the wood»

2.2 *Totally covert encoding*

Besides the possibility of conveying non-explicitly ME components and subcomponents, covert encoding can affect ME expression at a holistic level. This is typically the case of (i) idiomatic expressions and (ii) inferential processes driven by extralinguistic knowledge.

In the first case, it is not uncommon cross-linguistically to find fossilized syntagmatic constructions whose spatial and motional meaning can only be gathered by considering all the items of the sentence as a single semantic unit,

22. From C. Sinha, T. Kuteva, *op. cit.*, p. 173.

as in the case of idiomatic ready-made utterances and habitual collocations like those reported in (4), (5.a), (5.b), (6), (7.a), (7.b)²³.

- (4) English: *hit the road* «get going»;
- (5) Italian: a. *alzare i tacchi* lit. «lift the heels» > «leave quickly»;
 b. *darsela a gambe* lit. «give it to one's leg» > «run away»;
- (6) Japanese: *ashimoto kara tori ga tatsu* lit. «birds fly up from under one's feet» > «leave unexpectedly»;
- (7) Latin: a. *iter carpio* lit. «take the way» > «set out» or «start walking»;
 b. *tergum verto* lit. «turn the back» > «step way»;

In the cases of (ii), despite the non-spatial nature of each individual item of the sentence and the non-spatial semantics of the construction considered as a single unit, it is the prior knowledge of the world that triggers a ME interpretation. Take for instance the example from Old Italian reported in (8), but still possible in contemporary Italian.

- (8) Old Italian²⁴
- | | | | |
|--|-------------|-----------|-----------------|
| [Romolo montò nel monte palatino.] | <i>Remo</i> | <i>in</i> | <i>auentino</i> |
| [«Romulus went up the Palatine hill».] | Remus | in | Aventine |
| «Remus went up the Aventine hill» | | | |

If we consider the sentence devoid of the co-textual information reported in square brackets, we can only get a static interpretation of a locative (i.e. non-motion) event, which, in addition, seems rather incomplete, since no predicate is given and no ME is encoded at all. However, once the reader focuses on co-textual information, s/he easily gathers that this is a case of a verbal ellipsis and that the semantic head of the sentence is to be found in the preceding clause, which overtly expresses ME. The whole event, then, is covertly encoded and retrieved thanks to a co-text based inferential process.

Finally, in some other cases, as in the example reported in (9) and (10), no co-textual information is given, and none of the morphological and lexical

23. From A. Buoniconto, "Going through the motions", cit.

24. *Ibidem*.

items of the sentence encodes Motion or any MEcomponent, nor does the whole construction.

(9) Italian²⁵

Non hai rispettato lo stop
not you.have respected the stop sign
«You ran through the stop sign»

(10) Old French²⁶

si tost qu' ilz furent dedans
thus soon that they were inside
«as soon as they got inside»

In the case of (9), it is the shared extralinguistic knowledge of speakers on traffic codes (i.e. drivers are expected to stop at a stop sign) which allows to interpret that if someone «does not respect a stop-sign», s/he is probably driving past it (without stopping); whereas in the case of (10), the physical experience of the world suggests the interlocutor that, in order to end up being located inside of a place at T2 which is not the same as that of T1, a telic dislocation towards that place is needed, thus a ME has to happen in the extralinguistic sphere.

3. Conclusions

To sum up, this article has shown that the typological classification of languages concerning the encoding of MEs, besides the behaviour of morphological and lexical items, needs to consider syntagmatic patterns and inferential processes which are at the root of covert encoding. This can affect individual components or subcomponents of ME alone, as in the case of Manner and Path inference through verb semantics and/or verb valency, or even the event as a whole, as in the cases of ME retrieval through co-textual, contextual and encyclopedic information, as well as of crystallized idiomatic expressions.

25. *Ibidem.*

26. *Ibidem.*

References

- Albano Leoni Federico, *Il segno zero, Saussure, Bally e gli altri (Gauthiot e Jakobson). Una nota*, in M.W. Bruno, D. Chiricò, F. Cimatti, G. Cosenza, A. De Marco, E. Fadda, G. Lo Feudo, M. Mazzeo, C. Stancati (a cura), *Linguistica e filosofia del linguaggio. Studi in onore di Daniele Gambarara*, Mimesis, Milano 2018, pp. 33-46.
- Aske Jon, *Path predicates in English and Spanish: A closer look*, in K. Hall, M. Meacham, R. Shapiro (eds.), *Proceedings of the Fifteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley Linguistics Society, Berkeley 1989, pp. 1-14.
- Beavers John, Levin Beth, Tham Shiao Wei, *The typology of motion expression revisited*, in «Journal of Linguistics», 46 (3), 2010, pp. 331-377.
- Buoniconto Alfonsina, *“Going through the motions”. Motion events encoding and analysis parameters. A test study on the Romance family*, PhD dissertation, University of Salerno, 2018a.
- Buoniconto Alfonsina, *The many ways to cross a boundary. (Intra)typological limina in motion events encoding*, in M. De Blasi, G. Imbriaco, F. Messina, S. Orlando, V. Schettino (a cura), *In limine. Forme marginali e discorsi di confine – Quaderni della ricerca 2*, Università degli studi Napoli “L’Orientale” Press, Napoli 2018b. pp. 399-415.
- Buoniconto Alfonsina, *Est modus in... verbo. Valori e gerarchia di conflazione della maniera nei verbi di moto romanzi*, in L. Brucale, L. Corona (a cura), *La semantica dello spazio, del movimento e della maniera*, Carocci, Roma in press.
- Fagard Benjamin, Stosic Dejan, Cerruti Massimo, *Within-type variation in Satellite-framed languages: The case of Serbian*, in «STUF», 70 (4), 2017, pp. 637-660.
- Filipović Luna, *Talking about Motion. A crosslinguistic investigation of lexicalization patterns*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2007.
- Filipović Luna, *Typology as a continuum. Intra-typological evidence from English and Serbo-Croatian*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and change in the encoding of motion events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 17-38.
- Filipović Luna, Ibarretxe-Antuñano Iraide, *Motion*, in E. Dąbrowska, D. Divjak (eds.), *Handbook of cognitive linguistics*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, pp. 526-545.
- Fortis Jean-Michel, Vittrant Alice, *On the morpho-syntax of path-expressing constructions: Toward a typology*, in «STUF» 69 (3), 2016, pp. 341-374.
- Goschler Juliana, Stefanowitsch Anatol (eds.), *Variation and change in the encoding of motion events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013.
- Iacobini Claudio, Masini Francesca, *The emergence of verb-particle constructions in Italian: locative and actional meanings*, in «Morphology», 16 (2), 2006, pp. 155-188.
- Iacobini Claudio, Vergaro Carla, *The role of inference in motion event encoding/decoding: A crosslinguistic inquiry into English and Italian*, in «Lingue e linguaggio», 13 (2), 2014, pp. 211-240.
- Ibarretxe-Antuñano Iraide, *Path Salience in Motion Events*, in G. Jiansheng, E. Lieven, N. Budwig, S. Ervin-Tripp, K. Nakamura, Ş. Özçalışkan (eds.), *Crosslinguistic approaches to the psychology of language: Research in the tradition of Dan Isaac Slobin*, Psychology Press, New York 2009, pp. 403-414.

- Kopecka Anetta, *Describing motion events in Old and Modern French. Discourse effects of a typological change*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and change in the encoding of motion events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 163-183.
- Levin Beth, Rappaport Hovav Malka, *Lexical conceptual structure*, in C. Maienborn, K. Von Heusinger, P. Portner (eds.), *An international handbook of natural language meaning*, Mouton De Gruyter, Berlin-Boston 2011, pp. 420-440.
- Mosca Monica, *Eventi di moto in italiano tra sintassi e semantica. Uno studio cognitivo empirico*, Edizioni Plus Pisa University Press, Pisa 2010.
- Nikitina Tatiana, *Pragmatic factors and variation in the expression of spatial goals: The case of into vs. in*, in A. Asbury, J. Dotlačil, B. Gehrke, R. Nouwen (eds.), *Syntax and Semantics of Spatial P*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2008, pp. 175-209.
- Rappaport Hovav Malka, Levin Beth, *Reflections on Manner/Result Complementarity*, in M. Rappaport Hovav, E. Doron, I. Sichel (eds.), *Lexical semantics, syntax, and event structure*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 21-38.
- Sarda Laure, *French motion verbs: insights on the status of locative PPs*, in M. Aurnague, D. Stosic (eds.), *The Semantics of dynamic space in French: Descriptive, experimental and formal studies on motion expression*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia in press, pp. 93-162.
- Sinha Chris, Kuteva Tania, *Distributed Spatial Semantics*, in «Nordic Journal of Linguistics», 18 (2), 1995, pp. 167-199.
- Slobin Dan Isaac, *The many ways to search for a frog: Linguistic typology and the expression of motion events*, in S. Strömquist, L. Verhoeven (eds.), *Relating events in narrative: vol. 2. Typological and contextual perspectives*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 2004, pp. 219-257.
- Slobin Dan Isaac, *What makes manner of motion salient? Explorations in linguistic typology, discourse, and cognition*, in M. Hickmann, S. Robert (eds.), *Space in languages: Linguistic systems and cognitive categories*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2006, pp. 59-81.
- Slobin Dan Isaac, Hoiting Nini, *Reference to movement in spoken and signed languages: Typological considerations*, in K.E. Moore, D.A. Peterson, C. Wentum (eds.), *Proceedings of the Twentieth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley 1994, pp. 487-505.
- Stefanowitsch Anatol, *Variation and change in English path verbs and constructions: Usage patterns and conceptual structure*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and change in the encoding of motion events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 223-244.
- Talmy Leonard, *Toward a cognitive semantics*, MIT Press, Cambridge MA 2000.

L'espressione delle relazioni grammaticali nelle costruzioni senza verbo dell'italiano e del francese parlati

Tradizionalmente, le relazioni grammaticali di soggetto e oggetto sono considerate esclusivamente in funzione del verbo. Ad esempio, il soggetto è l'elemento della frase con cui si accorda il verbo, l'oggetto è l'elemento su cui ricade l'azione rappresentata da un verbo transitivo. In questo lavoro presento un'analisi *corpus-based* dell'espressione delle relazioni grammaticali nelle costruzioni senza verbo italiane e francesi, che ci permettono di osservare come il soggetto e l'oggetto siano in realtà relazioni che s'identificano sulla base di una pluralità di fattori di tipo costruzionale, semantico, pragmatico. L'obiettivo è dimostrare che le relazioni grammaticali possono esprimersi anche in assenza di verbo e che è possibile considerare non canonico il modo in cui esse codificano gli argomenti.

1. Introduzione

Definisco costruzioni senza verbo (Cx[ØSV])¹ tutte le strutture che non presentano nessuna forma verbale coniugata e che non derivano da nessuna frase verbale. Sono Cx[ØSV] le strutture che riporto negli esempi (1) e (2).

*. Università degli Studi di Salerno.

1. «Cx» sta per Costruzione (cfr. F. Masini, *Grammatica delle costruzioni. Un'introduzione*, Carocci, Roma 2017), ovvero qualsiasi struttura dotata di senso per i parlanti di una lingua (cfr. T. De Mauro, *Premesse a una raccolta di tipi sintattici*, in M. Medici, A. Sangregorio (a cura), *Fenomeni morfologici e sintattici dell'italiano contemporaneo, Atti del VI Congresso internazionale di studi della SLI* (Roma 4-6 settembre 1972), Bulzoni, Roma 1974, pp. 551-554); ØSV indica che la costruzione non presenta SV costituiti da forme verbali finite.

(1) It. [VoLIP FA1]

B: bellina la ragazza di Daniele

(2) Fr. [Eslo2 repas]

A: omelette?

It. A: omelette?

Le strutture riportate negli esempi (1) e (2) rappresentano due tipi di Cx[ØSV] dell'italiano e del francese, in cui non occorre nessuna forma verbale. La costruzione in (1) è dirematica e predicativa, perché formata da due nuclei informativi la cui connessione è presentata dal parlante come informazione nuova². La costruzione in (2), invece, è non dirematica e non predicativa. In questo lavoro, con il termine «costruzioni senza verbo» mi riferisco sia alle strutture predicative che a quelle non predicative.

Una premessa terminologica importante riguarda l'uso dell'etichetta «senza verbo». Tale denominazione non vuole sottintendere che il verbo sia il criterio in base al quale si distinguono i diversi tipi di costruzioni sintattiche. Essa, piuttosto, rappresenta ormai una locuzione quasi idiomatica il cui uso è consolidato nella tradizione linguistica, per indicare strutture molto diverse ma accomunate dall'assenza del verbo.

Nella mia analisi adotto un approccio che chiamo non-verbocentrico e che s'ispira agli studi di sintassi funzionale e analisi discorsiva³ e ad alcuni lavori

2. T. De Mauro, A.M. Thornton, *La predicazione: Teoria e applicazioni all'italiano*, in A. Franchi De Bellis, L.M. Savoia (a cura), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso*, Atti del XVII Congresso internazionale di studi della SLI, Bulzoni, Roma 1985, pp. 407-419; R. Giordano, M. Voghera, *Frase senza verbo: Il contributo della prosodia*, in A. Ferrari (a cura), *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, Atti del X congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (SILFI), Cesati, Firenze 2009, pp. 1005-1024.

3. B. Garavelli Mortara, *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in «Studi di Grammatica Italiana», 1, 1971, pp. 271-315; M. Voghera, *Sintassi e intonazione dell'italiano parlato*, il Mulino, Bologna 1992; F. Lefevre, *La phrase averbale en français*, L'Harmattan, Paris 1999; E. Cresti, *Gli enunciati nominali*, in M.T. Navarro Salazar (a cura), *Atti del IV convegno della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (SILFI)* (Madrid 27-29 giugno), Franco Cesati, Pisa 1998, pp. 171-191; Ead., *Enunciato e frase: teoria e verifiche empiriche*, in M. Biffi, O. Calabrese, L. Salibra (a cura), *Italia linguistica: Discorsi di scritto e di parlato. Scritti in onore di Giovanni Nencioni*, Prolagon, Siena 2005, pp. 249-260; C. Blanche-Benveniste, *Les énoncés sans verbe en français parlé*, in M. Pettorino, A. Giannini, M. Vallone, R. Savy (a cura), *La comunicazione parlata*, Atti del congresso internazionale (Napoli 23-25 febbraio 2006), Liguori, Napoli 2008, pp. 1716-1746.

di sintassi generativa⁴, secondo il quale le Cx[ØSV] possono essere considerate strutture sintatticamente autonome, senza dover presupporre un verbo sottinteso⁵.

2. Ipotesi

Questo studio parte dal presupposto che le relazioni grammaticali nucleari (RGN) o *core grammatical categories*⁶ possano definirsi non solo attraverso la valenza argomentale del verbo, ma anche attraverso i loro valori semantici, morfologici e pragmatici più prototipici⁷. Da ciò deriva che nelle Cx[ØSV] che presentano nomi, i SN possono esprimere le relazioni di soggetto e/o di oggetto in maniera più o meno prototipica, a seconda che abbiano referenti umani, siano topicalizzati o presentino valori di caso.

L'espressione delle RGN in assenza di verbo assomiglia all'espressione non canonica delle RGN nelle strutture che hanno il verbo⁸. Si definisce «non canonica» l'espressione delle RGN che si realizzano attraverso proprietà di codifica (*coding properties*)⁹ diverse da quelle che solitamente le identificano. Un modo

4. E. Barton, *Nonsentential constituents: A theory of grammatical structure and pragmatic interpretation*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1990; E. Barton, L. Progovac, *Nonsententials in minimalism*, in E.R. Lugardo, R.J. Stainton (eds.), *Ellipsis and non-sentential speech*, Springer, Dordrecht 2005, pp. 71-93; L. Progovac, *The syntax of nonsententials: Small clauses and phrases at the root*, in L. Progovac, K. Paesani, E. Caselles, E. Barton (eds.), *The syntax of nonsententials. Multidisciplinary perspectives*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2006, pp. 33-71; Ead., *Non-sentential vs. ellipsis approaches: review and extensions*, in «Language and Linguistics Compass», 7, 2013, pp. 597-617.

5. Per una discussione sui diversi tipi di approcci allo studio delle Cx[ØSV] nel corso della storia della linguistica del Novecento, si vedano M. Voghera, *op. cit.*; F. Lefeuve, *op. cit.*; G. Graffi, *200 years of syntax: a critical survey*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2001; C. Sammarco, *L'espressione delle relazioni grammaticali nelle costruzioni senza verbo dell'italiano e del francese parlati*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Salerno, 2017.

6. Le RGN corrispondono al soggetto ergativo (A), soggetto (S) di un verbo intransitivo e Oggetto (O), in questo lavoro S si riferisce al soggetto sia di un verbo transitivo sia di un verbo intransitivo. Si veda M. Onishi, *Introduction: Non-canonically marked subjects and objects. Parameters and properties*, in A.Y. Aikhenvald, R.M.W. Dixon, M. Onishi (eds.), *Non-canonical marking of subjects and objects*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2001, pp. 1-51.

7. B. Comrie, *Language universals and linguistic typology: Syntax and morphology*, Blackwell, Oxford 1981.

8. A.Y. Aikhenvald, R.M.W. Dixon Robert, M. Onishi (eds.), *Non-canonical marking of subjects and objects*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2001.

9. Le *coding properties* sono: (i) la morfologia di caso, (ii) l'accordo con la morfologia verbale, (iii) l'ordine all'interno della frase. Si veda E. Keenan, *Towards a universal definition of "subject"*, in C.N. Li (ed.), *Subject and topic*, Academic Press, New York 1976, pp. 303-334.

non canonico di esprimere il soggetto è quello di usare un caso diverso dal nominativo, ad esempio, con SN animati che non sono agenti in senso prototipico¹⁰.

Tale ipotesi è rafforzata dal fatto che l'espressione non canonica delle RGN si verifica sia nelle frasi verbali sia nelle Cx[ØSV] nelle stesse condizioni semantiche: a) quando la costruzione denota uno stato, b) quando la costruzione presenta un basso grado di transitività intesa nei termini di Hopper e Thompson¹¹, c) quando un SN esprime un agente non prototipico. Esempi di costruzioni verbali in cui le RGN sono espresse in maniera non canonica sono le costruzioni passive o impersonali.

3. Metodo

Per la mia analisi ho selezionato 1.295 Cx[ØSV] dell'italiano e del francese parlati, formate almeno da un SN (CxSN[ØSV]). Per quanto riguarda l'italiano parlato, sono state lette e ascoltate le sezioni di parlato dialogico e monologico del corpus VoLIP (Voce del LIP)¹², mentre per il francese è stato analizzato il corpus Eslo (*Enquêtes SocioLinguistique à Orléans*)¹³. In totale, sono state ascoltate circa quaranta ore di parlato.

Ho considerato CxSN[ØSV] le strutture a) sintatticamente autonome, cioè che non sono argomento di verbi, b) identificabili come un'unità tonale, ovvero che sono delimitate da cesure intonative (pausa o cambiamento tonale) o che abbiano un profilo melodico del tutto assimilabile a quello di una frase verbale¹⁴.

Per l'individuazione delle RGN ho analizzato sia proprietà della costruzione sia proprietà del nome testa del SN. Nel primo caso ho registrato la presenza di altri SN, la modalità della struttura e se la costruzione fosse dirematica; nel secondo caso ho considerato se la testa del SN fosse un nome proprio, concreto, astratto, definito, modificato, numerabile, se indicasse possesso inalienabile,

10. M. Onishi, *op. cit.*

11. P.J. Hopper, S.A. Thompson, *Transitivity in grammar and discourse*, in «Language», 56, 1980, pp. 251-299.

12. M. Voghera, C. Iacobini, R. Savy, F. Cutugno, A. De Rosa, I. Alfano, *VoLIP: A searchable Italian spoken corpus, in complex visibles out there*, in L. Veselovská, M. Janebová (eds.), *Language use and linguistic structure, Proceedings of the Olomouc Linguistics Colloquium 2014*, Palacký University, Olomouc 2014, pp. 627-640.

13. N. Serpollet, G. Bergounioux, A. Chesneau, R. Walter, *A large reference corpus for spoken French: ESLO 1 and 2 and its variations*, in M. Davies, P. Rayson, S. Hunston, P. Danielsson (eds.), *Proceedings from Corpus Linguistics Conference Series*, University of Birmingham 2007.

14. R. Giordano, M. Voghera, *op. cit.*

se avesse un referente umano/animato o se indicasse informazione di tempo o di spazio.

Dopo aver applicato questi criteri a tutte le CxSN[ØSV], è risultato chiaro che, anche nel caso di espressione non canonica, S e O si individuano sulla base di criteri diversi.

Per l'individuazione di S hanno avuto un peso decisivo la dirematicità, la definitezza e/o l'animatezza della testa nominale. Le tre proprietà sono tutte presenti nelle costruzioni riportate negli esempi (3) e (4), in cui abbiamo due strutture dirematiche e un SN la cui testa presenta il tratto +anim: *io* e *moi*.

(3) It. [VoLIP NA3]

C: sto parlando con il mio vero amico // non con un traditore come te

D: io traditore?

(4) Fr. [Eslo2 repas 1270]

A: parce que moi je commence à huit heures demain donc euh // on on va commencer tôt // B: et moi la réunion parents profs //

A: oui on je // fais ça ce soir

It. A: perché comincio alle otto domani eh // dunque si inizia presto //

B: e io la riunione genitori professori //

A: sì lo faccio stasera

Nel caso in cui, invece, la costruzione presenti un SN con un nome testa non animato e non definito l'interpretazione più ovvia per quel SN è quella di O. In particolare, esprimono chiaramente O i SN che hanno come testa un nome non definito che rimanda a un bene di consumo¹⁵, ad esempio «caffè» in (5) e «dessert» in (6).

(5) It. [VoLIP NA7]

[Al bancone di un bar]

C: un caffè per favore

(6) Fr. [Eslo repas 1269]

[Durante una cena]

A: la planche euh mignonne là?

15. L. Heine, *Non-coordination-based ellipsis from a Construction Grammar perspective: The case of the coffee construction*, in «Cognitive Linguistics», 22 (1), 2011, pp. 55-80.

B: ouais // bah elle est peut-être dans la garage // bon un dessert

It. A: il tagliere quello piccolo?

B: sì bah può darsi sia in garage bene un dessert

O è espresso anche attraverso proprietà costruzionali. Tra le caratteristiche che riguardano la CxSN[ØSV] quelle che individuano O in maniera più chiara sono la modalità iussiva e interrogativa o l'eventuale l'occorrenza di avverbi come «ecco» o «voilà». Inoltre, nelle CxSN[ØSV] i SN possono esprimere O se si fa coincidere S con l'emittente dell'enunciato.

Tuttavia, non sempre l'individuazione di S e di O risulta chiara. In alcune CxSN[ØSV] un SN può essere sia S/*undergoer*¹⁶ sia O, a seconda che si dia alla CxSN[ØSV] una lettura esistenziale o transitiva. Si vedano gli esempi in (7) e (8) per l'italiano e per il francese rispettivamente.

(7) It. [VoLIP MA23]

E: noi ci vediamo lunedì? allora

A: no perché non posso il

E: ah no_?

A: problemini a casa

(8) Fr. [Eslo 2 repas 1247]

A: bah mon dieu // les deux armoires plus la commode dans la petite chambre? // bah je comprends qu'elle était pas grande

It. A: bah dio mio // i due armadi più la cassettera nella cameretta? // capisco che non era grande

In (7) «problemini a casa» può essere S se si dà una lettura esistenziale alla CxSN[ØSV], (cioè si stia dichiarando l'esistenza di problemini a casa) oppure O se l'emittente dell'enunciato è interpretato come S non espresso della costruzione ovvero come colui o colei coinvolti nella situazione rappresentata dalla CxSN[ØSV]. Allo stesso modo, in (8) «les deux armoires plus la commode» è S se si dà alla CxSN[ØSV] un valore esistenziale, oppure è O se il parlante emittente non esprime il S animato che possiede i mobili a cui i tre SN si riferiscono.

16. R. Van Valin, R. La Polla (eds.), *Syntax: Structure, meaning & function*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Nelle CxSN[ØSV] i SN esprimono anche relazioni grammaticali che non sono nucleari. Ad esempio, possono avere valore di apposizione o esprimere una relazione di tipo circostanziale, se hanno come testa un nome che rimanda a informazioni temporali e/o spaziali, come «novembre millenovecentottantotto» in (9) e «tout l'après-midi à l'équitation» in (10).

(9) It. [VoLIP FD 13]

consentitemi di ricordarvi_ // un episodio della mia vita recente_ // novembre millenovecentottantotto_ // # mi trovo in visita in Polonia // come presidente del senato_ //

(10) Fr. [Eslol intpers 401]

A: tout l'après-midi à l'équitation

B: oui

A: ça fait longtemps que tu fais de l'équitation?

It. A: tutto il pomeriggio a equitazione

B: sì

A: fai equitazione da molto tempo?

4. Risultati

Prima di concludere è utile dare alcuni dati quantitativi. Nel corpus analizzato il 60 per cento dei SN esprime una RGN. Il 30 per cento circa è rappresentato da SN che formano parte di una predicazione o esprimono una relazione circostanziale. Infine, meno del 10 per cento è rappresentato da SN che non esprime nessuna relazione grammaticale, ma costituisce formule idiomatiche, saluti, sequenze numeriche non scomponibili o vocativi.

Dall'analisi emerge che i diversi tipi di testo condizionano la frequenza dei vari tipi di RGN. I SN che esprimono chiaramente S sono più frequenti nel parlato monologico, mentre i SN che esprimono esclusivamente O sono più frequenti nel parlato dialogico informale. Ciò è dovuto sia alle differenze testuali dei due tipi di parlato sia ai fattori extralinguistici legati alle diverse situazioni enunciative in cui i testi sono prodotti. I SN che esprimono S sono più frequenti nel parlato monologico perché, data la maggiore lunghezza dei turni, è più alta la frequenza di strutture dirematiche e predicative. Al contrario, la maggiore frequenza di O è correlata alla maggiore frequenza di strutture non dirematiche e non predicative, correlata a sua volta alla maggiore brevità dei turni dei

testi dialogici. A differenza di S, O, infatti, si esprime anche nelle costruzioni non dirematiche e non predicative. Per quanto riguarda, invece, la dimensione situazionale, la maggior parte dei SN che esprime O si ha negli scambi dialogici che si svolgono durante i pasti, nei quali occorrono più frequentemente i SN che hanno come referenti beni di consumo.

5. Conclusioni

La mia indagine ha permesso di mettere in evidenza tre elementi fortemente connessi tra loro. Le RGN possono essere espresse anche in assenza di una forma verbale, attraverso la semantica lessicale e la definitezza dei nomi, che permettono di stabilire il grado di coinvolgimento dei partecipanti allo stato di cose descritto dalla costruzione. Sebbene le Cx[ØSV] non abbiano un verbo coniugato, esse non sono deficitarie dei tratti grammaticali che solitamente si ascrivono solo alle costruzioni verbali. In questo senso, quindi «assenza» non è sinonimo di mancanza. L'assenza della forma verbale non impedisce alle relazioni grammaticali di esprimersi in un altro modo. Dunque, l'espressione di S e di O è multidimensionale e, in assenza di verbo, emerge in maniera ancora più chiara questa caratteristica. La manifestazione di S e di O, infatti, avviene attraverso fattori che appartengono a diversi livelli linguistici, non ultimo quello testuale. Il rapporto tra costruzione, nome e tipo testuale influenza, infatti, il riconoscimento delle relazioni grammaticali.

L'insieme di questi dati permette, infine, di accomunare le Cx[ØV] alle strutture verbali in cui le relazioni grammaticali nucleari sono espresse in modo non canonico perché presentano molte proprietà in comune a esse, prima tra tutte l'espressione di un basso grado di transitività, cioè il fatto che denotano uno stato di cose e non un'azione.

Riferimenti bibliografici

- Aikhenvald Alexandra Y., Dixon Robert M.W., Onishi Masayuki (eds.), *Non-canonical marking of subjects and objects*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2001.
- Barton Ellen, *Nonsentential constituents: A theory of grammatical structure and pragmatic interpretation*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1990.
- Barton Ellen, Progovac Ljiljana, *Nonsententials in minimalism*, in E.R. Lugardo, R.J. Stainton (eds.), *Ellipsis and non-sentential speech*, Springer, Dordrecht 2005, pp. 71-93.

- Blanche-Benveniste Claire, *Les énoncés sans verbe en français parlé*, in M. Pettorino, A. Giannini, M. Vallone, R. Savy (a cura), *La comunicazione parlata, Atti del congresso internazionale* (Napoli 23-25 febbraio 2006), Liguori, Napoli 2008, pp. 1716-1746.
- Comrie Bernard, *Language universals and linguistic typology: Syntax and morphology*, Blackwell, Oxford 1981.
- Cresti Emanuela, *Gli enunciati nominali*, in M.T. Navarro Salazar (a cura), *Atti del IV convegno della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (SILFI)* (Madrid 27-29 giugno), Franco Cesati, Pisa 1998, pp. 171-191.
- Cresti Emanuela, *Enunciato e frase: teoria e verifiche empiriche*, in M. Biffi, O. Calabrese, L. Salibra (a cura), *Italia linguistica: Discorsi di scritto e di parlato. Scritti in onore di Giovanni Nencioni*, Prolagon, Siena 2005, pp. 249-60.
- De Mauro Tullio, *Premesse a una raccolta di tipi sintattici*, in M. Medici, A. Sangregorio (a cura), *Fenomeni morfologici e sintattici dell'italiano contemporaneo, Atti del VI Congresso internazionale di studi della SLI* (Roma 4-6 settembre 1972), Bulzoni, Roma 1974, pp. 551-554.
- De Mauro Tullio, Thornton Anna M., *La predicazione: Teoria e applicazioni all'italiano*, in A. Franchi De Bellis, L.M. Savoia (a cura), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso, Atti del XVII Congresso internazionale di studi della SLI*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 407-419.
- Garavelli Mortara Bice, *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in «Studi di Grammatica Italiana», 1, 1971, pp. 271-315.
- Giordano Rosa, Voghera Miriam, *Frase senza verbo: Il contributo della prosodia*, in A. Ferrari (a cura), *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione, Atti del X congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (SILFI)*, Cesati, Firenze 2009, pp.1005-1024.
- Graffi Giorgio, *200 years of syntax: a critical survey*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2001.
- Heine Lena, *Non-coordination-based ellipsis from a Construction Grammar perspective: The case of the coffee construction*, in «Cognitive Linguistics», 22 (1), 2011, pp. 55-80.
- Hopper Paul J., Thompson Sandra A., *Transitivity in grammar and discourse*, in «Language», 56, 1980, pp. 251-99.
- Keenan Edward, *Towards a universal definition of "subject"*, in C.N. LI (ed.), *Subject and topic*, Academic Press, New York 1976, pp. 303-334.
- Lefevre Florence, *La phrase averbale en français*, L'Harmattan, Paris 1999.
- Masini Francesca, *Grammatica delle costruzioni. Un'introduzione*, Carocci, Roma 2017.
- Onishi Masayuki, *Introduction: Non-canonically marked subjects and objects. Parameters and properties*, in A.Y. Aikhenvald, R.M.W. Dixon, M. Onishi (eds.), *Non-canonical marking of subjects and objects*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2001, pp. 1-51.
- Progovac Ljiljana, *The syntax of nonsententials: Small clauses and phrases at the root*, in L. Progovac, K. Paesani, E. Casielles, E. Barton (eds.), *The syntax of nonsententials. Multidisciplinary perspectives*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2006, pp. 33-71.
- Progovac Ljiljana, *Non-sentential vs. ellipsis approaches: review and extensions*, in «Language and Linguistics Compass», 7, 2013, pp. 597-617.
- Sammarco Carmela, *L'espressione delle relazioni grammaticali nelle costruzioni senza verbo dell'italiano e del francese parlati*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Salerno, 2017.

- Serpellet Noëlle, Bergounioux Gabriel, Chesneau Annie, Walter Richard, *A large reference corpus for spoken French: ESLO 1 and 2 and its variations*, in M. Davies, P. Rayson, S. Hunston, P. Danielsson (eds.), *Proceedings from Corpus Linguistics Conference Series*, University of Birmingham 2007.
- Van Valin Robert Jr., La Polla Randy (eds.), *Syntax: Structure, meaning & function*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Voghera Miriam, *Sintassi e intonazione dell'italiano parlato*, il Mulino, Bologna 1992.
- Voghera Miriam, Iacobini Claudio, Savy Renata, Cutugno Francesco, De Rosa Aurelio, Alfano Iolanda, *VoLIP: A searchable Italian spoken corpus, in complex visibles out there*, in L. Veselovská, M. Janebová (eds.), *Language use and linguistic structure, Proceedings of the Olomouc Linguistics Colloquium 2014*, Palacký University, Olomouc 2014, pp. 627-640.

L'absence en langue arabe et la présence en langue française dans l'Algérie contemporaine: des «espaces blancs» dans la culture arabo-musulmane

La situation linguistique d'Algérie est marquée par l'hybridité. Plusieurs langues et dialectes de statut remarquablement inégal (arabe dialectal, arabe classique, français et berbère) se trouvent constamment en concurrence. Mais la langue française continue à jouer un rôle de communication important dans ce contexte multilingue. Celle-ci est de nos jours perçue comme une langue d'ouverture sur le monde, voire une langue de la modernité. Nous allons à analyser tout cela en étudiant les langues utilisées dans des chansons raï algériennes pour comprendre le statut sociolinguistique de la langue française dans la culture arabo-musulmane du pays. Comme nous le verrons dans notre étude, le français utilisé dans les chansons raï en Algérie permet de dire des choses «indicibles» en arabe en raison de son lien avec la religion musulmane.

1. Le français en Algérie

Pays non membre de l'Organisation Internationale de la Francophonie (l'organisation qui ressemble tous les pays qui partagent l'usage de la langue française), l'Algérie¹ constitue la seconde communauté francophone au monde,

*. Università degli Studi di Napoli «Parthenope»-Université d'Artois.

1. «L'Algérie se caractérise, comme on le sait, par une situation de quadrilinguïté sociale: arabe conventionnel/ français/ arabe algérien/ tamazight. Les frontières entre ces différentes langues ne sont ni géographiquement ni linguistiquement établies. Le continuum dans lequel la langue française prend et reprend constamment place, au même titre que l'arabe algérien, les différentes variantes de tamazight et l'arabe conventionnel redéfinit les fonctions sociales de chaque idiome. Les rôles et les fonctions de chaque langue, dominante ou minoritaire, dans ce continuum s'inscrivent dans un

avec plus de 17 millions de locuteurs². Mais le statut du français est assez fluctuant, ce qui est dû notamment à l'ancienne politique d'arabisation marquée de nombreuses contradictions³. En effet, la situation linguistique algérienne comporte une configuration quadridimensionnelle, qui se compose essentiellement de quatre langues: l'arabe classique, l'arabe dialectal ou arabe algérien, le berbère ou tamazight et le français.

De nos jours, le français n'est pas considéré en Algérie comme une langue étrangère (se trouvant sur le même niveau que les autres langues étrangères) puisque faisant par son usage une concurrence importante à l'arabe. On peut trouver aussi une notion de «langue étrangère privilégiée»⁴ ce qui est en effet une autre façon de désigner une langue seconde⁵.

procès dialectique qui échappe à toute tentative de réduction», R. Sebaa, *Culture et plurilinguisme en Algérie*, in «TRANS. Revue électronique de recherches sur la culture», 13, 2002, p. 26.

2. Rapport de l'OIF, *Le Français dans le monde*, 2014.

3. D. Caudet, *Alternance de codes au Maghreb, pourquoi le français est-il arabisé?*, in «Plurilinguisme, alternance des langues et apprentissage en contextes plurilingues», 14, 1998, pp. 121-142.

4. A. Queffélec, Y. Cherrad-Benchefra, Y. Derradji, V. Debov, D. Smaali-Dekdouk, *Le français en Algérie: lexique et dynamique des langues*, De Boeck-Duculot-AUF, Louvain-La-Neuve 2002.

5. Un facteur qui peut défavoriser l'usage de l'arabe au profit du français est celui qui rentre dans le domaine culturel et peut être relevé grâce aux médias. Pour montrer cet aspect intéressant de la diglossie français/arabe en Algérie et, en général, dans les pays du Maghreb, nous citons l'exemple d'un événement socio-culturel relativement récent. En 2006, l'hebdomadaire maghrébin *Nichane* (écrit en arabe classique et dialectal) est interdit par décision du Premier ministre marocain pour avoir publié un dossier intitulé, en traduction française, *Blagues: comment les Maghrébins rient de la religion, du sexe et de la politique*. L'article dans le magazine marocain *Tel Quel*, publié en français et portant sur le même sujet, n'entraîne aucune sanction, alors que le rédacteur en chef de *Nichane* est poursuivi pour «atteinte aux valeurs sacrées» et «publication et distribution d'écrits contraires à la morale et aux mœurs». Comment expliquer qu'un article soit condamné pour la seule raison d'être écrit en arabe? L'«affaire Nichane» montre bien que dans certains contextes, l'arabe semble imposer le silence et rendre certains sujets «espace blancs», tabous. Si l'on s'appuie sur le titre de l'article publié dans *Nichane*, on peut estimer que ces sujets sont la religion, la sexualité et la politique. Il faut dire que l'arabe classique, en tant que langue du Coran, a une dimension singulière pour les Algériens, comme pour les Marocains ou Tunisiens, qui éprouvent un grand respect pour cette langue. Or, la valeur religieuse qu'incarne l'arabe classique pose parfois des problèmes aux locuteurs maghrébins. Ceux-ci disent eux-mêmes qu'ils ne parviennent pas à considérer l'arabe classique comme langue de l'intime, c'est-à-dire qu'ils «éprouvent des difficultés à exprimer leurs sentiments et leurs idées propres». C'est le moment où ils ont recours au français qui est ressenti comme une langue de la liberté d'expression (cfr. A. Cohen, *La langue du silence dans le Maroc urbain contemporain*, in «Revue de l'histoire des religions», 2, 2011, pp. 245-263).

2. Aspects sociolinguistiques des chansons raï algériennes

Le genre musical raï⁶ est un phénomène relativement récent qui remonte aux années quatre-vingt; son évolution, des origines à nos jours, a montré son ouverture aux autres cultures, ses emprunts aux musiques du monde et sa propagation aux quatre coins du monde. L'introduction du français dans les paroles des chansons raï peut être due à cette évolution: le public s'est élargi et se retrouve principalement des deux côtés de la méditerranée. L'émigration algérienne très importante, en France surtout, constitue une audience considérable pour ce genre de musique; en effet, parfois les chansons sont composées partiellement ou entièrement en français. Or, la langue française est considérée comme la langue privilégiée pour exprimer les sentiments amoureux, mais on peut aussi interpréter ce recours au français comme une manière de s'inscrire dans la modernité, d'introduire et de s'approprier des pratiques culturelles occidentales⁷. Tout porte à croire que les chemins de la modernité et de la liberté sont intimement liés au français, à travers l'utilisation de mots et d'expression en langue française dans les textes et les titres des chansons raï⁸.

L'amour sous toutes ses formes constitue le sujet le plus récurrent dans la chanson raï et c'est le thème qui fait le plus appel au français. Parler d'amour,

6. Le raï est né dans l'Algérie du Nord au début du vingtième siècle. Le mot raï signifie, «avis», «façon de voir». Les chanteurs algériens utilisaient, aux débuts, le raï pour exprimer leurs points de vue sur la politique, mais aussi contre tous les sujets interdits de la société Algérienne. Le raï emploie une langue simple, celle des émotions, des sentiments et du rêve; c'est la langue qui parle les jeunes dans leur quotidien. C'est l'arabe algérien qui est compris par toutes les catégories d'âge et de sexe. Un arabe mélangé, dans beaucoup de chansons, avec le français. (cfr. M. Virolle-Souibes, *Le raï entre résistances et récupération*, in «Revue du monde musulman et de la Méditerranée», 51, 1989, pp. 47-64).

7. B. Boumedini, *Le français dans le raï, une réalité linguistique par rapport à un phénomène social*, in «Synergies Algérie», 4, 2009, pp. 123-131; B. Boumedini, H.D. Hadria, *La créativité langagière dans la chanson algérienne, rai et rap. Étude sociolinguistique*, Presses Académiques Francophones, Paris 2013.

8. L'articulation de la religion sur la langue arabe classique confère à cette dernière une dimension de sacralité qui, toujours présente, institue des rapports de nature existentielle et mystique entre l'être humain et l'instrument de communication. Langue sacrée, langue du Coran, langue de l'Islam, cet arabe classique a servi à la diffusion de la religion musulmane dans le pays. Cette variété a perduré à travers les siècles sans aucune altération ni modification notable. Elle est restée la langue des exégètes et savants spécialistes de théologie, la langue de l'étude du Coran, du Hadith, c'est-à-dire le recueil des actes et paroles du Prophète Mahomet, de toute la poésie et de la littérature arabo-musulmane ancienne. L'arabe classique bénéficie du statut de langue officielle, elle est une variété d'arabe parlée et intelligible entre les arabophones du monde entier. Cependant, en dépit de son prestige, très peu d'algériens ont l'arabe classique comme langue maternelle; ils font plutôt usage de l'arabe dialectal (cfr. M. Benrabah, *Langue et pouvoir en Algérie*, Éditions Seguyer, Paris 1999).

déclarer son amour ou étaler sa vie intime au public relève pratiquement de l'indécence ou de l'impertinence⁹. L'interprète raï est autorisé en quelque sorte à parler d'amour, de sentiments, de passions en dépassant, dans les limites autorisées, le code de «bienséance» de la société algérienne. Beaucoup de chanteurs de raï choisissent le français pour faire passer un message d'amour. Une certaine connivence s'établit donc entre le chanteur et l'auditoire, comme entre l'écrivain et le lecteur, dans laquelle le français est utilisé pour exprimer certains actes de paroles ou tout simplement certains mots. De même, en ce qui concerne les autres expressions qui ont un rapport avec l'amour charnel, c'est à dire les rapports sexuels, comme faire l'amour, le recours au français peut encore s'expliquer par le fait qu'en parler dialectal c'est une expression impudique donc proscrite de la langue de tous les jours et surtout en famille. En effet, c'est un grave manquement aux règles élémentaires de politesse de parler d'acte sexuel ou d'une quelconque relation charnelle dans la société algérienne.

3. Analyse des textes des Gnawa Diffusion

Nous allons faire une brève analyse sociolinguistique de certains textes des chansons du chanteur algérien Amazigh¹⁰ Kateb, fils du célèbre écrivain algérien d'expression française, Kateb Yacine¹¹ (1929-1989), pour comprendre mieux le statut de la langue arabe et de la langue française dans la société algérienne.

9. B. Hachlouf, *La femme et le développement au Maghreb. Une approche socio-culturelle*, in «Afrika Focus», 7 (4), 1991, pp. 330-354.

10. «Pour le reste du monde, il est le fils de Kateb Yacine, le Rimbaud algérien, fracassé et agitateur, mort en 1989. Enfant de la coloniale, le père a écrit Nedjma, son livre-culte, en français et à Alger. Élève de l'école coranique, le fils compose en arabe et à Grenoble. "Nous avons tous les deux été mis dans la gueule du loup", dit le jeune homme. Quand je pleurais de rage en essayant d'apprendre les versets, mon père disait: "Sache-les tous, comme ça tu pourras les niquer". Perché sur un nuage de cigarette, Amazigh a passé un ensemble turquoise, brodé, échanuré, entre la panoplie d'Aladin et la tenue de scène de Prince. Et le rideau de pluie s'écarte, Aubusson s'efface. Alger apparaît. Dans un ensemble pavillonnaire du quartier de Ben Akhnoun, le père seul élève son fils. Il l'a baptisé Amazigh, et dans l'Algérie des années 70, en pleine arabisation du pays, ce n'est pas un nom, c'est une provocation. Littéralement "homme libre", le mot porte en lui toute la contestation berbère et kabyle contre l'hégémonie arabo-musulmane, qui écrase leur culture, interdisant leur langue. Certains assurent qu'alors on pouvait être emprisonné pour avoir crié "amazigh" dans la rue», cfr. http://www.liberation.fr/portrait/1998/01/08/amazigh-kateb-25-ans-chanteur-de-gnawa-diffusion-fils-du-rimbaud-algerien-mort-a-grenoble-vit-en-fra_227157 [ressource en ligne consultée le 6 juin 2017].

11. Pour avoir un aperçu sur la vie et les œuvres de Kateb Yacine, voir: M.G. Petrillo, *Kateb Yacine: riverberi narrativi di un'identità frammentata*, Schena Editore, Fasano 2007; Ead., *Migrazioni e contaminazioni identitarie in Kateb Yacine*, in C. La Ragione, R. Antinucci (a cura), *Migrating cultures and*

Amazigh Kateb est un auteur, joueur et chanteur francophone qui, de 1992 à 2012 a fait partie du groupe musical algérien Gnawa Diffusion. Ils font le mélange des musiques traditionnelles d'Algérie, le raï et le gnawa¹², et d'autres genres musicaux, comme le reggae, le punk et le rock sur des textes ironiques, critiques ou humoristiques écrits par Amazigh Kateb en arabe algérien et en français¹³.

Nous avons analysé les thématiques et l'usage de la langue arabe et de la langue française de 2 albums du groupe: *Bab El Oued Kingston* (1999) et *Shock El Hal* (2012). Le premier est composé de 8 chansons et le deuxième de 12; la majorité des textes sont écrits en langue française, alors qu'une petite partie des textes sont en arabe algérien.

Dans notre corpus nous avons plusieurs chansons, notamment en français, qui parlent de sujets «absents» dans les discours en arabe, tels que la colonisation (*Promesse de mort*), l'attraction sexuelle (*Ombre-elle*), la politique étrangère (*Charla-Town*), les problèmes sociaux de la France (*La Franse*), les révolutions arabes et berbères (*L'eau et le feu*), les massacres africains (*Africain*), la décadence de l'Occident (*Sans Histoire*), l'histoire algérienne (*Ma tribu*) et la lutte à l'omerta (*Chante avec moi*).

Intéressants pour notre thèse sont les textes de deux chansons écrites pour la plupart en arabe algérien où nous pouvons constater une situation de code-switching, une alternance de la langue arabe¹⁴ avec des lexèmes en langue française.

Les textes analysés, joints en annexes à la fin de la contribution, sont *Sabrina / Gaz naturel* de l'album *Bab El Oued Kingston* et *Besm el 7aq ou l'amour* de l'album *Shock El Hal*.

Dans le premier texte nous retrouvons le titre en français mais en constatant une présence capitale de la langue arabe dans la chanson. Si de l'arabe l'auteur en fait un usage descriptif de la femme dont il est tombé amoureux et les sensations qu'elle lui provoque, avec une adjectivation qui est toujours utilisée en fonction de la clarté dénotative, c'est en français qu'il choisit d'exprimer son sentiment d'amour et les émotions qui en dérivent.

the dynamics of exchange. Culture migranti e dinamiche dell'interazione. vol. 1, Rogiosi, Napoli 2011, pp. 207-217; Ead., *Kateb Yacine journaliste: "La Grande aventure d'Alger républicain"*, in C. Diglio, M.G. Petrillo (dir.), *Le mot imprimé: du papier à l'éther*, Hermann, Paris 2013, pp. 271-296.

12. Cfr. <http://dafina.net/gazette/article/les-gnaouas> [ressource en ligne consultée le 6 juin 2017].

13. Cfr. <http://orientxxi.info/lu-vu-entendu/amazigh-kateb-musicien-et-chanteur-algerien,0946> [ressource en ligne consultée le 6 juin 2017].

14. Pour la traduction des textes des chansons de la langue arabe à la langue française, nous devons remercier Mme Zaineb Bouzayenne, doctorante en Sciences du Langage de l'Université de Tunis El Manar en cotutelle avec l'Université d'Orléans, qui nous a donné une aide exceptionnelle.

Dans le titre nous remarquons la présence en langue française du nom de la femme qui a volé le cœur de l'auteur et, encore dans le récit, les lexèmes des émotions qui lui provoquent la vue de la jeune femme, la Sabrina du titre, à laquelle il adresse l'expression la plus «absente» dans la langue arabe pour les raisons que nous avons expliqué ci-dessus: «Je t'aime». Expression sentimentale tabou de la culture musulmane, elle est utilisée six fois dans le texte, comme un refrain qui veut porter la beauté de l'expression française dans la «fermeture» de la langue arabe, où il n'y a pas une description des sentiments éprouvés comme en français, mais seulement un exposé de la scène regardée.

Autre sentiment exprimé en langue française est la solitude à travers l'adjectif «solitaire»:

ينار Solitaire دخم الاب لي لال ي ف دقرن («je suis solitaire et je dors la nuit sans oreiller»)

Comme nous le constatons de la traduction en français, l'auteur exprime la solitude personnelle qu'il souffre sans la femme de son cœur, en choisissant de recourir encore à la langue française pour dire l'«indicible», un autre espace blanc arabo-musulman concernant les émotions de l'esprit humain, la solitude d'un homme qui ne peut pas vivre avec la femme qu'il aime.

L'utilisation du français est principalement due au fait qu'il est indécent d'évoquer ses sentiments amoureux, heureux ou malheureux, en arabe. À travers le recours au français comme langue véhiculaire des sentiments amoureux, on corrobore d'une certaine manière son statut de langue de la liberté dans l'imaginaire collectif.

Le français serait ainsi perçu comme un moyen de communication permettant d'aller outre tout ce qui est moralement défendu dans la société algérienne. Il devient alors la langue de la transgression, de la provocation, de la revendication, de la contestation de l'ordre moral établi et de la consommation des interdits¹⁵. Ce passage par la langue française semble résoudre certains problèmes liés aux pratiques langagières traditionnelles de la langue arabe qui diabolisent l'amour

15. «L'éducation traditionnelle et conservatrice, en insistant sur l'idée de pureté et de virginité etc, transforme la sexualité en un domaine infranchissable et mystérieux. L'individu – notamment les filles –, en essayant de vivre normalement sa sexualité, ne peut échapper au sentiment de culpabilité. La langue française, vu l'image positive qu'elle procure et son statut de langue symboliquement dominante dans la société, permet à l'actant social d'échapper à ce sentiment de culpabilité», F. Laroussi, *Plurilinguisme et identités au Maghreb*, Presses de l'Université de Rouen, Rouen 1997, p. 86.

et la sexualité ou la religion et la politique¹⁶. Il permet même de contourner les interdits, les «absences» discursives ou d'en pousser les limites.

En revanche, dans l'autre texte, *Besm el 7aq ou l'amour*, déjà du titre nous voyons la présence des deux langues objet de notre étude, et dans lequel la deuxième partie est en français et exprime le sentiment de l'amour, «interdit» l'arabe du raï algérien en question. Dans la deuxième partie, nous notons autrement l'utilisation de la langue arabe en tant que véhicule d'expression de la justice; en effet, ledit texte est traduit par «Au nom de la justice» en français.

Le texte décrit en arabe les faiblesses de l'esprit humain et la violence des guerres et l'unique lexème du texte que nous trouvons en français est «mèche»:

لعشت رشال نام و لوق عل يمحت عوجلاب
la mèche («la faim rend les esprits affamés et la méchanceté allume la mèche»)

En traduction nous voyons que l'auteur de la chanson a recouru à la langue française pour parler de la «méchanceté» des êtres humains qui se font la guerre, malgré les problèmes qu'ils partagent.

Finalement, singulière peut être considérée cette phrase:

ةفوخرم لالة لجرلاب احص نا يخال تامص اذه
 («c'est le silence de nos frères qui ne fait pas l'homme»)

Sa singularité réside dans le fait que, dans un texte qui montre un scénario de guerre, nous retrouvons la thématique du «silence», ainsi que celle de «l'absence», écrite en arabe algérien pour déclarer la gravité de l'absence discursive, par les personnes qui participent à la guerre protagoniste de la chanson, dont les sujets se rapportent aux bombardements et à la terreur. Et il faut remarquer que le mot «silence» a été employé en langue arabe au lieu du français. Autrement dit, nous pouvons noter l'usage dudit mot puisqu'il semble un choix dicté par la volonté du chanteur/auteur afin d'exprimer les émotions qui lui provoque la guerre en choisissant l'arabe pour son objectif, au lieu du français, afin de déshumaniser le mot.

16. C. Sini, F. Laroussi (dir.), *Langues et mutations sociopolitiques au Maghreb*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan Cedex 2016.

4. Remarques pour conclure

Le contexte linguistique algérien nous a permis d'analyser une situation diglossique particulière, liée notamment au passé colonial de l'Algérie et aux politiques d'arabisation mises en place dans le pays après son indépendance. Nous nous sommes interrogés sur les représentations socio-culturelles que l'on pourrait attribuer aux langues du panorama algérien. En tant que langue du Coran, l'arabe incarne une dimension religieuse à l'importance non négligeable en Algérie et, notamment, dans les pays du Maghreb. Étant donné que cette langue n'aspire point à la modernité ni à l'usage pratique, elle sert plutôt comme instrument politique qui devait symboliser l'identité arabo-musulmane de tous les Algériens. En revanche, nous avons plusieurs fois évoqué le fait que la langue française jouit d'un statut «spécial» car, parmi toutes les langues étrangères, le français occupe toujours la première place dans l'expression des sujets «tabous» de la culture nord-africaine, comme remarqué dans les textes des chansons raï pris en compte, à savoir certaines chansons du groupe algérien Gnawa Diffusion concernant les sentiments, la sexualité, la politique et la religion, absents dans la langue arabe. Et comme nous avons abordé la question sociolinguistique de la culture algérienne, nous allons conclure que la langue française représente désormais l'un des constituants de l'identité actuelle de l'Algérie, idiome qui donne la liberté de dire l'«indicible», comme notre étude a essayé de démontrer.

Références bibliographiques

- BENRABAH MOHAMED, *Langue et pouvoir en Algérie*, Éditions Segquier, Paris 1999.
- BOUMEDINI BELKACEM, *Le français dans le raï, une réalité linguistique par rapport à un phénomène social*, in «Synergies Algérie», 4, 2009, pp. 123-131.
- BOUMEDINI BELKACEM, HADRIA NEBIA DADOUA, *La créativité langagière dans la chanson algérienne, raï et rap. Étude sociolinguistique*, Presses Académiques Francophones, Paris 2013.
- CAUBET DOMINIQUE, *Alternance de codes au Maghreb, pourquoi le français est-il arabisé?*, in «Plurilinguisme, alternance des langues et apprentissage en contextes plurilingues», 14, 1998, pp.121-142.
- COHEN ANOUK, *La langue du silence dans le Maroc urbain contemporain*, in «Revue de l'histoire des religions», 2, 2011, pp. 245-263.
- http://publiforum.farum.it/ezine_pdf.php?id=77 [consulté le 02/01/2018].
- HACHLOUF BRAHIM, *La femme et le développement au Maghreb. Une approche socio-culturelle*, in «Afrika Focus», 7 (4), 1991, pp. 330-354.
- LAROUCSI FOUED, *Plurilinguisme et identités au Maghreb*, Presses de l'Université de Rouen, Rouen 1997.

ةنيرباص ةلال اي هاو
 رارس م و يواجهب يريازج كلاباه
 ولاباه كرش يليل نيزلا اي
 ةنيرباص ةلال ةنيرباص
 ةيواوه اي كاوهي يبلق
 ةنيرباص ةلال ةنيرباص
 ريذنا كينس عىل ع **attenta**
 لا قرحن كىل ع **pasport** ررضل
 لا عطفنا كىل ع و **Résidence**
 انيت لاقوب ةنيرباص ةعرصب ةلي بعزت
 ةنوي فع كرافش دوس ،رامح يلبى كرس
Casino ايندلا فوشن ونيزول و ناظرالب
 دبجن دعبنم و شلك يزي منا كىل ع و
 وديرلا
 ينار **Solitaire** ةدخم الب لىل لاي ف دقرن
 تىلو
 يتوفت يك انسن و انه سباح ينار
 ينيت يزاڤ ينيت يزاڤ ،ينيت يزاڤ يكار
 ينيت يزاڤ زاف ينيت يزاڤ **naturel**
La mâchoire دواعن حورن كىل ع
 اي رول اكابال زوجن كىل ع
 ىرقن تىلو ةصام الب مشنا تنك
 نانرجلا
 زوجنا بىرق ينار و **La licence d'histoire louche**
 ،ينيت شرب ،ينيت شرب ،ينيت شرب
 يشرطلاب يوكت ةقرملا و ،ينيت شرب
 ينيت يزاڤ ينيت يزاڤ ،ينيت يزاڤ
 ينيت يزاڤ زاف ينيت يزاڤ **naturel**
 ةنيرباص ،ةنيرباص
 ةينامڤ ةيركوك
 ةنيرباص ةلال ةنيرباص
Je t'aime, je t'aime ةيواوه اي
 ةنيرباص ةلال ةنيرباص
 ةنيرباص نيرباص انح
 ةنيرباص ةلال ةنيرباص
 ةيواوه اي كاوهي يبلق
 ةيوباغ اي ةيولخ تن
 ةنيرباص ةلال اي هاو
 ةياملا ةحير كىل ف و ةمسن تن

ةنيرباص ةلال اي هاو
 ةمحمل اي اي امس يف كاجر
 ةيوامجن اي ,وحانجب لاله اي
 ةمحمل اي اي امس يف كاجر
 ةيوامجن اي ,وحانجب لاله اي
 ةنيحل اي هاو ةنيبل اتنا
 ةنيرباص ةلال اي هاو
 ةيوارمحل ةخوخلا فيك
 ةنيرباص ةلال اي هاو
 ةنبل قودن ةسوب ينيطعا
 ةنيرفل نم تيلم انا
 ةرانم طسو يف ةدرولا اي
 تايقابل يف يناسن كناولا
 ةفص يذه روطعو ةحبش
 ةفصاع راد يتلم يف كنيز
 ةشاشرخلا و فيكللا يم كن كيلع
 يشاغتن و يحصن ركسن كيلع و
 ةنيرباص ةلال ةنيرباص
 ةليغرنرب و ةواطب ينيتبرض
 تاوم Flytox
 تاولرغال خودي
 ةسومان شينار ام
 ةسورعلا اي ةصق انيطعا
 ةسورك شينع ام حص
 شاعسن ام و Carte visa
 و حورن A pied كاي و انأ
 ةصم اصل يل كات كي دن
 كي زافنا ,كي زافنا ,كي زافنا شاب ريغ
 زاف ,كي زافنا ,كي زافنا naturel
 كي زافنا ,كي زافنا ,كي زافنا
 زاف ,كي زافنا ,كي زافنا naturel

ي دن ع ضيرم اي أن Les problèmes
 ك دن ع ةبببب اي تن و diplômes
 تفشن ةم و جرفلا و ناشطع انأ
 ةدراپ ةهيوم اي
 وري دن و حورن ski ةدجكت في
 ةفرغلل في و غرم تن الو
 ءاوح و مدأ اي

ةثالث يف شوناك ام

كيزافان يني زاف ريغ زاف naturel

كيزافان يني زاف ,كيزافان يني زاف

Besm el 7aq ou l'amour

شادغت ام وراهن يف ناقرطال يف ميا ه يش؛ شامق يشو ريرح يش ناتك يش مدانب

شالب واقبن انحو نابي نلاب ابوي دو؛ شانحلا انيب ورودي ماي ل تاملظ ام لك

ل عشت رشلا نمو لوقوع ل يمحت عوجلاب la mèche

شارفت ام مكاعم و راأاب و الكرع مكاعم و

شارلا شارلا شارلا شارلا؛ شاركتلا ةيواز اي عمطلل موزم اي هآ

(x2) شاضري ام انبعش هيف شارحم مكرهه نيجي؛ شاركتلا ةيواز اي عمطلل موزم اي هآ

هيب ني ريد مهامل كو ونيسراح ابوي دل ريغ؛ هيب يضا رام دحاو هيف انربك يللا نانجل

هيلع سفعي كاداه درولا بهلام يلال او هيلسي راولاو هيف لوجي يللا نايك

رومالو ةبحملا و رومال رومال، رومالو قحلا م ساب روهمجلل لوئي اي عت

روتسدال نوناق ال روتكيري دال مل عمال

نوكي نوكي نوكي نوكي ومزال نوناقلا نوناقلا وترد اذاو هآ

(x2) نوباص الب ةوشرلاو نوبعلاب نوتسي بي شام؛ نوكي ومزال نوناقلا نوناقلا وترد اذاو هآ

فوت نم سانلا قزرو فوشكم ناي دعال هجو؛ فوهلم اميد بي دلاو فورعم ولاق فورخال

ةفوشلا تامع ةبهرلاو فوخلا نامز يلع ةفوط؛ ةفوطلا ةليوط لازامو فولعم هار عمطلاب

ةفوخرملا ةلجرلا باحص نايخال تمص اذه

--ةفوطخم ةلغل فوش نابرا ينتالب يف ةققلاو ةبقللا نيب ناعي ج نب يديس نق اذاه--

ةفورصملا ةلمعال م ساب نايك يراملا تنكس

في نع يلال وه ريغ في عض نابي دي عب نم في سل دفار يلال في نلا ريغ نياك ام

في صرلا يف بكركتتوا ةمي قلا حيط هيب الب في كل تحير فرعي و دورابلا تحير فرعي

نيتم نياك ورم عطفلي و جاوعي ناسللاو

ني عامطلل باغلل يف ددكت و غدمت نانسلاو

نيسوسم وسورضو سورديت في مفللاو

نيكسملل دخ حملت عومدلاب ةدهاش ني عالاو

في نلا ريغ نياك ام

Performare la possessione: la voce di Giuseppina e di Alberto Gonnella

1. Introduzione: identità e lingua come spazi bianchi

Questo studio mira alla reinterpretazione di un caso di possessione, verificatosi fra il 1956 e il 1972 in Campania, a lungo studiato in chiave etno-antropologica¹ ma non ancora sufficientemente indagato riguardo a un aspetto saliente nella vicenda: la costruzione e l'espressione dell'identità di genere². Si tratta del caso di Giuseppina Gonnella, santona di Serradarce (SA), nota nel quadro più generale del culto extra-canonico del «glorioso Alberto». L'interesse verso la donna nasce innanzitutto dalla sua inconsistenza «simbolica»: Giuseppina Gonnella viene ratificata di un potere taumaturgico peculiare solo al momento della morte di suo nipote Alberto. In questo caso di possessione, è proprio l'assenza di un corpo a permettere a una donna di avere voce: l'anima di Alberto, che torna a parlare attraverso sua zia con voce di uomo, permette

*. Università degli Studi dell'Aquila-Scuola Normale Superiore.

1. A. Rossi, *Le feste dei poveri*, Sellerio, Palermo 1969; Ead., *Il glorioso Alberto*, Testo inserito nel reportage fotografico di Ferdinando Scianna, Editphoto, Milano 1971; Ead., Commento al documentario di L. Di Gianni *La possessione*, 1971; M. Risso, W. Böker, *Sortilegio e delirio. Psicopatologia delle migrazioni in prospettiva transculturale*, Liguori, Napoli 2000; P. Apolito, *Con la voce di un altro. Storia di possessione, di parole e di violenza*, L'Ancora, Napoli 2006.

2. In origine il lavoro aveva come obiettivo il confronto tra il caso di Giuseppina e un altro caso di possessione, quello di Michela Margiotta – conosciuta come Anna la Tarantata – e la sua appropriazione della retorica del lessico amoroso femminile, come rappresentato nell'epistolario con l'antropologa Annabella Rossi. Per ragioni di spazio, ci è stato però impossibile presentare i due casi, dedicando a ognuno di essi una trattazione adeguata: per questa ragione abbiamo perciò preferito concentrarci su uno dei due. Desideriamo ringraziare per il cortese supporto Domenico Ferraro e Paolo Apolito. Ringraziamo Renata Savy per aver discusso con noi alcuni aspetti di questo lavoro.

alla santona di guadagnarsi, come vedremo, un ruolo simbolico e sociale di spicco. Ci interessa capire attraverso quali strumenti linguistici Giuseppina sia in grado di fare ciò. La donna potrebbe, infatti, essere assimilata ai parlanti dialettofoni che, nel momento in cui sono costretti a usare l'italiano, possono solo ambire a raggiungere l'italiano popolare definito da De Mauro³ come «il modo di esprimersi di un incolto che, sotto la spinta di comunicare e senza addestramento, maneggia quella che [...] si chiama la lingua nazionale». L'analisi proposta mostrerà invece come anche quello spazio linguistico in cui si muove Giuseppina, definito come il «non-luogo» dello standard nella prefazione di questo volume, possa invece essere funzionale e in grado di veicolare significati sociolinguistici ben precisi: a differenza di quanti hanno visto l'italiano dei semicolti deficitario, mostreremo che esso è comunque uno strumento semiotico efficace che permette di costruire e negoziare la propria identità.

2. Sociolinguistica e studi di genere: ondate del pensiero e metodo dell'indagine

La storiografia sull'evoluzione del pensiero femminista è compatta nel riconoscere nei cosiddetti studi di terza ondata, inaugurati dal celebre *Corpi che contano* di Judith Butler, un cambio di paradigma fondamentale nell'interpretazione del genere. Passando dalla visione dicotomica della distinzione fra sesso e genere, che ha caratterizzato le prime due ondate di storia del femminismo⁴, si passa a un'interpretazione del genere legata all'idea di *performatività*. Il genere non è un fattore naturalmente acquisito ma una pratica culturalmente appresa dai soggetti, attraverso un «addestramento» fondato sulla replica di atti performativi e norme sociali. L'identità di genere non può considerarsi come «data» ma come pratica «agita» all'interno di una comunità: i corpi performano costantemente la propria identità di genere, co-costruendola e co-negoziandola con pratiche di azione e discorsive non già definite, ma costantemente aperte all'intervento e alla risignificazione⁵.

3. T. De Mauro, *Per lo studio dell'italiano popolare unitario*, in A. Rossi, *Lettere da una tarantata*, Squilibri, Roma 2015 [1970], p. 47.

4. Il costrutto epistemologico delle ondate per descrivere in fasi la storia del femminismo è stato largamente utilizzato ma anche sottoposto a diverse critiche, cfr. fra le altre quella discussa da L. Nicholson, *Feminism in "Waves": useful metaphor or not?*, in C. McCann, S. Kim (eds.), *Feminist theory reader: local and global perspectives*, Routledge, New York 2013, pp. 49-55.

5. J. Butler, *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*, in «Theatre Journal», 40 (4), 1988, pp. 519-531; Ead., *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York-London 1990; trad. it. S. Adamo, *Questione di genere. Il femmini-*

Anche nella storia degli studi variazionisti si è assistito a un cambio di paradigma non dissimile da quello avvenuto negli studi di genere. Secondo la teoria delle tre ondate di Eckert⁶, esiste una prima ondata di studi sociolinguistici, inaugurata da Labov⁷ con *The Social stratification of English in New York City*, in cui si cercano correlazioni tra variabili linguistiche e categorie macro-demografiche, come lo *status* socioeconomico, il sesso, l'età. Gli studi di seconda ondata sono invece condotti in comunità più ristrette e sono orientati a scoprire, piuttosto che dare per assunte, categorie sociali salienti per spiegare la variazione, con maggiore attenzione etnografica. Invece di confrontare la lingua degli uomini e lingua delle donne, dando per assunta la loro omogeneità nel comportamento linguistico, si considerano le reti sociali o le comunità di pratica. Il contributo di Butler nel ripensare l'identità di genere coincide con gli studi variazionisti di terza ondata: in questa fase, l'identità di un individuo è vista come fluida, variabile, socialmente co-costruita. Il sistema linguistico è visto come un elemento a disposizione del parlante – non diversamente dal suo modo di vestire o dai suoi ornamenti, un serbatoio da cui attingere per la costruzione dell'identità, in un processo di continuo *bricolage*⁸. La pratica stilistica è fondamentale per permettere ai parlanti di posizionarsi nello spazio sociale e di costruire specifiche *personae*, di volta in volta negoziabili. Il concetto di performance diventa una nuova cornice teorica per ripensare il genere anche negli studi sociolinguistici e per permettere di reinterpretare il rapporto che intercorre tra questo e la lingua⁹. Fondamentale diviene il concetto di indessicalità: un determinato modo di parlare diventa indicatore di un vero e proprio modello culturale dell'agire. L'indessicalità, cioè, si riferisce all'associazione tra forme e utilizzo tipico, contesto d'uso e parlanti modello¹⁰. Si tratta quindi, per

smo e la sovversione dell'identità, Laterza, Roma-Bari 2014; Ead., *Undoing Gender*, Routledge, New York-London 2004; trad. it. F. Zappino, *Fare e disfare il genere*, Mimesis, Milano 2014.

6. P. Eckert, *Three waves of variation study: the emergence of meaning in the study of sociolinguistic variation*, in «Annual Review of Anthropology», 41, 2012, pp. 87-100.

7. W. Labov, *The Social stratification of English in New York City*, Center for Applied Linguistics, Washington D.C. 1966.

8. Cfr. D. Hebdige, *Subculture: The meaning of style*, Methuen, New York 1984; P. Eckert, *Variation and the indexical field*, in «Journal of sociolinguistics», 12, 2008, pp. 453-476.

9. «Gender, like ethnicity and class and indeed age, is a social construction and may enter into any of a variety of interactions with other social phenomena», cfr. P. Eckert, *The whole woman: sex and gender differences in variation*, in D. Brenneis, R. Macaulay (eds.), *The matrix of language: contemporary linguistic anthropology*, Westview Press, Boulder 1990, pp. 116-137.

10. B. Johnstone, J. Andrus, A.E. Danielson, *Mobility, indexicality, and the enregisterment of "Pittsburghese"*, in «Journal of English Linguistics», 34 (2), 2006, pp. 77-104.

dirla con Agha¹¹, di un processo di *enregistrement*, per cui «distinct forms of speech come to be socially recognized (or enregistered) as indexical of speaker attributes by a population of language users».

In questa cornice teorica abbiamo analizzato il caso di Giuseppina Gonnella, muovendo da una domanda generale: Giuseppina, considerata ai margini da un punto di vista sociale e linguistico, come utilizzava la lingua per assolvere alle proprie urgenze comunicative e di rappresentazione del sé? E, soprattutto, attraverso quali strumenti linguistici riusciva a realizzare, nelle sue possessioni, lo scarto linguistico che le permetteva di rappresentarsi come donna e, alternativamente, come uomo? Per rispondere a questa domanda abbiamo materiale eterogeneo riferito al culto del Glorioso Alberto: due documentari di Luigi di Gianni (*Nascita di un culto*, 1968; *La possessione*, 1971); 22 registrazioni audio relative a prediche e rituali e un'intervista di Michele Riso a Giuseppina Gonnella, contenute nell'*Archivio sonoro della Campania*.

3. Performare la possessione. Il caso di Giuseppina Gonnella

Il caso data al 1956, quando un ex seminarista, Alberto Gonnella, muore accidentalmente ucciso dallo zio paterno, scatenando una faida familiare fra il padre del ragazzo e suo fratello, ritenuto responsabile della morte. Giuseppina, sorella del padre di Alberto e del suo assassino, probabilmente per risanare la lite scaturita dalla morte del giovane, si dice posseduta dall'anima del nipote. La voce della possessione benigna si diffonde in poco tempo e molte persone accorrono a vedere Giuseppina e a sentir parlare suo nipote attraverso di lei. Nasce così il culto di Sant'Alberto o del Beato Alberto, rinominato poi del Glorioso Alberto a causa delle diffide da parte della Chiesa. La fama della famiglia Gonnella, che in pochi anni riesce a creare una vera e propria industria religiosa nota a livello nazionale, è destinata a finire in tragedia. Forse a causa di una vincita al lotto promessa e mai ottenuta, nel 1972 un uomo spara a Giuseppina durante una predica, uccidendola¹².

11. A. Agha, *Voice, footing, enregisterment*, in «Journal of Linguistic Anthropology», 15 (1), 2005, p. 38.

12. Per tutti i dettagli sulla storia di Giuseppina Gonnella, si rimanda a P. Apolito, *op. cit.*

3.1 *Il cerimoniale del culto e la performance di Giuseppina/Alberto*

Il rituale, parzialmente ispirato ai culti liturgici, segue un cerimoniale rigoroso: Giuseppina arriva ogni mattina a Serradarce accolta dalle urla di giubilo dei fedeli; entra in *trance*, con iperventilazione, aerofagia volontaria, emissione di gemiti e rutti; alle 8:34 del mattino – ora dell'incidente di Alberto – Giuseppina sale su uno sgabello con espressione estatica, segnale dell'avvenuto miracolo della possessione. Durante la predica, Giuseppina/Alberto rievoca il martirio, descrive la struttura dell'aldilà (in particolare del purgatorio), ammonisce i bestemmiatori, dà raccomandazioni generiche sulla famiglia, promette salvezza e guarigione a chi gli si affida. Le promesse sono accompagnate dalla richiesta di un'offerta affidata a un gesto del braccio alzato che mostra, tra le dita, una moneta da 100 lire. Dopo la predica, Giuseppina si ritira per le udienze private nella cosiddetta «stanza del segreto».

Tutta la performance di Giuseppina che diventa Alberto è fondata su uno scarto: quello nel suo modo di parlare. Secondo Risso¹³, mentre Giuseppina parla di solito un dialetto difficilmente comprensibile, la predica è in italiano; un'osservazione analoga viene riportata nel documentario *Sud e magia*, in cui fra i segni della possessione si annovera la diversità della voce, e nel servizio giornalistico *Indagine ai confini del sacro – Fede e magia, lo strano culto al “Glorioso Alberto”*, in cui si sottolinea l'anomalia di una predica in italiano corretto, declamata da una donna analfabeta quale era Giuseppina. La diversità nel modo di parlare di Giuseppina rimane ancora viva tra i serradarcesi: in una breve indagine etnografica condotta tra febbraio e aprile 2017 riguardante le sopravvivenze del culto, fra i 15 intervistati, 5 avevano conoscenza diretta del culto e ricollegavano questo scarto a un artificio tecnologico, ovvero la presenza di un registratore¹⁴. La presenza di un registratore, mai descritta né nelle cronache dell'epoca né dagli studiosi che si sono occupati del caso, è con ogni probabilità una leggenda popolare diffusasi localmente per condannare retroattivamente quella che è oggi considerata una truffa. Giuseppina Gonnella, infatti, non usava

13. M. Risso, W. Böker, *Sortilegio e delirio. Psicopatologia delle migrazioni in prospettiva transculturale*, Liguori, Napoli 2000, p. 163.

14. «Quann l'ann sparat' i' er' criatur' e nun è ca m ricord' ma patem ca er' mast stev faticann ngopp' a Chiesa quann a spararan... Rice ca teneva nu registratore ca parlav' ancora mentre essa stev' nderr', cu' sang' c'ascev'!» («Quando l'hanno sparata io ero bambino e non è che mi ricordi ma mio padre, che era muratore, stava lavorando al “Tempio”, rifacevano il tetto quando l'hanno sparata... Pare avesse un registratore che parlava ancora mentre lei era a terra, con il sangue che scorreva!»; Informante 5); «Ma non era lei che parlava... Teneva un registratore sotto ai vestiti e diceva che era la voce di Alberto e tutti quanti le credevano!» (Informante 11).

mezzi tecnologici per alterare la voce; sicuramente però l'alterazione della voce era uno dei principali strumenti che permettevano a Giuseppina di diventare Alberto, rendendo così il culto credibile. Per questo motivo abbiamo deciso di concentrare la nostra analisi sul modo in cui si realizzava lo scarto linguistico da un'entità all'altra: da un lato, verificare la capacità di *alternanza di codice* in Giuseppina, in grado di passare dall'italiano al dialetto, dall'altro la sua – vera o presunta – alterazione della voce.

3.2 *La lingua come veicolo d'identità*

Proveremo qui a esaminare la forma linguistica con cui si presentavano le prediche di Giuseppina. Gli esempi riportati, trascritti dall'*Archivio sonoro della Campania*, mostrano innanzitutto una testualità fortemente sconnessa¹⁵.

(1) Voi [pensadə] che sono solo gli [wom:ənə] [pek:atorə] ci siete [aŋgə] voi [dɔn:v] nella mia [presendzə] per un [pek:atə] [mortələ]/ quando i bambini li butterete nell'acqua a mare e così piangeranno dolore nell'oscurità/ e così piangerete voi quell'ore che volete il perdono e quel figlio vostro vi condanna all'inverno/ E allora sperate in questa giornata che vi voglio salvare ad ognuno!

In (1), notiamo innanzitutto la presenza di elementi regionali campani nel parlato di Giuseppina, come la riduzione a schwa della vocale atona finale, la sonorizzazione delle occlusive sorde dopo nasale e della fricativa sibilante sorda¹⁶. Come però già accennato, e come emerge con più forza in (2), la tipicità delle prediche di Giuseppina sta nel loro essere un *pastiche* di frasi non di senso compiuto.

(2) Sono a pregare nel [tʃi.elo] e [sɛmbrə] alla mamma addolorata che cerca l'aiuto al suo figliuo e lascia a tutti i miei [divotə]/ dal nome dello Spirito [sandə] vi benedico le grazie sono in questa mano divoti miei che mi hanno [donatə] la foglia nelle mano

15. Come ricorda D. Cameron, *Working with spoken discourse*, SAGE, London 2001, p. 35, «when we speak we use pausing and, especially, intonation (pitch and stress) to 'chunk' our talk into units. These units may well coincide with grammatical constructs such as a clause, but they do not have to; generally what the boundaries signal is the structure the speaker imposes on the *information* / he is giving». Ai fini della nostra analisi abbiamo pensato che fosse fondamentale cercare di capire in che modo Giuseppina riusciva a segmentare il suo parlato: per questo motivo abbiamo pensato di riportare delle trascrizioni delle prediche di Giuseppina in cui abbiamo usato come convenzione la barra obliqua / per segnalare le pause ritmiche del discorso.

16. Cfr. N. De Blasi, *Geografia e storia dell'italiano regionale*, il Mulino, Bologna 2014.

della [d:ziɐ]/ oh quanta speranza io cerca nulla vi negherà/ oh mamma consolatrice come sollevate a noi nel paradiso così solleva a tutti i miei divoti/ solleva tutti i divoti che sono lontani nelle lore caso e quelli nelle terra straniero con san Michelo combatte nella spada in questa giornata che spezza ogni polvera canina di tanta gente che sono stati attaccati invidiato/ oh quanta malinconia trovo in questa giornata, oh patre mio.

Possiamo dire che, almeno a livello morfosintattico, Giuseppina parla sì italiano, ma il suo discorso manca di coesione e coerenza¹⁷. Le frasi sono infatti composte da elementi che richiamano sia il lessico liturgico («Spirito Santo», «Mamma Addolorata», «Paradiso») sia quello – ben più vicino ai fedeli – del patrimonio magico tradizionale (la «polvera canina», l'invidia, l'attaccatura). Questi elementi sono giustapposti in una sorta di libero flusso di pensiero paraliturgico, per cui da una richiesta di alleviare le sofferenze dei fedeli lontani l'attenzione si sposta su san Michele e sul suo potere di spezzare la legatura senza soluzione di continuità. Di questo predicare basandosi su scampoli probabilmente mandati a memoria di brani ascoltati in chiesa, già Rossi¹⁸ notava come

[n]ella predica [...] il linguaggio diventa spesso incoerente e dissociato; vengono affastellati, ad esempio, i nomi dei santi più diversi che sembrano scelti a caso, principalmente secondo regole ritmiche; viene inserita una serie di termini in lingua italiana (una delle parole più ricorrenti è *compenetrare*) usati principalmente per suscitare un determinato effetto sull'uditorio, senza alcun rapporto col loro significato.

La giustapposizione di elementi incoerenti accompagnati da una gestualità marcata scandita sembra richiamare la forma artistica del *grammelot*, un tipo di recitazione che permette di mimare a livello segmentale e soprasegmentale una lingua, scegliendone tratti salienti dal punto di vista percettivo che assumono significazione grazie a una forte componente mimico-gestuale¹⁹.

In questo caso l'effetto ottenuto non è tanto quello della mimesi della lingua straniera, bensì dell'imitazione efficace di una particolare forma di testo, la predica liturgica, ottenuta grazie a una fonìa italiana: le parole non sono incomprensibili; sono interpretabili singolarmente sul piano sintagmatico per quanto l'insieme non sia coerente.

17. Cfr. R.A. Beaugrande, W.U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, il Mulino, Bologna 1994.

18. A. Rossi, *Le feste*, cit., p. 62.

19. Cfr. P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2000; M. Voghera, *Il senso compiuto delle parole: esempi di grammelot*, in «Testi e linguaggi», 9, 2015, pp. 21-39.

L'efficacia della predica è, inoltre, ottenuto grazie a un sapiente uso della componente gestuale. La gestualità di Giuseppina è co-verbale, concorre cioè con il parlato ed è caratterizzata da gesti batonici²⁰, i gesti ritmati che seguono il ritmo del parlato, utilizzati principalmente nei discorsi politici ed elettorali.

Figura 1. Predica di Giuseppina/Alberto tratta da *La nascita di un culto*.



Oggi che vi dono la mano

fedele

dal cielo una stella



divina

che gira su di voi

Come si vede dalla figura 1, Giuseppina alterna mani giunte in preghiera a mani aperte durante tutta la durata delle sue prediche. Questo continuo ripetersi dell'apertura della mano aiuta a dare una scansione ritmica al testo e crea un effetto di segmentazione che altrimenti verrebbe meno. Questo è possibile anche dall'andamento prosodico del parlare di Giuseppina che sembrerebbe

20. Cfr. A. Sobrero, *Pragmatica*, in Id. (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo: le strutture*, Laterza, Roma-Bari 1993; I. Poggi, E. Magno Caldognetto, *Mani che parlano: gesti e psicologia della comunicazione*, Unipress, Padova 1997.

rimandare a quelle forme, liminali fra poesia e musica²¹, di recitazione in versi tipiche della tradizione orale²².

Se ci soffermiamo sulla lingua utilizzata da Giuseppina nella cosiddetta «stanza del segreto» noteremo però che l'impressione della «alternanza di codice» riportata da antropologi e giornalisti non è del tutto esatta.

(3) stesso la gente intorno hanno invidia su di voi e allora ve pigliano sotto a famiglia voi nun state bene anche la famiglia, ve sentite accendere e allora tu e' turnà ccà ugualmente, t'e 'ra mette sulo sotto a mano mia, quando i dottori non riconoscono malatia allora avit'a truvà a mano mia, avit'a rice Alberto ci pote salvà, io a quello salvo, quando i duttori 'n trovano malatia allora dovete dire chi ci può salvare, solo Alberto, avite capito, avite venì sotto a mano mi.

Come si vede dal brano citato, la lingua delle udienze di Giuseppina non è esattamente «più dialettale» della lingua di Alberto. Sono certamente presenti fenomeni linguistici di area marcatamente campana, come il marcatore di focus «stesso», il troncamento dell'infinito (*turnà, salvà, venì*), l'utilizzo della perifrasi modale *avere (d)a* + infinito interpretabile sia in senso deontico sia in senso temporale come futuro²³ (*e' turnà ccà, t'e 'ra metta*). Ciononostante, la *facies* del brano non è radicalmente altra rispetto alla lingua delle prediche pubbliche. Quello che cambia è lo stile, che in questo caso non è più quello della pubblica orazione, con la sua rigida scansione ritmica, bensì è quello del colloquio intimo, privato, in cui i devoti, recatisi da Giuseppina, ricevono conforto e speranza di salvezza grazie all'intercessione di Alberto, mediato da sua zia.

Le udienze private sono caratterizzate, di contro, da una maggiore sensazione e intelligibilità: nella stanza del segreto, la lingua utilizzata da Giuseppina è meno «oracolare», a differenza delle prediche che, nel contenuto veicolato, sono assolutamente criptiche.

Come s'è detto sopra, però, l'ulteriore scarto fra le varie *personae* di Giuseppina risiedeva anche nel cambio di voce. Più volte è stato, infatti, sottolineato come durante le prediche fosse Alberto a parlare, usando una voce da uomo.

21. Sarebbe necessaria un'analisi approfondita di tipo comparativo che tenesse in considerazione le strategie ritmico-prosodiche ancora in uso, ad esempio, fra i cuntisti e l'andamento intonativo delle prediche del beato Alberto. Per quanto non sia nostra intenzione proporre un rapporto di filiazione diretto, sarebbe quanto mai interessante verificare la penetrazione di certe forme di narrazione orale nel contesto socio-geografico in cui si muoveva Giuseppina.

22. Cfr. F. Giannattasio, *Dal parlato al cantato*, in J.J. Nattiez, *Enciclopedia della musica*, vol. V – *L'unità della musica*, Einaudi, Torino 2005, pp. 1003-1036.

23. Cfr. A. Ledgeway, *Grammatica diacronica del napoletano*, De Gruyter, Berlin 2009.

Eppure, l'analisi attenta dei materiali documentari a nostra disposizione conferma che, come nel caso del cambio di codice, anche per il cambio di voce non sembrano esservi tracce: la voce di Giuseppina, così come ci è stata tramandata dai supporti audiovisivi, rimane sempre la stessa²⁴.

Come si spiega questa doppia illusione? L'interpretazione della «social persona» di Giuseppina non è un processo univoco e unidirezionale, bensì è un processo che si muove all'interno di una rete di rimandi: si tratta, cioè, di quello che Eckert definisce campo indessicale, «a constellation of ideologically linked meanings, any region of which can be invoked in context»²⁵. Nella pratica stilistica gli interattanti compiono continuamente mosse socio-semiotiche, posizionando sé stessi e gli altri e reinterpretando le variabili in un processo di *bricolage*. È proprio questo che fa sì che Giuseppina venga interpretata in seguito al posizionamento – *stance*²⁶ – che essa stessa assume, e che viene giudicato adeguato dagli altri. Giuseppina, ponendosi in una posizione di *leader carismatico*, fa sì che determinate forme linguistiche vengano associate a spe-

24. Dal punto di vista acustico, numerosi studi si sono occupati della differenza tra maschi e femmine, mostrando però risultati disomogenei: la differenza tra i due sessi è, infatti, un complesso intreccio di fattori anatomici, fisiologici e socioculturali, sia innati sia appresi, tanto che differenze fonetiche nel parlato di maschi e femmine tendono a emergere ben prima della pubertà, quando non si sono ancora sviluppate quelle diversità anatomiche come l'allungamento e l'ispessimento delle pliche vocali fra i parlanti di sesso maschile (cfr. J.C. Kahane, *A morphological study of the human prepubertal and pubertal larynx*, in «American Journal of Anatomy», 151, 1978, pp. 11-20; P. Foulkes, G. Docherty, *The social life of phonetics and phonology*, in «Journal of Phonetics», 34, 2006, pp. 409-438). Studi cross-linguistici hanno però mostrato la robustezza di alcuni parametri acustici, come il valore medio della frequenza fondamentale (ad esempio: E. Pépiot, *Voice, speech and gender: male-female acoustic differences and cross-language variation in English and French speakers*, in A. Elalouf, M. Le Mené, *Actes de la XIVèmes Rencontres Jeunes Chercheurs de l'ED 268*, Paris 2012). A tale proposito è in corso un'analisi per riscontrare eventuali differenze di «genere» nel parlato pubblico e privato di Giuseppina; scopo dello studio sarà inoltre quello di poter descrivere acusticamente le prediche, interpretate come esempio testuale di *charismatic speech* (ad esempio: R. Signorello, *The biological function of fundamental frequency in leaders' charismatic voices*, in «Journal of the Acoustical Society of America», 136 (4), 2014, pp. 2295-2295). Al momento, lo studio tiene in considerazione il valore medio ed excursus della frequenza fondamentale e la durata delle pause silenti, cfr. R. Nodari, L. Corona, *Far sentire il sacro: caratteristiche acustiche del parlato pubblico di Giuseppina Gonnella*, in prep.

25. cfr. P. Eckert, *Three waves*, cit., p. 94.

26. Secondo la definizione data da J.W. Du Bois, *The Stance triangle*, in R. Englebretson (ed.), *Stancetaking in discourse: Subjectivity, evaluation, interaction*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2007, pp. 139-182, con posizionamento è da intendersi ogni pubblico atto degli attori sociali attraverso il quale essi simultaneamente interpretano la realtà e posizionano sé stessi e gli altri all'interno del proprio vissuto socioculturale, in altre parole, valutando qualcosa, posizionandosi e poi allineandosi con gli altri.

cifiche caratteristiche, per poi successivamente essere associate a determinate categorie sociali, come ad esempio il genere²⁷. Nel momento in cui si accetta la possessione, Giuseppina parla italiano, perché in quel momento la donna sta dando voce a una «persona» che è associata a determinate caratteristiche: Alberto, maschio e seminarista, in virtù del suo ruolo sociale «deve» parlare italiano, e «deve» farlo con voce da uomo. Il falso storico del registratore che ancora parlava mentre Giuseppina agonizzava al suolo altro non fa che confermare che il posizionamento permane ancora oggi, per quanto cambiato di segno. La sedimentazione – *stance accretion* – si cristallizza in una identità che, non potendo venire accettata, si rifà a una spiegazione tecnologica che non rifiuta la diversità del parlare ma la rende oggettiva²⁸.

4. Conclusioni

La rilettura del caso di Giuseppina Gonnella ci ha permesso di chiarire in che modo la donna riesca a piegare la lingua per assolvere a delle precise funzioni comunicative e carismatiche. Giuseppina, infatti, per poter essere ratificata di un potere taumaturgico peculiare, riesce a *performare* una nuova identità, quella del Glorioso Alberto, un giovane uomo che suscita nei fedeli l'impressione di parlare in italiano, raccontando l'aldilà e predicando il bene. Il potere di Giuseppina è tutto incentrato su un cambio di genere, attuato attraverso un cambio di lingua e gesti: dando risalto nelle sue possessioni ad alcuni tratti percepiti come salienti del genere maschile, la donna riesce a creare nei fedeli l'effetto di straniamento capace di «far sentire il sacro». È grazie al suo modo di usare la lingua e di maneggiare fini tecniche performative che Giuseppina riesce a diventare uomo, a ottenere riconoscimento dai fedeli, posizionando continuamente sé stessa e gli altri in maniera significativa. Nel caso di Giuseppina Gonnella, il genere risulta essere, a tutti gli effetti, il risultato di una performance riuscita, che vede coinvolti tutti gli inter-attanti, i quali accettano e rendono possibile la costruzione di una nuova identità.

27. Cfr. E. Ochs, *Indexing Gender*, in A. Duranti, C. Goodwin (eds.), *Rethinking context: language as an interactive phenomenon*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 335-358.

28. Cfr. P. Apolito, *Internet e la Madonna*, Feltrinelli, Milano 2002.

Riferimenti

- Agha Asif, *Voice, footing, enregisterment*, in «Journal of Linguistic Anthropology», 15 (1), 2005, pp. 38-59.
- Apolito Paolo, *Internet e la Madonna*, Milano, Feltrinelli 2002.
- Apolito Paolo, *Con la voce di un altro. Storia di possessione, di parole e di violenza*, L'Ancora, Napoli 2006.
- Beaugrande Robert-Alain, Dressler Wolfgang U., *Introduzione alla linguistica testuale*, il Mulino, Bologna 1994.
- Butler Judith, *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*, in «Theatre Journal», 40 (4), 1988, pp. 519-531.
- Butler Judith, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York-London 1990; trad. it. S. Adamo, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 2014.
- Butler Judith, *Undoing Gender*, Routledge, New York-London 2004; trad. it. F. Zappino, *Fare e disfare il genere*, Mimesis, Milano 2014.
- Cameron Deborah, *Working with spoken discourse*, SAGE, London 2011.
- De Blasi Nicola, *Geografia e storia dell'italiano regionale*, il Mulino, Bologna 2014.
- De Mauro Tullio, *Per lo studio dell'italiano popolare unitario*, in A. Rossi, *Lettere da una tarantata*, Squilibri, Roma 2015 [1970¹], pp. 43-75.
- Du Bois John W., *The Stance triangle*, in R. Englebretson (ed.), *Stancetaking in discourse: Subjectivity, evaluation, interaction*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2007, pp. 139-182.
- Eckert Penelope, *The whole woman: sex and gender differences in variation*, in D. Brenneis, R. Macaulay (eds.), *The matrix of language: contemporary linguistic anthropology*, Westview Press, Boulder 1990, pp. 116-137.
- Eckert Penelope, *Variation and the indexical field*, in «Journal of sociolinguistics», 12, 2008, pp. 453-76.
- Eckert Penelope, *Three waves of variation study: the emergence of meaning in the study of sociolinguistic variation*, in «Annual Review of Anthropology», 41, 2012, pp. 87-100.
- Foulkes Paul, Docherty Gerard, *The social life of phonetics and phonology*, in «Journal of Phonetics», 34, 2006, pp. 409-438.
- Giannattasio Francesco, *Dal parlato al cantato*, in J.J. Nattiez, *Enciclopedia della musica, vol. V - L'unità della musica*, Einaudi, Torino 2005, pp. 1003-1036.
- Hebdige Dick, *Subculture: The meaning of style*, Methuen, New York 1984.
- Johnstone Barbara, Andrus Jennifer, Danielson Andrew E., *Mobility, indexicality, and the enregisterment of "Pittsburghese"*, in «Journal of English Linguistics», 34 (2), 2006, pp. 77-104.
- Kahane Joel C., *A morphological study of the human prepubertal and pubertal larynx*, in «American Journal of Anatomy», 151, 1978, pp. 11-20.
- Labov William, *The Social stratification of English in New York City*, Center for Applied Linguistics, Washington D.C. 1966.
- Ledgeway Adam Noel, *Grammatica diacronica del napoletano*, De Gruyter, Berlin 2009.
- Nicholson Linda, *Feminism in "Waves": useful metaphor or not?*, in C. McCann, S. Kim (eds.), *Feminist theory reader: local and global perspectives*, Routledge, New York 2013, pp. 49-55.

- R. Nodari, L. Corona, *Far sentire il sacro: caratteristiche acustiche del parlato pubblico di Giuseppina Gonnella*, in prep.
- Ochs Elinor, *Indexing Gender*, in A. Duranti, C. Goodwin (eds.), *Rethinking context: language as an interactive phenomenon*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 335-358.
- Pépiot Erwan, *Voice, speech and gender: male-female acoustic differences and cross-language variation in English and French speakers*, in A. Elalouf, M. Le Mené, *Actes de la XIVèmes Rencontres Jeunes Chercheurs de l'ED 268*, (Paris, Jun 2012), Paris 2012.
- Poggi Isabella, Magno Caldognetto Emanuela, *Mani che parlano: gesti e psicologia della comunicazione*, Unipress, Padova 1997.
- Risso Michele, Böker Wolfgang, *Sortilegio e delirio. Psicopatologia delle migrazioni in prospettiva transculturale*, Liguori, Napoli 2000.
- Rossi Annabella, *Le feste dei poveri*, Sellerio, Palermo 1969.
- Rossi Annabella, *Il glorioso Alberto*, Testo inserito nel reportage fotografico di Ferdinando Scianna, Editphoto, Milano 1971.
- Rossi Annabella, Commento al documentario di L. Di Gianni *La possessione*, 1971.
- Signorello Rosario, *The biological function of fundamental frequency in leaders' charismatic voices*, in «Journal of the Acoustical Society of America», 136 (4), 2014, pp. 2295-2295.
- Sobrero Alberto A., *Pragmatica*, in ID. (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo: le strutture*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Trifone Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2000.
- Voghera Miriam, *Il senso compiuto delle parole: esempi di grammelot*, in «Testi e linguaggi», 9, 2015, pp. 21-39.

Quando l'insegnante non dice. Ricerca sulle strategie di riduzione che influenzano il verbo nel *teacher-talk*

1. Definizione dell'ambito di ricerca

Risalgono alla metà degli anni Novanta i primi studi grazie ai quali si è potuto dimostrare quanto il parlato dell'insegnante di lingua straniera influenzi non solo l'apprendimento di competenze semantiche e morfosintattiche¹ ma anche di competenze di tipo sociolinguistico, strategico ed esistenziali². Il continuo mutamento sociolinguistico e gli sviluppi in ambito metodologico e formativo legittimano tuttavia la centralità che il parlato dell'insegnante ricopre ancora oggi nella ricerca didattica. Nel Nord Reno Westfalia (NRW), nella Germania orientale, le ricerche sul parlato dell'insegnante sono particolarmente attuali in quanto nelle università della regione sono state introdotte riforme nel percorso di formazione finalizzato all'insegnamento³. I cambiamenti apportati hanno

*. Universität zu Köln.

1. M. Vedovelli, *L'italiano parlato dagli italiani e l'italiano appreso dai non italiani*, in T. De Mauro (a cura), *Come parlano gli italiani*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 87-98; C. Brighetti, F. Minuz, *Abilità del parlato*, Guerra, Perugia 2008.

2. P. Diadori, *Teacher-talk/foreigner-talk nell'insegnamento dell'italiano L2: un'ipotesi di ricerca*, in L. Maddii (a cura), *Apprendimento e insegnamento dell'italiano L2*, IRRE Toscana, Firenze 2004, pp. 71-102.

3. I piani di studi universitari per la formazione degli insegnanti sono stati modificati in diverse riprese in base al testo della LABG (*Lehrerausbildungsgesetz*) del 12 maggio 2009 e della LZV (*Lehramt-zugangsverordnung*) del 18 giugno 2009. Nella zona del Nord Reno Westfalia molte università hanno applicato il piano di studi riformato a partire dal semestre invernale 2011/2012. Le maggiori modifiche rispetto al percorso formativo precedente riguardano la struttura composta da un Bachelor of Arts e un Master of Education, in sostituzione della laurea quadriennale, un aumento delle ore di tirocinio, maggiore attenzione all'insegnamento della didattica e un'accelerazione del processo d'inserimento

condotto all'inserimento di nuove materie, all'intensificazione di approcci interdisciplinari e a variazioni nel sistema di verifica e in tutti e tre questi ambiti è possibile verificare una maggiore attenzione verso l'oralità che ha raggiunto così lo status di alternativa equipollente al lavoro sulla e attraverso la lingua scritta. L'esempio più emblematico riguarda l'introduzione di un esame orale al termine del modulo finale riguardante le competenze linguistiche in italiano dei futuri insegnanti di LS, laddove precedentemente si eseguivano solo esami scritti. Questo ha implicato quindi una ristrutturazione non solo del momento di verifica, ma anche una diversa attenzione all'oralità durante lo svolgimento dei corsi e una maggiore riflessione sugli aspetti del parlato da insegnare ai futuri insegnanti.

Il *teacher-talk*, il parlato dell'insegnante, è il risultato del complesso equilibrio tra il desiderio del docente di esprimere il messaggio in maniera il più possibile comprensibile e adeguata al livello di competenza dei destinatari e l'esigenza di naturalezza pragmatica, determinata dal contesto situazionale, dal tipo di interazione e dal tipo di distanza psicologica che s'intende creare con gli studenti⁴. Per raggiungere tale scopo il docente agisce sulla propria produzione orale influenzandone aspetti morfosintattici, fonologici, semantici, soprasegmentali grazie a strategie comunicative *ad hoc* definite «semplificazioni»⁵. Secondo gli studi effettuati in materia⁶ le strategie di semplificazione di un insegnante possono essere di riduzione se l'insegnante elimina o evita a elementi linguistici, oppure di elaborazione se ricorre a una formulazione più accurata che fornisce ulteriori spiegazioni o ripetizioni. Di seguito si riportano

nel mondo del lavoro (*Reform der Lehrerbildung* del 2009). Nell'aprile 2016 la LABG e la LZV sono state ulteriormente corrette, dando vita ad un secondo nuovo piano di studi a partire dal semestre invernale 2016/2017. I poli universitari con piani di studio per la formazione degli insegnanti di italiano in NRW oggi giorno sono la Ruhr-Universität Bochum, la Westfälische Wilhelms-Universität Münster e la Universität zu Köln; ciascuno di essi, grazie alle disposizioni sull'autonomia universitaria, ha adattato il proprio piano di studi in maniera diversa, ne risulta quindi che anche la formazione degli insegnanti all'interno della stessa regione non sia uniforme, sebbene assolutamente equivalente. Per un approfondimento sul tema sono consultabili i piani di studi online dalle rispettive università.

4. P. Diadori, E. Cotroneo, F. Pellacchi, *Quali studi sul parlato del docente di italiano L2?*, in P. Diadori (a cura), *La DITALS risponde 5*, Guerra, Perugia 2007, pp. 339-354.

5. C.A. Ferguson, *Toward a characterization of English foreigner talk*, in «Anthropological Linguistics», 17 (1), 1975, pp. 1-14.

6. *Ibidem*; G. Pallotti, *La seconda lingua*, Bompiani, Milano 1998; M. Beretta, *Morphological markedness in L2 acquisition*, in R. Simone (ed.), *Iconicity in language*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1995; M. Long, *The role of the linguistic environment in second language acquisition*, in C. Ritchie, T.K. Bhatia (eds.), *Handbook of second language acquisition*, Academic Press, New York 1996, pp. 445-467.

i fenomeni di semplificazione riscontrabili nel parlato dell'insegnante e come vengono classificati⁷:

- Fonologia

Riduzione: nessuna.

Elaborazione: tono di voce più alto, pronuncia più accurata, ritmo rallentato; maggiore uso di pause, gamma d'intonazioni più ampia; forme linguistiche complete e non contratte.

- Morfologia e sintassi

Riduzione: enunciati più brevi e meno complessi, più verbi al presente.

Elaborazione: più enunciati ben formati, più regolarità, ordine canonico delle parole, maggiore mantenimento dei costituenti opzionali (es. pronomi personali soggetto), relazioni grammaticali marcate più esplicitamente, enunciati *topic-comment*, più domande, più domande popolari (sì/no), meno domande aperte.

- Lessico

Riduzione: ripetizioni, uso di poche forme lessicali, meno espressioni idiomatiche, lessico ad alta frequenza, meno forme opache (sostantivi preferiti ai pronomi), parole più comuni, uso di termini più generici (iperonimi).

Elaborazione: uso di sinonimi, parafrasi, scomposizione di concetti di significato complesso in concetti più semplici, uso di parole in posizione saliente per inquadrare il resto dell'enunciato (parole-chiave), ripetizione delle parole più importanti.

- Pragmatica

Riduzione: preferenza dell'allocutivo informale (it. «tu», ted. «du»), ordini espressi più spesso con imperativi, scelta di argomenti ancorati al contesto.

Elaborazione: uso di codici cinetici (gesti) per accompagnare il discorso; maggiore ricorso a deittici.

Alla luce dell'elenco teorico di strategie a cui può ricorrere l'insegnante, si è proposto d'indagare empiricamente la loro occorrenza effettiva all'interno del *teacher-talk*. In questo contributo, in conformità con il tema dello «spazio bianco», si metteranno in evidenza esclusivamente le strategie di riduzione e

7. D. Larsen-Freeman, M. Long, *An introduction to second language acquisition research*, Longman, London 1991.

solo nel caso in cui esse coinvolgano forme verbali, sia per la centralità del ruolo di questa parte del discorso che per la sua frequenza nel *teacher-talk*.

2. La raccolta dei dati

Soggetto della ricerca sono state le lezioni di italiano come LS tenute da 14 insegnanti e rivolte ad alunni tedescofoni tra i 15 e i 18 anni nel NRW tra il 2014 e il 2017 per un totale di 32 ore⁸. Il materiale raccolto consiste in una documentazione scritta delle lezioni secondo il modello AIR *Analisi dell'Interazione e delle Routine*⁹ e nella registrazione delle tracce audio poi trascritte secondo un modello con adattamenti del sistema jeffersoniano¹⁰. Il risultato è stato ordinato in base ad alcune macrofasi della lezione (accoglienza e apertura, controllo disciplinare, distensione, spiegazione del lessico, riflessione metalinguistica, istruzioni, chiusura e congedo), in modo da poter strutturare un'analisi comparatistica degli elementi del *teacher-talk*. Successivamente le trascrizioni sono state inserite nel software di analisi testuale e trattamento automatico¹¹ del linguaggio *WordSmith Tools*. Ne è nato un corpus con 31.903 occorrenze corrispondenti a 3.868 forme suddivise per codice linguistico come rappresentato nella tabella (1).

Tabella 1. Composizione del corpus.

	Occorrenze	Forme
italiano	23.515	2.515
tedesco	8.388	1.353
altre lingue	8	5

8. Le ore di lezione sono state selezionate in completo accordo con l'insegnante e rappresentano solo registrazioni di lezioni che gli insegnanti hanno classificato come ben riuscite in fase successiva alla registrazione. Per un'indagine contrastiva dell'italiano e del tedesco, si veda S. Coletso Bosco, M. Costa, *italiano e tedesco: questioni di linguistica contrastiva*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.

9. P. Selleri, *L'analisi delle routine conversazionali ed organizzative come strumento di osservazione del clima di classe*, in «Rassegna di Psicologia», 28 (3), 2001, pp. 77-94.

10. G. Jefferson, *A case of transcriptional stereotyping*, in «Journal of Pragmatics», 26, 1996, pp. 159-170.

11. È stato necessario tuttavia apportare integrazioni manuali in caso di ambiguità e per la determinazione del codice linguistico di appartenenza.

La classificazione per fasi e il corpus sono quindi un doppio strumento di analisi che consente di inserire ogni fenomeno quantitativo all'interno di un contesto didattico, permettendo così d'indagare più facilmente le strategie di riduzione verbale in base alle necessità comunicative.

3. Presentazione e analisi

Come anticipato, nella fase di analisi si è provveduto al riscontro sistematico delle strategie di riduzione. Il risultato ottenuto ha dimostrato che, se da una parte alcune fasi dell'unità didattica sono svolte prevalentemente in un codice, per esempio la LS per l'apertura e la LM per il congedo, nella maggior parte dei casi l'insegnante agisce in base al livello di competenza dell'apprendente e di difficoltà dell'argomento trattato, ricorrendo, per finalità prettamente didattiche¹², a più codici contemporaneamente, grazie a strategie di alternanza attuate consapevolmente¹³. Partendo così dalla categorizzazione dell'alternanza tra codici proposta di Ferroni¹⁴ è stato possibile riscontrare più di 1.500 casi di parlato bilingue (38 per cento), più di 1.100 corrispondenze (28 per cento), oltre a 1.000 attività di ripresa (26 per cento) e quasi 350 casi di una forma non ancora teorizzata che è qui definita come attività di ripresa consecutiva sistematica (8 per cento)¹⁵, per una totalità di circa 4.000 casi di alternanza linguistica. In base

12. Il *code-mixing* è riscontrabile infatti solo nel 4 per cento degli enunciati in cui compaiono più codici.

13. Si noti che la schematizzazione introdotta da D. Larsen-Freeman, M. Long, *op. cit.*, non essendo specifica dell'insegnante di LS, non nomina esplicitamente la possibilità di rifarsi ad altri codici linguistici come strategia di semplificazione; tuttavia essa può rientrare sia tra le strategie di riduzione – in quanto una traduzione può consentire di eliminare dall'enunciato l'aspetto più complesso – sia di rielaborazione – quando, per esempio, si offrono spiegazioni al termine – in un altro codice. Per tale motivo, i casi di presenza di più codici non sono stati analizzati in blocco, ma sono stati esaminati singolarmente.

14. R. Ferroni, *La commutazione di codice nella classe di lingua: fra funzioni e rituali*, Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo 2008.

15. Per traduzione consecutiva sistematica s'intende un fenomeno di traduzione non introdotto da marcatori, non esplicitamente richiesto dagli studenti e non funzionale allo sviluppo di un discorso, in cui l'insegnante ripropone il medesimo concetto espresso in modo esaustivo e autonomo nei due codici. Si vedano, ad esempio:

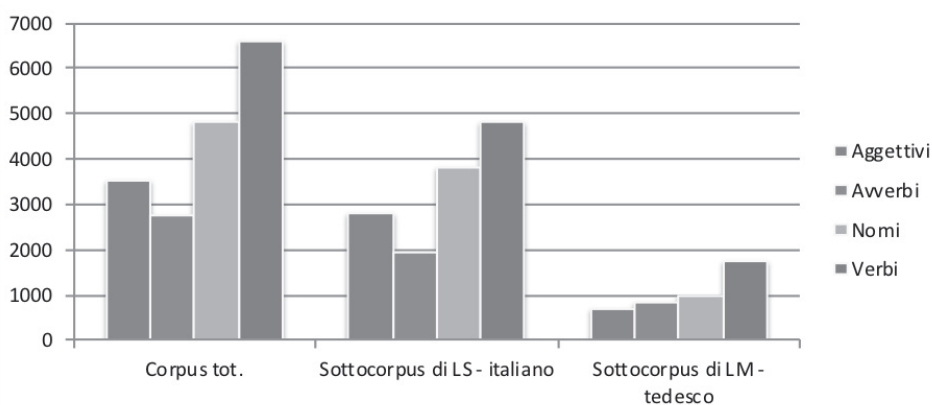
(1) \NS 2\ dann korrigiere ich es dopo lo faccio

(2) \NS 3\ ora io vi faccio una domanda che non sta nel vostro foglio di lavoro ich stelle eine frage die nicht im arbeitsblatt steht (.) ich gebe euch aber so zwei oder drei minuten um die antwort zu überlegen (0,5) STD1 e per tutti com'è l'atmosfera a casa di filippo? (0,5) secondo voi wir haben jetzt der kapitel gelesen wir haben etwas über die familie erfahren i genitori di Filippo offrono a (0,5)

all'analisi delle fasi della lezione è risultato evidente come l'esistenza di questa quarta forma di alternanza è strettamente legata alla necessità di offrire un input che raggiunga la totalità del gruppo di alunni nonostante l'eterogeneità delle loro competenze e la possibilità di autoverifica dell'avvenuta comprensione.

Per una migliore disamina dei fenomeni osservabili nel corpus, si osservi il grafico (1) sulla struttura grammaticale sulla base delle occorrenze delle parole piene.

Grafico 1. Parole piene osservabili nel corpus.



Appare subito evidente come la somma delle categorie grammaticali corrispondenti ad aggettivo, avverbio, nome e verbo occupi più del 55 per cento del totale. È opportuno specificare che l'alta frequenza di elementi appartenenti alle ultime due categorie è una peculiarità dei corpora basati sul parlato in classe e, nello specifico, nei corpora di *teacher-talk* è la categoria verbale a prevalere, mentre quella nominale è prevalente se si analizza il parlato dell'apprendente, poiché essa consente un aggancio più immediato con la realtà¹⁶. Inoltre, si noti come il sottocorpus di LM presenti un maggior numero di avverbi rispetto agli aggettivi, caratteristica che è riconducibile a quanto riscontrato in un'analisi incrociata con le fasi della lezione, da cui è risultato che le funzioni di controllo disciplinare e istruzione avvengono prevalentemente in tedesco.

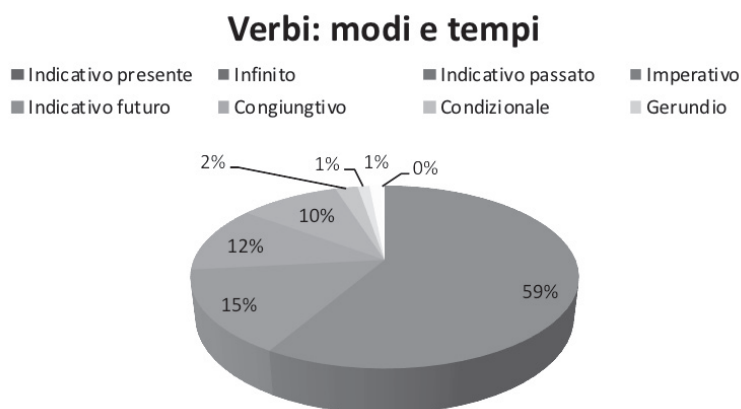
offrono qualcosa cosa offrono? STD2 tu lo sai cosa offrono? è anche una figura es gibt auch ein bild auch durch die bilder könntet ihr etwas verstehen

(3)\INS 4\ cosa habe ich vergessen? cosa ho dimenticato in dieser satz?

16. M. Barni, F. Gallina, *Le parole degli stranieri: il LIPS il primo lessico di frequenza dell'italiano parlato dagli stranieri*, in M. Barni, D. Troncarelli, C. Bagna (a cura), *Lessico e apprendimenti. Il ruolo del lessico nella linguistica educativa*, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 143-156.

Il parlato dell'insegnante di italiano come LS è dunque caratterizzato prevalentemente da verbi. Nella presente indagine sono state rinvenute 989 forme che compaiono in 6.588 occorrenze corrispondenti al 21 per cento dell'intero corpus. Di queste occorrenze il 59 per cento è costituito da forme verbali al presente, il 15 per cento dall'infinito, il 12 per cento da una delle forme del passato indicativo. Il restante 14 per cento è suddiviso tra futuro indicativo, congiuntivo, condizionale e gerundio come riportato nel grafico (2).

Grafico 2. Modi e tempi verbali.



Appare a questo punto evidente a chi si occupa di didattica come l'elenco di tempi e modi verbali, ordinato in base alla ricorrenza nel corpus, corrisponda, pressoché completamente, all'ordine previsto dalla progressione didattica riassunta di Giacalone Ramat¹⁷, con la sola eccezione del condizionale, che normalmente è introdotto prima del congiuntivo. Il corpus dimostra, quindi, una profonda consapevolezza da parte degli insegnanti dell'input a cui esporre gli apprendenti per favorirne la comprensione. Tra le peculiarità del *teacher-talk*, oltre alla prevedibile occorrenza di forme verbali al presente indicativo, rientra invece l'uso dell'infinito. Tale fenomeno è da ricondurre a due cause emerse nell'analisi dei contesti di frequenza. In primo luogo, al diffuso ricorso a verbi modali¹⁸ con reggenze dell'infinito che giustifica 556 occorrenze, pari al 57 per cento di tutte le forme all'infinito. In particolare, si noti come le voci del verbo

17. A. Giacalone Ramat, *Verso l'italiano. Percorsi e strategie di acquisizione*, Carrocci, Roma 2003.

18. C. Milan, *Modalverben und Modalität. Eine kontrastive Untersuchung Deutsch-Italienisch*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2001.

«potere» siano soprattutto espressioni di richiesta di permesso (23 casi anche in contesti ironici), richiesta cortese (65 casi) e di possibilità (84 casi):

- (1) \INS\ posso sapere cosa state facendo?
- (2) \INS\ ok (.) possiamo andare avanti?
- (3) \INS\ sì perché no (.) potrebbe essere giusto

Al contrario il verbo «dovere» è usato per esprimere obblighi, consigli e suggerimenti durante le fasi di controllo disciplinare della classe e di assegnazione dei compiti. Infine, il verbo «volere» è utilizzato prevalentemente per esprimere un desiderio legato al mandato delle attività (79 casi) in sostituzione di dovere con funzione meno impositiva:

- (4) \INS\ per casa vorrei che faceste gli esercizi della fotocopia A che oggi non abbiamo finito (.) va bene?

Nelle restanti occasioni (25 casi) esso è usato per esprimere una mera richiesta:

- (5) \INS\ vorrei avere due volontari zwei Freiwillige für die Übung.

Il verbo «sapere» è usato meno in funzione di modale (36 casi) e compare soprattutto in situazioni di domanda parte dell'insegnante (14 casi):

- (6) \INS\ qualcuno di voi sa dirmi che colore è questo?

Le altre 378 occorrenze dell'infinito non sono da ricondurre a riflessioni morfosintattiche e lessicali.

Le forme verbali al passato corrispondono esclusivamente al passato prossimo e all'imperfetto indicativo, a eccezione di un unico esempio di passato remoto in occasione di una correzione¹⁹. La presenza di 655 voci verbali all'imperativo rivela, come atteso, la necessità dell'insegnante di dare

19. \INS\ fate attenzione perché diese kleine sachen wie du gesagt hast sind wichtig zum beispiel wenn ich penso schreibe einfach so ([l'insegnante scrive «penso» alla lavagna]) das ist präsent (.) ma se scrivo così ([l'insegnante aggiunge l'accento]) diventa pensò e questo è un passato molto molto lontano also echt eine andere welt.

istruzioni e di veicolare, con una certa fermezza, la volontà che queste vengano eseguite. A tale proposito si è notato il frequente utilizzo della prima persona plurale (303 occorrenze) allo scopo probabilmente di evitare un ordine troppo diretto²⁰; in tali casi, l'insegnante, pur non dovendo svolgere l'attività in prima persona, segnala attraverso il «noi» di volersi mettere in gioco e cerca di avvicinarsi agli studenti per ottenere un clima classe rilassato e una maggiore partecipazione:

(7) \INS\ ok (.) è tutto chiaro? abbiamo capito tutto del testo? vogliamo fare l'esercizio?

A livello di analisi del periodo è stato possibile riscontare come più di un terzo dei verbi utilizzati (38 per cento) ricorra in frasi secondarie di primo grado di cui il 34 per cento in frasi soggettive e oggettive, il 21 per cento in proposizioni temporali, il 16 per cento in causali, il 12 per cento in relative e, infine, il 10 per cento in finali. Non sono presenti frasi secondarie di gradi superiori, il restante 62 per cento è quindi composto esclusivamente da frasi principali e coordinate a esse.

Dal punto di vista semantico, si noti come un 83 per cento delle occorrenze del corpus italiano corrisponda a voci del vocabolario fondamentale²¹, le restanti si suddividono in egual misura, in afferenti al vocabolario di uso comune e medio-alto, come «rileggere», «concentrarsi», «copiare», «esercitarsi», «riformulare», «stimolare»²². Come si evince dagli esempi, le forme non appartenenti al vocabolario fondamentale rispecchiano le necessità dell'insegnante di dare consegne sui compiti da svolgere e di spiegare le attività. Tuttavia, anche quelle a esso appartenenti rientrano per il 31 per cento in tale campo semantico. Indicativa per la caratterizzazione del *teacher-talk* può essere, inoltre, la frequenza del lessico; a tale proposito, si propongono di seguito (tabella 2) le 50 forme verbali lemmatizzate più frequenti del corpus complessivo.

20. P. Diadori, E. Cotroneo, F. Pellacchi, *op. cit.*

21. T. De Mauro, *Il Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, 2014, <https://dizionario.internazionale.it/> [ultimo accesso 21.07.2017].

22. A tale catalogazione sfuggono solo tre lemmi *hapax* quali «affollare», con marca d'uso di alta disponibilità, «captare» e «coniugare», inseriti nel lessico tecnico-specifico.

Tabella 2. Forme verbali lemmatizzate.

Forma	Occorrenze	Forma	Occorrenze
essere	1.055	stare	52
avere	606	<i>müssen</i>	49
<i>sein</i>	388	mettere	42
fare	284	pensare	39
dire	235	<i>kommen</i>	39
sapere	217	guardare	38
<i>haben</i>	200	<i>gehen</i>	35
potere	175	chiedere	33
andare	174	correggere	33
dare	167	ascoltare	33
<i>machen</i>	109	studiare	33
volere	104	significare	32
dovere	103	trovare	31
<i>können</i>	101	<i>lernen</i>	31
scrivere	93	lavorare	31
vedere	92	ripetere	29
capire	92	<i>bitten</i>	26
leggere	84	<i>wissen</i>	25
<i>sagen</i>	83	sentire	24
parlare	71	venire	23
<i>werden</i>	64	continuare	23
usare	63	<i>verstehen</i>	22
finire	56	<i>heißen</i>	21
prendere	55	<i>mögen</i>	19
<i>schreiben</i>	52	bastare	18

È interessante notare come in questo elenco siano presenti verbi di significato generico, del vocabolario fondamentale²³ e strettamente legati alle competenze di produzione e ricezione («leggere», «ascoltare», «sentire», «parlare», «dire», «scrivere», «capire») oltre che alle attività didattiche peculiari dell'apprendente («prendere», «mettere», «trovare», «usare», «finire», «bastare», «ripetere», «continuare», «studiare», «lavorare»), mentre il solo verbo che generalmente accompagna la figura professionale dell'insegnante è «spiegare». Il quadro delineato alla luce del corpus sembra tracciare una tendenza predominante del lessico istruttivo e direttivo, legato ad attività concrete di apprendimento, a scapito, invece, di aree semantiche di interesse per gli apprendenti in età scolare. A supporto di tale risultato, si consideri che i verbi di maggior frequenza della lista presentata coprono il 5.504 delle 6.588 occorrenze verbali.

4. Conclusioni

Il presente contributo ha voluto analizzare i dati estrapolati da un corpus di *teacher-talk* al fine di formulare più concretamente l'effettiva occorrenza di strategie di semplificazione, e in particolare di riduzione, e la loro influenza sul parlato dell'insegnante. Partendo dal presupposto che l'alternanza di codici sia tra gli aspetti fondamentali del *teacher-talk* di LS, è stata riscontrata un'ampia gamma di strategie che, oltre al parlato bilingue, alla corrispondenza e alla ripresa, mostrano l'esistenza di una nuova forma di alternanza, identificabile come «ripresa consecutiva sistematica», finalizzata probabilmente al coinvolgimento della totalità della classe nell'interazione. In ambito morfosintattico, si è visto come la struttura delle frasi nel parlato dell'insegnante corrisponda a periodi semplici o con subordinate solo di primo grado. Inoltre, si è notato un forte adeguamento del *teacher-talk* alla progressione didattica soprattutto nella scelta dei tempi e dei modi verbali, con un'evidente predominanza del presente a scapito dei modi verbali impliciti e del condizionale, mentre continua ad avere un ruolo fondamentale l'imperativo alla prima persona plurale. Dal punto di vista lessicale è emerso, invece, come la quasi totalità delle occorrenze sia riconducibile a 50 forme verbali presenti nel lessico fondamentale e di alto uso o strettamente legate al contesto d'insegnamento, segno questo di un evidente ricorso a ripetizioni che aprono a riflessioni sull'effetto di una tale riduzione sull'apprendimento. I dati discussi non devono, tuttavia, essere considerati come punto d'arrivo o come lavoro meramente descrittivo del *teacher-talk*; essi

23. T. De Mauro, *op. cit.*

dovrebbero fungere, piuttosto, da punto di partenza per un'adeguata strutturazione del percorso di formazione dei futuri insegnanti, affinché abbiano i giusti strumenti per un'autoriflessione sulla propria lingua e sull'input orale da offrire ai propri discenti.

Bibliografia

- Barni Monica, Gallina Francesca, *Le parole degli stranieri: il LIPS il primo lessico di frequenza dell'italiano parlato dagli stranieri*, in M. Barni, D. Troncarelli, C. Bagna (a cura), *Lessico e apprendimenti. Il ruolo del lessico nella linguistica educativa*, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 143-156.
- Berretta Monica, *Morphological markedness in L2 acquisition*, in R. Simone (ed.), *Iconicity in language*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1995.
- Brighti Claudia, Minuz Fernanda, *Abilità del parlato*, Guerra, Perugia 2008.
- Colettos Bosco Sandra, Costa Marcella, *Italiano e tedesco: questioni di linguistica contrastiva*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.
- De Mauro Tullio, *Il Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, 2014, <https://dizionario.internazionale.it/> [ultimo accesso 21.07.2017].
- Diadori Pierangela, *Teacher-talk/foreigner-talk nell'insegnamento dell'italiano L2: un'ipotesi di ricerca*, in L. Maddii (a cura), *Apprendimento e insegnamento dell'italiano L2*, IRRE Toscana, Firenze 2004, pp. 71-102.
- Diadori Pierangela, Cotroneo Emanuela, Pallecchi Francesca, *Quali studi sul parlato del docente di italiano L2?*, in P. Diadori (a cura), *La DITALS risponde 5*, Guerra, Perugia 2007, pp. 339-354.
- Ferroni Roberta, *La commutazione di codice nella classe di lingua: fra funzioni e rituali*, Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo 2008.
- Ferguson Charles A., *Toward a characterization of English foreigner talk*, in «Anthropological Linguistics», 17 (1), 1975, pp. 1-14.
- Giacalone Ramat Anna, *Verso l'italiano. Percorsi e strategie di acquisizione*, Carrocci, Roma 2003.
- Jefferson Gail, *A case of transcriptional stereotyping*, in «Journal of Pragmatics», 26, 1996, pp. 159-170.
- Larsen-Freeman Diane, Long Michael, *An introduction to second language acquisition research*, Longman, London 1991.
- Long Michael, *The role of the linguistic environment in second language acquisition*, in C. Ritchie, T.K. Bhatia (eds.), *Handbook of second language acquisition*, Academic Press, New York 1996, pp. 445-467.
- Milan Carlo, *Modalverben und Modalität. Eine kontrastive Untersuchung Deutsch-Italienisch*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2001.
- Pallotti Gabriele, *La seconda lingua*, Bompiani, Milano 1998.
- Selleri Patrizia, Santarcangelo Barbara, *L'analisi delle routine conversazionali ed organizzative come strumento di osservazione del clima di classe*, in «Rassegna di Psicologia», 28 (3), 2001, pp. 77-94.
- Vedovelli Massimo, *L'italiano parlato dagli italiani e l'italiano appreso dai non italiani*, in T. De Mauro (a cura), *Come parlano gli italiani*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 87-98.

Nora Gattiglia*

Interpretare in absentia. Pratiche didattiche da remoto nell'interpretazione telefonica

L'interpretazione telefonica è una pratica interpretativa ormai consolidata, la cui diffusione va ampliandosi in Italia e in Europa, soprattutto all'interno dei servizi pubblici e in particolare nel settore sanitario a vantaggio non solo del paziente beneficiario di un servizio linguistico (anche nelle cosiddette «lingue rare», più facilmente accessibili), ma anche dell'istituzione stessa, in termini economici e globali: è difatti provato che l'accesso alle cure in una lingua nota è collegata a maggiori livelli di soddisfazione del paziente e di adesione alla terapia¹.

Abbiamo quindi voluto proporre agli studenti della Laurea Magistrale in Traduzione e Interpretariato dell'Università di Genova un Laboratorio² di venti ore (dieci in presenza, dieci online) in interpretazione telefonica in ambito medico, con lingue di lavoro italiano e francese.

*. Università degli Studi di Genova.

1. G. Flores, *Culture and the patient-physician relationship: achieving cultural competency in healthcare*, in «Journal of Pediatrics», 136, 2000, pp. 14-23; S.J. Lee, A.L. Back, S.D. Block, S.K. Stewart, *Enhancing physician-patient communication*, in «Hematology», 1, 2002, pp. 464-490; C. Angelelli, *Medical interpreting and cross-cultural communication*, Cambridge University Press, Cambridge 2004a.

2. Il Laboratorio è stato erogato in due anni didattici differenti: 2016-2017 (secondo semestre) e 2017-2018 (primo semestre), a classi diverse. Il nostro contributo presenta i dati emersi dal primo Laboratorio, mentre il secondo è ancora in corso. I dati raccolti dal primo Laboratorio sono così composti: questionario esplorativo e test di comprensione orale somministrati prima dell'inizio del corso; trascrizioni delle conversazioni in forum e in chat, giornali autoriflessivi dello studente e note sul campo della ricercatrice, come dati in itinere; questionario conclusivo, test sulle strategie di risoluzione dei problemi e interviste a due studenti, a corso terminato. Gli studenti che hanno partecipato al corso sono sedici, con una media di dodici studenti per lezione.

Gli studenti del corso di laurea magistrale solitamente padroneggiano già i meccanismi dell'interpretazione dialogica³ mentre si trovano ad affrontare per la prima volta i moduli istituzionali d'interpretazione di conferenza. Hanno già un retroterra linguistico e procedurale che può quindi sostenerli nell'apprendimento di una pratica nuova e con difficoltà estremamente specifiche.

L'interpretazione telefonica, difatti, pone non pochi problemi all'interprete per quel che riguarda entrambe le sue funzioni⁴: quella traduttiva e quella di coordinamento. Se alla prima corrisponde la resa linguistica del discorso altrui, la seconda è collegata alla gestione dei turni di parola e, quindi, alla strutturazione stessa della comunicazione.

Benché l'assenza di fattori extraverbali incida sulla comprensione, l'interprete può ovviarvi con la pratica, lo sviluppo della capacità di ascolto, l'utilizzo di strategie (quali la richiesta di ripetizioni o *spelling*) o ancora con la collaborazione attiva dei partecipanti che esplicitano verbalmente i gesti compiuti⁵; più complesso risulta lo svolgimento del ruolo di coordinatore dell'interazione, in cui più facilmente⁶ si esprime l'agentività⁷ dell'interprete, come il livellamento di asimmetrie di potere potenzialmente lesive della comunicazione⁸ e la gestione delle emozioni e della partecipazione degli interlocutori, il tutto alla luce di uno scopo sovraordinato: l'efficacia comunicativa, ossia il raggiungimento degli obiettivi che gli interlocutori nutrono rispetto all'interazione.

3. Detta anche «interpretazione di trattativa» o «interpretazione di liaison» come termine superordinato, si può poi suddividere in tipologie più specifiche, come l'interpretazione per i servizi pubblici, l'interpretazione in ambito medico o in ambito legale. È tuttavia sempre caratterizzata dalla spontaneità del parlato, dal coinvolgimento diretto dei partecipanti (compreso l'interprete) e dalla bidirezionalità del discorso interpretato (cfr. F. Chessa, *Interpretazione dialogica: le competenze per la mediazione linguistica*, Carocci, Roma 2012).

4. C. Wadensjö, *Interpreting as interaction*, Routledge, London-NewYork 1998.

5. C. Angelelli, *op. cit.*

6. C. Wadensjö, *op. cit.*

7. Sul finire degli anni Novanta, la nozione di agentività è tornata prepotentemente alla ribalta nel dibattito interno agli *Interpreting Studies*, grazie a un nuovo interesse della ricerca nei confronti dell'interpretazione dialogica (cfr. C. Wadensjö, *op. cit.*; C. Angelelli, *op. cit.*; Ead., *Revisiting the interpreter's role. A study of conference, court, and medical interpreters in Canada, Mexico, and the United States*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2004b). In passato, la ricerca si era concentrata sull'interpretazione di conferenza, rimuovendo la possibilità d'immaginare un ruolo attivo per l'interprete che è, invece, tipico della dimensione interazionale dell'interpretazione dialogica. Le sfumature inerenti al concetto di agentività sono tuttavia molteplici, e la discussione sul ruolo dell'interprete è ancora vivace.

8. M. Rudvin, E. Tomassini, *Interpreting in the community and the workplace. A practical teaching guide*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.

Nel corso del Laboratorio, abbiamo proposto attività pratiche e materiale didattico sui concetti di agentività e visibilità dell'interprete collocandoli in simulazioni tratte da dialoghi autentici, per stimolare la capacità decisionale degli studenti rispetto alle strategie di risoluzione dei problemi impiegate. L'obiettivo didattico era riuscire a costruire un percorso di apprendimento che potenziasse tali capacità, per alimentare un circolo virtuoso di fiducia, consapevolezza e autonomia crescenti.

1. Coordinare il dialogo a distanza: le attività in classe

L'attività didattica svolta in entrambi i moduli (in presenza e online) prende le mosse da una simulazione, attività tradizionale nella didattica dell'interpretazione dialogica⁹ in cui due interlocutori leggono il copione di un dialogo, e lo studente svolge il ruolo dell'interprete tra i due (nel nostro caso, un medico e un paziente). Questo dialogo, tuttavia, rimane spesso vincolato al testo scritto e a un irrealistico equilibrio di turni di parola tra gli interlocutori: lo studente si trova così facilitato da una sorta di «ping-pong» verbale, da gestire soprattutto a livello linguistico e non interazionale. Tale situazione non è rappresentativa dell'effettiva realtà professionale, soprattutto tra lingue affini¹⁰, dove la presenza dell'interprete è necessaria non tanto a livello prettamente traduttivo, quanto piuttosto in veste di facilitatore del dialogo che verifica la reciproca comprensione, scioglie malintesi culturali, lavora verso il raggiungimento di un obiettivo comune.

Si è cercato quindi, innanzitutto, di radicare le simulazioni in testi autentici (trascrizioni di interazioni in ambito medico, con o senza interprete) per collocare gli studenti in una situazione il più possibile plausibile, e per potenziare con l'esercizio le competenze di coordinamento dell'interazione.

In classe ciò è avvenuto grazie a due attività diverse: la prima è la simulazione a bivi, ispirata al CARM (*Conversation Analytic Role-Play Model*) proposto da Stokoe e da Niemants¹¹. La simulazione s'interrompe in un punto problemati-

9. F. Chessa, *op. cit.*; N. Niemants, S. Castagnoli, *L'interprétation téléphonique en milieu médical: De l'analyse conversationnelle aux implications pratiques*, in D. Londei, S. Poli, A. Giaufret, M. Rossi (a cura), *Metamorfosi della traduzione*, Genova University Press, Genova 2015, pp. 227-262; S. Colina, C. Angelelli, *Translation and interpreting pedagogy in dialogue with other disciplines*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2016.

10. N. Niemants, S. Castagnoli, *op. cit.*

11. N. Niemants, *L'interprétation de dialogue en milieu médical. Du jeu de rôle à l'exercice d'une responsabilité*, Aracne, Roma 2015. E. Stokoe, *The Conversation Analytic Role-play Method (CARM)*:

co (pregiudizi culturali, passività del paziente, eloquio troppo veloce o troppo tecnico del medico...). Si passa, allora, al dibattito di classe sulle possibili scelte per una risoluzione del problema, e si mettono in scena, seguendo copioni alternativi, le scelte emerse dalla discussione, valutandone così le possibili e diverse conseguenze sul resto dell'interazione.

La seconda attività didattica proposta è una simulazione a cui fa seguito un confronto tra il copione appena interpretato e la trascrizione dell'interazione autentica a cui il copione è ispirato. Attraverso l'Analisi Conversazionale, il testo viene analizzato per individuare le differenze tra le scelte compiute dall'interprete fittizio e quello reale, con le rispettive conseguenze, autentiche o ipotetiche. Si tratta di un passaggio importante, che permette allo studente di riflettere su scelte e conseguenze, sulle possibili strategie di risoluzione di un problema (nella consapevolezza che non ne esiste una sola), e che consente anche di crearsi un modello mentale come uno *script*¹² dell'evento comunicativo che faciliterà la performance in una situazione autentica.

A entrambe le attività fa seguito la redazione del giornale autoriflessivo da parte dello studente-interprete.

2. Autenticità e relazioni da remoto: le attività online

La struttura delle lezioni online procede secondo tappe diverse, pur ruotando comunque attorno alla simulazione.

Il primo momento di contatto è sulla chat di *Skype*, da cui si procede all'audioconferenza (senza la funzionalità video). Al termine della simulazione, il formatore posta sul forum aperto come attività della lezione su *Moodle* una domanda riguardante un nodo problematico della simulazione. Nello stesso tempo, rimane aperta la chat su *Skype* per ogni osservazione, domanda, commento che esuli dalla domanda sul forum.

La diversa impostazione della lezione online nasce dalla consapevolezza della diversità dell'ambiente digitale e delle sue peculiarità e potenzialità: da un lato, la maggiore autenticità della situazione, per cui lo studente si ritrova in una condizione affine a quella lavorativa, dove può utilizzare, mentre interpreta,

A Method for Training Communication Skills as an Alternative to Simulated Role-play, in «Research on Language and Social Interaction», 47 (3), 2014, pp. 255-265.

12. R. Shank, R. Abelson, *Scripts, plans, goals and understanding*, Erlbaum, Hillsdale NJ 1977.

svariati strumenti di supporto alla propria interpretazione (glossari¹³ ed enciclopedie su cd-rom od online, siti generalisti, ricerca di immagini esplicative...), vivendo sulla propria pelle anche le oggettive difficoltà della pratica quotidiana, come rumori esterni e possibili fonti di distrazione.

Dall'altro, gli strumenti di comunicazione in rete possono essere proficuamente usati nell'ottica di una didattica sociocostruttivista per creare un dibattito meno incentrato sulla figura del formatore e in cui i ruoli docente-discente assumono contorni diversi. L'obiettivo didattico è qui accrescere l'autonomia dello studente quale agente attivo del proprio apprendimento e creare spazi di discussione e riflessione ragionata sulle problematiche della professione. Abbiamo quindi voluto trasformare lo spazio digitale da ambiente di rimozione fisica e relazionale a un contesto di confronto collettivo, dove la presenza sociale e cognitiva¹⁴ degli studenti fosse invece potenziata e la presenza didattica¹⁵ del formatore modulata in tal senso.

Ci siamo quindi concentrati sui due strumenti comunicativi di gruppo, il forum e la chat, di cui abbiamo portato avanti una prima analisi¹⁶ per rilevare la diversa esplicazione delle presenze in rete secondo il modello di Garrison, Anderson e Archer¹⁷, focalizzandoci sull'interazione tra studenti e con il formatore (tabella 1).

Tabella 1. Modello di Garrison, Anderson e Archer.

Elementi	Caratteristiche	Indicatori (alcuni esempi)
Presenza cognitiva	Evento-stimolo	Esprimere perplessità
	Esplorazione	Scambiare informazioni
	Integrazione	Collegare le idee
	Risoluzione	Applicare le idee
Presenza sociale	Espressione di emozioni	Esprimere emozioni
	Comunicazione aperta	Esprimersi liberamente
	Coesione del gruppo	Incoraggiare la collaborazione

13. Nella seconda erogazione del Laboratorio (ottobre 2017-gennaio 2018), la classe ha costruito un glossario collettivo online su *Moodle*, aggiornandolo costantemente con i termini appresi nel corso delle varie lezioni.

14. R.D. Garrison, T. Anderson, W. Archer, *Critical inquiry in a text-based environment: computer conferencing in higher education*, in «The Internet and Higher Education», 2 (2-3), 2000, pp. 87-105.

15. *Ibidem*.

16. Come strumento d'indagine dei testi, abbiamo utilizzato l'analisi funzionale.

17. R.D. Garrison, T. Anderson, W. Archer, *op. cit.*

Elementi	Caratteristiche	Indicatori (alcuni esempi)
Presenza didattica	Gestione delle istruzioni Costruzione della comprensione Istruzione diretta	Discutere e proporre argomenti di discussione Condividere significati individuali Indirizzare la discussione

Partendo da questo modello, abbiamo osservato come il forum sia il luogo dove prevalgono elementi della presenza cognitiva (l'elaborazione e applicazione delle idee) mentre altri elementi, propri della presenza sociale (l'espressione delle emozioni), sono invece più rarefatti.

Il forum si configura chiaramente quale spazio del discorso argomentativo¹⁸, della riflessione ponderata, le cui tempistiche, pur variando da studente a studente, prevedono un ragionamento non immediato, bensì un'analisi di quanto è avvenuto durante la simulazione e una sua sistematizzazione all'interno di conoscenze pregresse, nonché di opinioni ed esperienze personali¹⁹.

Per contro, la chat viene utilizzata per altre istanze: gli studenti, avvezzi a entrambi gli strumenti di comunicazione (forum e chat), ormai sdoganati nella quotidianità di ciascuno o quasi, conoscono lo standard discorsivo proprio del mezzo e utilizzano la messaggistica istantanea per creare testi fortemente oralizzati, sostituti della conversazione orale con tutte le sue tipicità.

Il discorso in chat presenta le seguenti tipologie di atti di parola:

- a) Segnalazione di problemi tecnici (soprattutto nelle prime lezioni).
- b) Mitigazione di valutazioni sulla performance dell'interprete nella simulazione, postate nel forum e percepite dall'autore come possibili attacchi alla faccia²⁰ del collega-interprete.
- c) Approfondimento di riflessioni (anche indipendenti dalla domanda sul forum).
- d) Connessione delle problematiche emerse sul forum (o in chat) con le proprie esperienze personali.

18. F. Van Eemeren, R. Grootendorst, F. Soeck Henkemans, *Fundamentals of argumentation theory. a handbook of historical backgrounds and contemporary developments*, Erlbaum, Mahwah NJ 1996.

19. J. Mezirow, *Transformative dimensions of adult learning*, Jossey-Bass, San Francisco 1991; T. Anderson, *Toward a theory of online learning*, in T. Anderson, F. Elloumi (eds.), *Theory and practice of online learning*, Athabasca University, Athabasca 2004a, pp. 33-60, [cde.athabascau.ca/online_book].

20. P. Brown, S.C. Levinson, *Politeness: some universals in language usage*, Cambridge University Press, Cambridge 1987 [1978].

- e) Uморismo.
- f) Richiesta di una opinione esplicita al formatore sulla problematica discussa.

Nella chat, lo scambio tra partecipanti assume un carattere più personale, centrato sull'individuo: una caratteristica del mezzo che si può ben sfruttare a fini didattici. Nel momento in cui lo studente parla di sé con altri, facendo riferimento a proprie esperienze o emozioni, mette in relazione l'informazione con l'esperienza e la trasforma così in conoscenza significativa, potenziando al contempo quella che Mezirow chiama «the self-image of the learner»²¹.

Non banale è l'utilizzo dell'umorismo in chat, giacché questo può essere considerato come «a contributive factor to social presence and subsequently to learning»²²: l'umorismo invita al confronto, segnala un atteggiamento di apertura e inclusione e accoglie le differenze interne al gruppo come fattori non minacciosi per l'unità e l'omogeneità del gruppo stesso²³. È, quindi, una delle modalità che gli studenti utilizzano autonomamente, ma che può essere sperimentata anche dal formatore per potenziare il senso di appartenenza degli studenti alla comunità degli apprendenti²⁴.

L'utilizzo di mezzi digitali di comunicazione e confronto, a componente più o meno oralizzata, non rappresenta, di per sé, un elemento di rottura e/o avanzamento rispetto alla didattica d'aula; tuttavia, l'ambiente virtuale, e quindi la distanza tra i partecipanti in assenza di fattori visuali, può essere trasformata in qualcosa d'altro. Non più mero surrogato di un dibattito in presenza, il forum e la chat consentono di modificare la tradizionale gerarchia di ruoli all'interno della lezione da un modello di tipo triangolare, con il docente al vertice quale emanatore di conoscenza, a un modello a distribuzione orizzontale, in cui le responsabilità comunicative sono divise tra i partecipanti, e in cui il formatore può decidere di farsi, man mano che le competenze degli studenti aumentano, invisibile. È la nota pratica dell'apprendistato cognitivo, o *scaffolding*, proposta da Vygotskij²⁵, che prevede la costruzione di competenze grazie all'utilizzo di conoscenze pregresse e all'impostazione di un obiettivo da superare fino al

21. J. Mezirow, *op. cit.*; M. Ally, *Foundations of educational theory for online learning*, in T. Anderson, F. Elloumi (eds.), *Theory and practice of online learning*, Athabasca University, Athabasca 2004, pp. 3-30.

22. R.D. Garrison, T. Anderson, W. Archer, *op. cit.*, p. 100.

23. S. Eggins, D. Slate, *Analyzing casual conversation*, Cassell, London 1997; R.D. Garrison, T. Anderson, W. Archer, *op. cit.*

24. R.D. Garrison, T. Anderson, W. Archer, *op. cit.*

25. L.S. Vygotskij, *Myšlenie i reč*, Socëkgiz, Moskva 1934; trad. it. L. Mecacci, *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Roma 2008; J. Bruner, *Actual mind, possible words*, Harvard University Press, Cambridge

raggiungimento dell'acquisizione della conoscenza e dell'autonomia. La fase finale di tale apprendistato cognitivo è denominata *fading*, ossia dissolvenza: nel Laboratorio è stata messa in pratica sia modulando la quantità e la qualità degli interventi del formatore, sia introducendo, circa a metà del corso, una figura ulteriore all'interno del gioco di ruolo: l'osservatore, ossia lo studente che in tempo reale analizza la simulazione e pone la domanda di lancio sul forum per tutta la classe, sostituendosi così al formatore nell'indirizzare il dibattito che animerà la lezione. Va qui notato che «much greater levels of participation, motivation, and student satisfaction when ... discussion groups are led by student moderators»²⁶.

Si tratta, tuttavia, di un compito non banale, giacché, come sottolinea Meyer, «the question initiating each of the online discussions influenced the level of the responses from students»²⁷. Non è, quindi, casuale l'introduzione di questa figura a corso già iniziato, rodato e metabolizzato dagli studenti, giacché le competenze necessarie per questo tipo di analisi – e la responsabilità di cui si è investiti nei confronti della classe – non devono essere date per scontate, ed è quindi necessario che il formatore crei un modellamento di ruolo²⁸ nel corso delle prime discussioni prima della sua «dissolvenza».

Dissolvenza non significa, tuttavia, assenza: il formatore deve sapere quando e come dosare i propri interventi, che hanno un ruolo fondamentale nel gradimento degli studenti, nonché nella loro percezione dell'avvenuto apprendimento. Rimandiamo a questo proposito all'elenco degli atti di parola presenti in chat per sottolineare la rilevanza della richiesta di un'opinione al formatore quale espressione del ruolo di mentore²⁹ o a mo' di verdetto dirimente all'interno di un confronto-scontro di prospettive divergenti tra gli studenti. Questa tipologia di atto di parola è un sintomo importante della necessità di una pre-

MA-London 1986; trad. it. R. Rini, M. Carpitella, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari 1988.

26. L. Rourke, T. Anderson, *Using peer teams to lead online discussions*, in «Journal of Interactive Media in Education», 1, 2002, pp. 1-21; T. Anderson, *Teaching in an online context*, in T. Anderson, F. Elloumi (eds.), *Theory and practice of online learning*, Athabasca University, Athabasca 2004b, p. 280, [cde.athabascau.ca/online_book].

27. K.A Meyer, *Evaluating online discussions: four different frames of analysis*, in «Journal of Asynchronous Learning Networks», 8 (2), 2004, pp. 101-114; R.D. Garrison, *Online community of inquiry review: Social, cognitive, and teaching presence issues*, in «Journal of Asynchronous Learning Networks», 11 (1), 2007, p. 66.

28. T. Anderson, *Teaching*, cit., p. 280.

29. H. Tillema, G. van der Westhuizen, K. Smith (eds.), *Mentoring for learning*, Sense Publishers, Rotterdam 2015.

senza didattica ben regolata, che non è in contrasto, ma sostiene, l'autonomia progressiva dello studente.

Il questionario conclusivo del Laboratorio conferma tale esigenza, in linea con i risultati della letteratura sull'importanza della presenza didattica: significativamente, uno studio del 2012³⁰ riporta che gli e-tutor esperti intervengono in misura molto maggiore rispetto ai loro omologhi alle prime armi, e da più parti³¹ la presenza didattica e il *feedback* da parte del formatore vengono segnalati come fattori di gradimento da parte degli studenti. L'autonomia degli studenti dev'essere, quindi, dosata per scongiurare il rischio che l'apprendente senta di aver compiuto un balzo nel vuoto, percependo una distanza del formatore. In questo senso, l'ambiente digitale da un lato richiede, dall'altro consente una presenza didattica potenziata, che si esprime attraverso interventi di moderazione e facilitazione *ad hoc*.

Risulta, quindi, necessario esplicitare di fronte alla classe, e sfruttare consapevolmente, le caratteristiche tipiche degli strumenti comunicativi e di riflessione.

Da un lato, il forum come luogo per lo sviluppo di ragionamento profondo, ben distinto dalla dimensione dialogica più tipica della chat: la struttura del forum non facilita un dialogo tra i partecipanti, quanto piuttosto la costruzione di un testo che, grazie agli interventi facilitativi del formatore, giunge a una risoluzione e una conferma collettiva, dove per risoluzione e conferma della conoscenza intendiamo rispettivamente le ultime due fasi della presenza cognitiva, ossia del rapporto dello studente con l'informazione trasformata in conoscenza in un processo ciclico che fu tratteggiato per la prima volta da Dewey³².

La chat può essere, invece, efficacemente utilizzata per modellare un senso di appartenenza alla classe e costruire significato attraverso il collegamento dell'informazione alle proprie conoscenze enciclopediche ed esperienze personali.

Ricordiamo qui brevemente la terza tappa del percorso di apprendimento in cui lo studente si sposta dalla dimensione collettiva a quella individuale: il giornale autoriflessivo, in cui si svolge il compimento del processo di autovalutazione che ha origine nel dibattito tra pari.

30. B. Kopp, M.C. Matteucci, C. Tomasetto, *E-tutorial support for collaborative online learning: An explorative study on experienced and inexperienced e-tutors*, in «Computer & Education», 58, 2012, pp. 12-20.

31. A. Bruno, G. Dell'Aversana, *Reflective practice for psychology students: the use of reflective journal feedback in higher education*, in «Psychology Learning and Teaching», 16 (2), 2016, pp. 248-260; R.D. Garrison, *Online community*, cit.

32. J. Dewey, *Democracy and education: an introduction to the philosophy of education*, The Free Press, New York 1916.

Il giornale autoriflessivo è uno strumento multimediale (nel Laboratorio, si è scelta l'attività «compito» in Moodle), che consente allo studente di superare il vincolo della parola scritta nella descrizione e analisi delle proprie emozioni e difficoltà, e caricare file audio, video e immagini; può essere inoltre uno strumento ipertestuale, arricchito con link e rimandi interni ed esterni allo spazio del Laboratorio su Aulaweb. Soprattutto, si configura come il luogo dello scambio tra autovalutazione e *feedback* didattico, attestando, quindi, nel tempo l'evoluzione di un dialogo individualizzato tra studente e formatore. Ciò consente a entrambi di tener traccia del percorso di apprendimento, tra difficoltà vissute e (auspicabilmente) superate.

L'obiettivo di questa attività è sviluppare la capacità di analizzare il contesto e le conseguenze delle nostre azioni; le domande tipo sono: «Che cosa è successo dopo che ho compiuto quella scelta traduttiva o interazionale?», «Che cosa funziona in questo caso?», «Con quale strategia mi sento più a mio agio?», e la consapevolezza che non esiste una risposta giusta, ma possibili strade da percorrere, ciascuna con le sue conseguenze: strade che dipendono dai partecipanti all'interazione, dalla natura dell'evento comunicativo e dalla sua finalità, dalla personalità dell'interprete. Il giornale autoriflessivo s'inserisce così in una didattica che sappia accogliere l'ambiguità³³ e sviluppare pensiero critico e capacità di risoluzione dei problemi, capacità metacognitive e autovalutative, nonché fiducia in sé stessi: tutte caratteristiche necessarie alla formazione permanente tipica della professione.

Al termine del Laboratorio, gli studenti hanno riportato nel questionario conclusivo un alto livello di gradimento del corso (su una scala da 0 a 5, il 38 per cento degli studenti ha valutato il corso con un punteggio di 4; il 62 per cento ha riportato il massimo gradimento) e una maggior sicurezza di sé nell'affrontare un incarico (l'80 per cento degli studenti contro un 20 per cento che non hanno saputo dare risposta). In particolare, interrogati sui punti di forza del percorso didattico in una domanda a risposta aperta, gli studenti hanno indicato l'autenticità della situazione (60 per cento), la dimensione digitale del corso (20 per cento), le tematiche trattate (20 per cento, tra cui una/o studente che ha citato il livello di coinvolgimento degli studenti nel dialogo formativo). Ne emerge, quindi, un quadro di complessiva soddisfazione degli studenti, con una preferenza equamente distribuita tra lezioni online, segnalate positivamente per il maggior realismo della simulazione, e presenziali, di cui gli

33. M. Fox, P. Helford, *Northern Arizona University: Advancing the boundaries of higher education in Arizona using the World Wide Web*, in «Interactive Learning Environments», 7 (2-3), 1999, pp. 155-174.

studenti apprezzano la maggior fluidità e una presenza didattica più puntuale e meno rarefatta.

Questi dati sono stati analizzati e utilizzati per strutturare la seconda erogazione del Laboratorio, secondo la metodologia ciclica della ricerca-azione. A partire dai dati raccolti al termine del primo Laboratorio, che portano alla luce esigenze, aspettative e insoddisfazioni degli studenti, abbiamo rimodulato l'intervento didattico nel corso del secondo Laboratorio (pur nella consapevolezza che ciascun gruppo di apprendenti ha caratteristiche specifiche, che necessitano di attenzione e dell'ascolto costanti da parte del formatore).

Al pari delle osservazioni raccolte nelle note sul campo, gli studenti hanno messo in luce le differenze tra didattica remota e didattica d'aula, cogliendone l'efficacia in termini di apprendimento, sottolineandone ambiti e limiti d'uso.

L'individuazione delle caratteristiche degli strumenti in uso e dei ruoli interazionali che ne scaturiscono è in linea con la visione di Wertsch³⁴, per il quale la tecnologia utilizzata modifica l'attività svolta, anche a livello cognitivo. Siamo così partiti dal riconoscimento di un'affinità sostanziale tra l'interpretazione telefonica, in cui l'esperto linguistico crea relazioni referenziali e interpersonali³⁵ nell'interazione, pur trovandosi in un luogo altro rispetto ai partecipanti, e la didattica *blended*, in cui studenti e formatore dialogano attraverso piattaforme che (nel nostro caso) non consentono lo scambio di elementi visivi e contestuali se non a livello linguistico. Da questo punto di partenza, abbiamo costruito una didattica situata³⁶ in cui l'ambiente virtuale potenzia, anziché indebolire, la dimensione autentica dell'apprendimento, aggirando così i limiti del mezzo e facendone una fonte di arricchimento.

Crediamo, quindi, che sia possibile costruire una didattica sociocostruttivista attraverso una compenetrazione tra lezioni in presenza e momenti remoti. La didattica a distanza assume anzi un suo valore aggiunto nel momento in cui s'individuano gli obiettivi del corso e si elaborano attività didattiche mirate che possano trarre profitto dalle peculiarità dei diversi contesti di apprendimento. Il dialogo tra il momento presenziale e quello remoto nella didattica *blended* rafforza il percorso didattico, sfruttando le potenzialità di tempi e spazi diversi, ma non antinomici, che ben s'adattano a una pratica professionale che mette in gioco al contempo presenza e assenza, interazione e rimozione.

34. J.V. Wertsch, *Mind as action*, Oxford University Press, Oxford 1998.

35. A.L. Becker, *Beyond translation: essays towards a modern philology*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995 [1986¹]; C. Angelelli, *Medical*, cit.

36. J. Lave, *Situating learning in communities of practice*, in L. Resnick, B. Levine, M. John, S.D. Teasley (eds.), *Perspectives on socially shared cognition*, American Psychological Association, Washington DC 1991, pp. 63-82.

Bibliografia

- Ally Mohamed, *Foundations of educational theory for online learning*, in T. Anderson, F. Elloumi (eds.), *Theory and practice of online learning*, Athabasca University, Athabasca 2004, pp. 3-30, [cde.athabascau.ca/online_book].
- Anderson Terry, *Toward a theory of online learning*, in T. Anderson, F. Elloumi (eds.), *Theory and practice of online learning*, Athabasca University, Athabasca 2004a, pp. 33-60, [cde.athabascau.ca/online_book].
- Anderson Terry, *Teaching in an online context*, in T. Anderson, F. Elloumi (eds.), *Theory and practice of online learning*, Athabasca University, Athabasca 2004b, pp. 271-294, [cde.athabascau.ca/online_book].
- Angelelli Claudia, *Medical interpreting and cross-cultural communication*, Cambridge University Press, Cambridge 2004a.
- Angelelli Claudia, *Revisiting the interpreter's role. A study of conference, court, and medical interpreters in Canada, Mexico, and the United States*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2004b.
- Becker Alton L., *Beyond translation: essays towards a modern philology*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995 [1986¹].
- Brown Penelope, Levinson Stephen C., *Politeness: some universals in language usage*, Cambridge University Press, Cambridge 1987 [1978¹].
- Bruner Jerome, *Actual mind, possible words*, Harvard University Press, Cambridge MA-London 1986; trad. it. R. Rini, M. Carpitella, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Bruno Andreina, Dell'Aversana Giuseppina, *Reflective practice for psychology students: the use of reflective journal feedback in higher education*, in «Psychology Learning and Teaching», 16 (2), 2016, pp. 248-260.
- Chessa Francesca, *Interpretazione dialogica: le competenze per la mediazione linguistica*, Carocci, Roma 2012.
- Colina Sonia, Angelelli Claudia, *Translation and interpreting pedagogy in dialogue with other disciplines*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2016.
- Dewey John, *Democracy and education: an introduction to the philosophy of education*, The Free Press, New York 1916.
- Eggs Susan, Slade Diana, *Analyzing casual conversation*, Cassell, London 1997.
- Flores Glenn, *Culture and the patient-physician relationship: achieving cultural competency in healthcare*, in «Journal of Pediatrics», 136, 2000, pp. 14-23.
- Fox Maryanne, Helford Paul, *Northern Arizona University: Advancing the boundaries of higher education in Arizona using the World Wide Web*, in «Interactive Learning Environments», 7 (2-3), 1999, pp. 155-174.
- Garrison Randy D., *Online community of inquiry review: Social, cognitive, and teaching presence issues*, in «Journal of Asynchronous Learning Networks», 11 (1), 2007, pp. 61-72.
- Garrison Randy D., Anderson Terry, Archer Walter, *Critical inquiry in a text-based environment: computer conferencing in higher education*, in «The Internet and Higher Education», 2 (2-3), 2000, pp. 87-105.

- Kopp Birgitta, Matteucci Maria Cristina, Tomasetto Carlo, *E-tutorial support for collaborative online learning: An explorative study on experienced and inexperienced e-tutors*, in «Computer & Education», 58, 2012, pp. 12-20.
- Lave Jean, *Situating learning in communities of practice*, in L. Resnick, B. Levine, M. John, S.D. Teasley (eds.), *Perspectives on socially shared cognition*, American Psychological Association, Washington DC 1991, pp. 63-82.
- Lee Stephanie J., Back Anthony L., Block Susan Dale, Stewart Susan K., *Enhancing physician-patient communication*, in «Hematology», 1, 2002, pp. 464-490.
- Meyer Katrina A., *Evaluating online discussions: four different frames of analysis*, in «Journal of Asynchronous Learning Networks», 8 (2), 2004, pp. 101-114.
- Mezirow Jack, *Transformative dimensions of adult learning*, Jossey-Bass, San Francisco 1991.
- Niemants Natacha, Castagnoli Sara, *L'interprétation téléphonique en milieu médical: De l'analyse conversationnelle aux implications pratiques*, in D. Londei, S. Poli, A. Giaufret, M. Rossi (a cura), *Metamorfosi della traduzione*, Genova University Press, Genova 2015, pp. 227-262.
- Niemants Natacha, *L'interprétation de dialogue en milieu médical. Du jeu de rôle à l'exercice d'une responsabilité*, Aracne, Roma 2015.
- Rourke Liam, Anderson Terry, *Using peer teams to lead online discussions*, in «Journal of Interactive Media in Education», 1, 2002, pp. 1-21.
- Rudvin Mette, Tomassini Elena, *Interpreting in the community and the workplace. A practical teaching guide*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.
- Shank Roger, Abelson Robert, *Scripts, plans, goals and understanding*, Erlbaum, Hillsdale NJ 1977.
- Stokoe Elizabeth, *The Conversation Analytic Role-play Method (CARM): A Method for Training Communication Skills as an Alternative to Simulated Role-play*, in «Research on Language and Social Interaction», 47 (3), 2014, pp. 255-265.
- Tillema Harm, van Der Westhuizen Gert, Smith Kari (eds.), *Mentoring for learning*, Sense Publishers, Rotterdam 2015.
- Van Eemeren Frans. H., Grootendorst Rob, Snoeck Henkemans Francisca *et alii*, *Fundamentals of argumentation theory. a handbook of historical backgrounds and contemporary developments*, Erlbaum, Mahwah NJ 1996.
- Vygotskij Lev Semenovič, *Myšlenie i reč*, Socëkgiz, Moskva 1934; trad. it. L. Mecacci, *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Wadensjö Cecilia, *Interpreting as interaction*, Routledge, London-NewYork 1998.
- Wertsch James V., *Mind as action*, Oxford University Press, Oxford 1998.

Sezione 4

Lacune testuali: problemi ecdotici, implicazioni esegetiche

Quando la metrica rivela un'assenza: il v. 226 dell'*Alceste* di Euripide

Quando ci si accosta a un «testo» di età classica, epoca nota come *song-culture*¹, e in particolare a un'opera teatrale come l'*Alceste* di Euripide, messa in scena nel 438 a.C., spesso il lettore moderno dimentica che tale testo, in origine, fu composto in funzione della *performance*, nella duplice modalità della recitazione e del canto, con accompagnamento della musica e della danza, per una fruizione precipuamente aurale e visuale. La «pubblicazione» dell'opera, pertanto, coincideva con la sua esecuzione sulla scena. La conservazione del testo poetico, in particolare, fu legata per secoli alla dimensione orale², finché non si passò alla scrittura, che, pur fissando il testo, rendendolo immune dal rischio di cadere nell'oblio, ha privato il lettore (non più spettatore) del suono e dell'espressività della voce, della melodia, del gesto, della scenografia e della coreografia, elementi che rappresentano per gli studiosi contemporanei una vera «assenza». La perdita inesorabile della melodia della lirica arcaica e classica³ non consente di comprendere come lingua, parola, metro e musica fossero interconnessi⁴. Pur essendo la colometria (ossia l'articolazione metrica dei testi lirici) dell'autore irraggiun-

*. Università di Salerno.

1. J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, California University Press, Berkeley 1985, p. 3.

2. L. Lomiento, *Da Sparta ad Alessandria. La trasmissione dei testi nella Grecia antica*, in M. Vetta (a cura), *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, Carocci, Roma 2001, pp. 297-355, p. 316.

3. Per una bibliografia esaustiva sulla documentazione musicale pervenuta, si rimanda a E. Pöhlmann, M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 2001, pp. 200-207.

4. Per la problematica dell'integrazione del livello ritmico-metrico con il livello della melodia, si rimanda a L. Lomiento, *Melica, musica e metrica greca. Riflessioni per (ri)avviare un dialogo*, in «Lexis», 26, 2008, pp. 211-234, pp. 212-225 con la relativa bibliografia.

gibile, perché non si dispone di nessun autografo, ciò che il metricista può fare è cercare di avvicinarsi il più possibile a essa tramite – citando qui le testuali parole del prof. Bruno Gentili – «lo studio e la comprensione delle colometrie antiche, trasmesse dai codici medievali, opportunamente vagliate in base alla dottrina metrica antica»⁵. La collazione dei manoscritti di età bizantina, infatti, consente di risalire verosimilmente alla colometria degli editori ellenistici, che, nella biblioteca di Alessandria, stabilirono il testo e l'assetto metrico di molte opere poetiche della Grecia arcaica e classica, tra le quali quelle teatrali, forse sulla base di esemplari forniti di notazioni musicali⁶. Dalle edizioni Alessandrine discendono i manoscritti bizantini giunti fino a noi. Ricostruire la colometria, quindi, non solo è importante ai fini dell'interpretazione metrica di un testo, ma anche per la storia della sua tradizione.

L'analisi metrica consente, inoltre, d'individuare le lacune testuali dove il testo non sembra presentare problemi a livello semantico o sintattico, come nel caso del v. 226 dell'*Alceste* di Euripide. Questa tragedia trae il suo nome dalla regina di Fere, la quale ha deciso di sacrificare la propria vita affinché il marito Admeto possa continuare a vivere. Artemide, infatti, aveva decretato la morte del giovane re, poiché il giorno delle nozze non le aveva tributato i giusti onori. Admeto, però, riceve in dono da Apollo – che era stato suo servitore dopo aver compiuto la strage dei Ciclopi – la possibilità di rimandare la sua morte, a patto che un'altra persona accetti di morire al suo posto. L'unica disposta a farlo è la moglie, Alceste.

La tragedia si apre *in medias res*: Alceste sta per morire. Nel primo episodio (vv. 136-212) il Coro, composto dagli anziani di Fere⁷, chiede notizie della regina

5. L'espressione è tratta dall'introduzione al volume B. Gentili, F. Perusino (a cura), *La colometria antica dei testi poetici greci*, in *Atti del Seminario di studio* (Urbino, 17-19 maggio 1997), Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1999, p. 14.

6. L. Lomiento, *Melica, musica e metrica greca*, cit., pp. 227-229, ritiene che, per quanto testo verbale e musica fossero inscindibili, i grammatici Alessandrini avrebbero sentito l'esigenza di separarli, poiché le copie che approntavano erano destinate alla lettura. La scelta di adottare l'assetto colometrico durante la trascrizione dei canti sarebbe stata, inoltre, legata al fatto che la colometria era sentita come sostitutiva del fraseggio musicale e rendeva riconoscibili, anche alla sola lettura, le sezioni ritmico-metriche. Per questo motivo, il livello testo verbale sarebbe prevalso sul livello intonazione. Cfr. anche A. Tessier, *Una breve storia illustrata del testo tragico greco sino a Willem Canter*, EUT, Trieste 2018, pp. 25-40.

7. Per i componenti del Coro, cfr. *Euripidis Fabulae*, edito da James Diggle, e Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1984, vol. 1, pp. 34, 21. Nella seconda *hypothesis* della tragedia, attribuita ad Aristofane di Bisanzio, si dice che ὁ χορὸς ἐκ τινῶν πρεσβυτέρων ἐντοπίων, ovvero che il Coro è composto da «vecchi del luogo»; si confronti anche lo *schol.* Eur. *Alc.* 77, II 220, 26-27 Schw. ἐκ γερόντων Φεραίων ὁ χορὸς, secondo il quale esso è formato dagli «anziani di Fere». In M.P. Pattoni, *Osservazioni sul canto d'ingresso del Coro nell'Aiace di Sofocle, nell'Alceste e nell'Ippolito di Euripide*, in «Aevum(ant)», 3,

all'ancella, che conferma l'arrivo del giorno fatale per la moglie del re. L'ancella, ai vv. 152-198, descrive gli ultimi momenti di vita della sua padrona: ha pregato Hestia (vv. 163-170), ha dato l'estremo saluto al talamo nuziale, inondandolo di lacrime (vv. 175-188), e ha abbracciato e baciato i suoi figli (vv. 190-191)⁸. Ai vv. 201-212 l'ancella descrive il dolore di Admeto che, stringendo la sua sposa tra le braccia, la prega di non abbandonarlo. Dopo aver narrato il dolore che si consuma nella casa del suo signore, la serva esce dalla scena per annunciare in casa la presenza del Coro, che intona il seguente canto:

str. χο.	-ἰὼ Ζεῦ, τίς ἂν πᾶ πόρος	
	κακῶν γένοιτο καὶ λύσις τύ-	214a
	χας ἃ πάρεστι κοιράνοις;	214b
	<αἰαῖ> ·	215a
	εἷσί τις; ἢ τέμω τρίχα,	215b
	καὶ μέλανα στολμὸν πέπλων	

ἠμφιβαλώμεθ' ἤδη;

	-δῆλα μὲν, φίλοι, δῆλά γ', ἀλλ' ὅμως	
	θεοῖσιν εὐχόμεσθα· θεῶν γὰρ	
	ἰδύναμις μεγίστα.	220a
ᾠναξ Παιάν,		220b

ἔξευρε, μηχανάν τιν' Ἀδμήτῳ κακῶν.

	¹² πόριζε δὴ πόριζε· καὶ πάρος γὰρ	
	†τοῦδ' ἐφεῦρες†, καὶ νῦν λυτήριος ἐκ θανάτου	223-4
	γενοῦ, φόνιον δ' ἀπόπαυσον Ἄϊδαν.	225

1990 pp. 99-124, p. 114 n. 51, si evidenzia che sono state fatte altre ipotesi sull'identità dei componenti del Coro: alcuni studiosi, a partire da R. Arnoldt, *Die chorische Technik des Euripides*, Verlagsort, Halle 1878, pp. 51-55, ritengono che si tratti di coetanei di Admeto (cfr. vv. 473 ss.), i quali augurano all'uomo di trovare un'altra moglie virtuosa come Alceste. La Pattoni, però, menzionando il v. 111 in cui il Coro dice di aver fama di essere χρηστός ἀπ' ἀρχῆς e i vv. 213, 674, in cui il Coro chiama Admeto ὦ παῖ (così come Ferete al v. 675), osserva giustamente che l'appellativo può essere dato ad Admeto verosimilmente da un anziano. Cfr. anche P. Riemer, *Die Alkestis des Euripides. Untersuchungen zur tragischen Form*, Athenäum, Frankfurt 1989, p. 145 e n. 339, e D.J. Mastronarde, *Il Coro euripideo: Autorità e integrazione*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», 60, 1998, pp. 55-80, pp. 61-62.

8. Per un'esauritiva analisi della scena si rimanda a G. Pace, *Alceste, la migliore delle madri: tra Hestia ed Admeto*, in «Paideia», 51, 2006, pp. 365-387.

213 p. n. χο. VBOLP | τίς ἄν πῶς πᾶ V : τίς ἄν πῶς *** L : τίς ἄν πῶς παῖ *P : τίς ἄν (...) ἢ πῶς ἢ ποῦ Σ^B 214a χοριαμβ. καὶ ἰαμβ. Tr^{nmg} 215a-b <αἰαῖ>· εἶσί τις Wilamowitz : ἔξεισί τις codd.

213 πῶς / L 213-214a πόρος - γένοιτο L γένοιτο / P 214a-214b con. O

ant.	-παπαῖ < -υ---υ- >	226a
	ὦ παῖ Φέρητος, οἷ' ἔπραξας	226b
	³ †δάμαρτος σᾶς στερηθεῖς†.	227a
	αἰαῖ'	227b
	ἄξια καὶ σφαγαῖς τάδε,	
	καὶ πλέον ἢ βρόχῳ δέρην	229a
	⁶ οὐρανίῳ πελάσσαι;	229b
	τὰν γὰρ οὐ φίλαν ἀλλὰ φιλτάταν	230
	γυναῖκα καθθανοῦσα ἐν γ' ἄ-	
	⁹ ματι τῷδ' ἐπόψῃ.	
	ἰδοῦ ἰδοῦ,	233a
	ἦδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται.	233b
	¹² βόασον ὦ, στέναξον, ὦ Φεραία	
	χθῶν, τὰν ἀρίσταν γυναῖκα μαραιομένην	235-6
	νόσω κατὰ γᾶν χθόνιον παρ' Ἄιδαν ⁹ .	

226a p. n. χο. L | 226a-226b post παπαῖ lacunam stat. Dindorf : παπαῖ ὦ παῖ VBOD παῖ φεῦ φεῦ ἰὼ ἰὼ LP : παπαῖ φεῦ, παπαῖ φεῦ, ἰὼ ἰὼ Gaisford : παπαῖ ὦ' παπαῖ φεῦ' ἰὼ ἰὼ dub. Dale 226b ὦ om. LP 227a σᾶς VBOD : τῆς σῆς L : σῆς P | στερηθεῖς codd. : στερεῖς Monk 227b αἰ αἰ P : αἰ αἰ αἰ V : αἰ αἰ αἰ B : αἰ αἰ αἰ OD

226a-226b con. VBOD Φέρητος / LP 226b-227a οἷ' - στερηθεῖς LP

Nel canto, composto da un'unica coppia strofica, il Coro invoca nella strofe l'aiuto di Zeus e l'epifania salvifica di Apollo, affinché liberi Admeto dai mali: non a caso Apollo è invocato come Παιάν, ovvero «liberatore». La strofe, pertanto, presenta le caratteristiche di una preghiera¹⁰, o più correttamente, di un

9. Il testo e la colometria ivi proposti sono il risultato della collazione e dell'analisi da me operate sui manoscritti che tramandano l'*Alceste*, durante la stesura della tesi di dottorato, così come l'apparato critico e l'apparato colometrico, che contengono solo le varianti delle lezioni prese in analisi in questa sede.

10. Cfr. Euripide, *Alceste*, a cura di D. Susanetti, Marsilio, Venezia 2001, p. 185, ad 213-243, e V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 1997, p. 267: «Spesso il coro dava voce anche all'esigenza di uscire dalla morsa della sciagura, di trovare uno scampo alla strettoia, e questo

peana¹¹, il canto cultuale rivolto ad Apollo. Esso, infatti, presenta l'invocazione alla divinità (vv. 213, 220b), la richiesta di aiuto da parte dell'orante (vv. 221-222, 225), la professione di fiducia nel potere divino (vv. 219-220a) e il riferimento a occasioni precedenti in cui il dio ha portato aiuto (vv. 223-224).

Nell'antistrofe, invece, il Coro si fa portavoce del dolore di Admeto, alludendo a un ipotetico suicidio (vv. 228-229b), evidenzia il legame tra i due sposi (vv. 230-232) e l'ἀρετή di Alcesti, la migliore delle donne (vv. 235-236)¹². Il canto antistrofico, dunque, si configura come un vero e proprio lamento del Coro¹³, che funge da preludio all'ingresso dei due sposi sulla scena, che avviene al v. 232.

L'interpretazione del primo *colon* della strofe e di quello dell'antistrofe (213=226a) risulta complessa, sia sotto il profilo metrico sia sotto il profilo testuale. I due *cola*, infatti, non risultano in responsione tra di loro, ovvero non presentano la stessa sequenza metrica. Nella strofe:

- V presenta la sequenza ◡---◡----◡-- δ ia vel ba ba cr;
- BOD ◡---◡----◡-- ba δ vel δ cr (con omissione di πῶς);
- L ◡---◡---- ba ba (con l'omissione di πᾶ);
- P, che ha πᾶ, ◡---◡----◡---◡--- δ 2 ia hypercat.

Per l'antistrofe:

- VBOD tramandano παπαῖ ὤ παῖ Φέρητος οἴ' ἔπραξας ◡----◡---◡--- ba 2 tr;
- LP presentano tre interiezioni reduplicate παῖ παῖ φεῦ φεῦ ἰὼ ἰὼ ----◡---◡---◡---

Se, però, si prende in considerazione il secondo *colon* trådito da VBD nella strofe κακῶν γένοιτο καὶ λύσις τύ- (◡---◡---◡--- ia *penthem*^{ia})¹⁴ e lo si confronta

in particolare attraverso la preghiera. Attraverso la preghiera si apriva una prospettiva che slargava nel futuro, creando un'attesa che andava al di là della situazione presente».

11. Cfr. G. Pace, *Tradizione e innovazione nella preghiera di richiesta in Euripide*, in J. Goeken (a cura), *La rhétorique de la prière dans l'Antiquité grecque*, Conference of the International Society for the History of rhetoric (Strasbourg, 24-28 July 2007), Brepols, Turnhout 2010, pp. 43-60, p. 44, la quale sostiene che i vv. 219-225 possono considerarsi un vero e proprio peana ad Apollo con una forte funzione apotropaica, ma soprattutto finalizzata alla «guarigione» della morente; cfr. anche I. Rutherford, *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of Genre*, Oxford University Press, Oxford 2001, pp. 37-38, 45-47, 120-121 n. 11.

12. Cfr. Euripide, *Alcesti*, cit., p. 186, ad 213-243.

13. Cfr. Euripides, *Alcestis*, a cura di Amy M. Dale, Clarendon, Oxford 1954, p. 68, ad 213-237.

14. La sequenza *ia penthem*^{ia} (*reiz*^a) è attestata in Stesich. *Theb.* fr. 222(b) D., 217, 224; Pind. *Ol.* 1 str. 9, 7 str. 5, 11, 9 str. 18, *Isth.* 1 str. 25; Soph. *Ant.* 876, 880, OC 1482=1496, 1670=1697, 1691=1718; Eur. *IT* 586.

con il primo *colon* dell'antistrofe, tramandato dagli stessi codici più O, senza considerare l'interiezione παπαῖ (ὦ παῖ Φέρητος οἴ' ἔπραξας --- --- ia *penthem*¹⁵), si osserva la corrispondenza tra i due *cola* e, perciò, si può ritenere genuina tale colometria.

Il secondo *colon* della strofe, dunque, coincide con il primo dell'antistrofe, mentre παπαῖ è da ritenersi parte del primo *colon*. Le interiezioni presenti in LP (παῖ παῖ φεῦ φεῦ ἰὼ ἰὼ) sono state considerate da Dindorf delle interpolazioni¹⁵.

La metrica, dunque, segnala una «assenza» testuale dopo παπαῖ, ipotizzata per la prima volta da Dindorf nel 1896¹⁶, ipotesi accolta dalla maggior parte degli editori successivi¹⁷. I copisti, infatti, potrebbero aver tentato d'integrare il verso con delle interiezioni, esse stesse parole «vuote», non articolate, ma sufficientemente funzionali a colmare un silenzio carico di dolore. Soprattutto nell'Ottocento gli studiosi hanno variamente tentato di integrare il testo, partendo dalla lezione di LP. L'integrazione che ha avuto maggior successo è quella di Gaisford παπαῖ φεῦ, παπαῖ φεῦ, ἰὼ ἰὼ¹⁸, sulla base della quale, più recentemente,

15. In Euripides, *Alcestis*, with introduction and commentary by L.P.E. Parker, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 96, ad 213-226, si sostiene che il copista di L si sia accorto dell'assenza responsiva con il v. 213 e abbia introdotto delle interiezioni, ma non esclude che potessero essere presenti già nel modello.

16. *Poetarum scenicarum graecorum Aeschylis Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*, ex recensione et cum prolegomenis Guilelmi Dindorfii, in aedibus G.B. Teubneri, Lipsiae 1869, p. 16, ad 226.

17. *Poetarum scenicarum graecorum*, p. 16, ad 226, seguito da Euripide, *Alceste*, avec un commentaire critique et explicatif et une notice par H. Weil, Hachette, Paris, 1891; *Euripidis fabulae*, 3 voll., ediderunt Rudolf Prinz et Nicolaus Wecklein, Lipsiae 1912, vol. 1; Euripide, *Tragedies*, 8 voll., texte établi et traduit par L. Méridier, Les Belles Lettres, Paris 1925; Euripides, *Alkestis*, erk. von L. Weber, Teubner, Leipzig-Berlin 1930; Euripide, *Alceste*, a cura di L. Torraca, Libreria scientifica, Napoli 1963; Euripides, *Alcestis*, with introduction and commentary by L.P.E. Parker, *op. cit.*

18. *Euripidis Alcestis*, edidit Thomas Gaisford, e Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1806, p. 15, stampa παπαῖ φεῦ, παπαῖ φεῦ, ἰὼ ἰὼ, seguito da *Euripidis Alcestis*, ad finem manuscriptorum ac veterum editionum emendavit et annotationibus instruxit Jacobus Henricus Monk, J. Smith, Cantabrigiae 1816; *Euripidis Alcestis*, cum delectis adnotationibus potissimum I.H. Monkii, accedunt emendationes Godofredi Hermanni, sumptibus I.C. Hinrichsii, Lipsiae, 1824, p. 27, ad 215, il quale evidenzia che φεῦ è frequentemente omissa dai copisti e considera il *colon* un δ seguito da un *tr hypercat*; *Euripides' Werke*, 19 voll., griechisch mit metrischer Uebersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen von Jo. A. Hartung, W. Engelmann, Leipzig 1850, vol. 10; *The Alcestis of Euripides*, with brief notes by F.A. Paley, Deighton, Bell and Co., Cambridge 1875; *The Alcestis of Euripides*, edited with Introduction and notes by W.S. Hadley, Cambridge University Press, Cambridge 1896; *Euripides*, edited by Denys L. Page, London 1912; *Euripides*, 8 voll., edited and translated by D. Kovacs, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1994, vol. 1; Ch.W. Willink, *Collected papers on greek tragedy*, edited by H.W. Benjamin, Brill, Leiden-Bristol 2010.

Dale ha proposto l'emendamento $\text{παπαῖ ὦ' παπαῖ φεῦ ἰὼ ἰὼ}$ ¹⁹. Bothe²⁰, invece, ha congetturato $\text{παπαῖ φεῦ ἰὼ φεῦ ἰὼ ἰὼ}$.

Orduque, di fronte a una lacuna come quella di v. 226 il filologo ha due possibilità d'intervento per l'emendatio:

1. sanare la lacuna tramite *divinatio* tenendo conto dell'*usus scribendi* dell'autore e delle lezioni trasmesse²¹, come hanno fatto Gaisford, Bothe e Dale;

2. segnalare la lacuna e rinunciare a integrare il testo, quando ritenga che non sia possibile ricomporne l'assetto concettuale e formale.

Per il verso in analisi, si è preferito accettare la perdita del testo, considerando le espressioni di lamento, però, non come dei semplici riempitivi di un «silenzio», ma come elementi che celano la presenza di un testo più significativo, la cui assenza è resa manifesta solo dall'analisi metrica.

Ben diverso, invece, è quanto accade al v. 215a. L'esclamazione di dolore $\alpha\iota\alpha\iota$, assente nei manoscritti, è stata reintegrata da Wilamowitz²² sulla base della mancata corrispondenza con l'antistrofe. Anche in questo caso è la struttura metrica a segnalare l'assenza di una parola «vuota», un'esclamazione di dolore, che, però, a differenza di quanto si verifica al v. 226 è facile da integrare.

Bibliografia

Autori

Euripides, edited by D.L. Page, London 1912.

Euripides, 8 voll., edited and translated by D. Kovacs, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1994.

Euripides' Werke, 19 voll., griechisch mit metrischer Uebersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen von J.A. Hartung, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1850.

Euripidis Alcestis, edidit Th. Gaisford, e Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1806.

Euripidis Alcestis, ad finem manuscriptorum ac veterum editionum emendavit et annotationibus instruxit J.H. Monk, J. Smith, Cantabrigiae 1816.

Euripidis Alcestis, cum delectis adnotationibus potissimum I.H. Monkii, accedunt emendationes Godofredi Hermanni, sumptibus I.C. Hinrichsii, Lipsiae 1824.

19. Accolto in Euripides, *Alcestis*, edidit A. Garzya, Teubner, Leipzig 1983.

20. *Euripidis dramata*, 2 voll., edidit F.H. Bothe, sumptibus librariae Hahnianae Lipsiae 1825, vol. 1, p. 384.

21. M. Scialuga, *Introduzione allo studio della filologia classica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 69-70.

22. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1921, p. 534.

- Euripidis dramata*, 2 voll., edidit Fr.H. Bothe, sumptibus librariae Hahnianae, Lipsiae 1825.
- Euripidis fabulae*, 3 voll., ediderunt R. Prinz et N. Wecklein, Lipsiae 1912.
- Euripidis Fabulae*, edidit J. Diggle, e Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1984.
- Poetarum scenicarum graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*, ex recensione et cum prolegomenis G. Dindorfii, in aedibus G.B. Teubneri, Lipsiae 1869.
- The Alcestis of Euripides*, edited with Introduction and notes by W.S. Hadley, Cambridge University Press, Cambridge 1896.
- The Alcestis of Euripides*, with brief notes by F.A. Paley, Deighton, Bell and Co., Cambridge 1875.
- Euripide, *Alceste*, avec un commentaire critique et explicatif et une notice par H. Weil, Hachette, Paris 1891.
- Euripide, *Alceste*, a cura di D. Susanetti, Marsilio, Venezia 2001.
- Euripide, *Tragedies*, 8 voll., texte établi et traduit par L. Méridier, Les Belles Lettres, Paris 1925.
- Euripides, *Alcestis*, a cura di Amy M. Dale, Clarendon, Oxford 1954.
- Euripide, *Alceste*, a cura di L. Torraca, Libreria scientifica, Napoli 1963.
- Euripides, *Alcestis*, edidit Antonius Garzya, Teubner, Leipzig 1983.
- Euripides, *Alcestis*, with introduction and commentary by L.P.E. Parker, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Euripides, *Alkestis*, erk. von L. Weber, Teubner, Leipzig-Berlin 1930.

Critica

- Arnoldt Richard, *Die chorische Technik des Euripides*, Verlagsort, Halle 1878.
- Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 1997.
- Gentili Bruno, Perusino Franca (a cura), *La colometria antica dei testi poetici greci*, in *Atti del Seminario di studio* (Urbino, 17-19 maggio 1997), Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1999.
- Herington John, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, California University Press, Berkeley 1985.
- Lomiento Liana, *Da Sparta ad Alessandria. La trasmissione dei testi nella Grecia antica*, in M. Vetta (a cura), *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, Carocci, Roma 2001, pp. 297-355.
- Lomiento Liana, *Melica, musica e metrica greca. Riflessioni per (ri)avviare un dialogo*, in «Lexis», 26, 2008, pp. 211-234.
- Mastronarde Donald J., *Il Coro euripideo: Autorità e integrazione*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», 60, 1998, pp. 55-80.
- Pace Giovanna, *Alceste, la migliore delle madri: tra Hestia ed Admeto*, in «Paideia», 51, 2006, pp. 365-387.
- Pace Giovanna, *Tradizione e innovazione nella preghiera di richiesta in Euripide*, in J. Goeken (a cura), *La rhétorique de la prière dans l'Antiquité grecque*, Conference of the International Society for the History of rhetoric (Strasbourg, 24-28 July 2007), Brepols, Turnhout 2010, pp. 43-60.

- Pattoni Maria Pia, *Osservazioni sul canto d'ingresso del Coro nell'Aiace di Sofocle, nell'Alceste e nell'Ippolito di Euripide*, in «Aevum(ant)», 3, 1990 pp. 99-124.
- Pöhlmann Egert, West Martin L., *Documents of Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 2001.
- Riemer Peter, *Die Alkestis des Euripides. Untersuchungen zur tragischen Form*, Athenaum, Frankfurt 1989.
- Rutherford Ian, *Pindar's Paeans. A Re-reading of the Fragments with a Survey of Genre*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Scialuga Marina, *Introduzione allo studio della filologia classica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.
- Tessier Andrea, *Una breve storia illustrata del testo tragico greco sino a Willem Canter*, EUT, Trieste 2018.
- Wilamowitz-Moellendorff Ulrich Von, *Griechische Verskunst*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1921.
- Willink Charles W., *Collected papers on greek tragedy*, edited by Henry W. Benjamin, Brill, Leiden-Boston 2010.

Matteo Rossetti*

Atque alia sidera.

L'assenza dei pianeti negli *Astronomica* di Manilio

1. Introduzione

Gli *Astronomica* di Manilio, poema didascalico in cinque libri di argomento astronomico-astrologico, scritto in quello scorcio di primo secolo d.C., tra la fine del principato di Augusto e l'inizio di quello di Tiberio, pongono interrogativi sui quali la critica, sin dai contributi della grande filologia dello Scaligero, si arrovela. Su questo autore¹ sono pochi i punti fermi, e gli studiosi si dividono: dalle questioni riguardanti l'archetipo e lo stemma, a quelle sulla datazione (incerto se collocare il poema in piena età augustea, oppure in età tiberiana), fino a quelle sulla completezza dell'opera². Il presente contributo, constatando la sostanziale incertezza degli studi, tenta di analizzare uno degli argomenti più

*. Università di Milano «La Statale».

1. Per un'analisi complessiva del poema rimando a K. Volk, *Manilius and his intellectual background*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009; valido su questioni specifiche C. Salemme, *Introduzione agli Astronomica di Manilio*, Loffredo, Napoli 2000, per la storia del testo si veda anche A. Maranini, *Filologia fantastica. Manilio e i suoi Astronomica*, il Mulino, Bologna 1994.

2. Per la completezza, E. Romano, *Struttura degli Astronomica di Manilio*, in «Accademia di Scienze, Lettere e Arti Palermo, Classe di scienze morali e filologiche. Memorie», 2, 1979, e K. Volk, *Manilius and his intellectual background*, cit., pp. 117-120. Sulla struttura anche J.H. Abry, *Sed caelo noscenda canam... (Astr., 2, 142) Poésie et astrologie dans les Astronomiques de Manilius*, in C. Cusset (ed.), *Musa docta. Recherches sur la poésie scientifique dans l'antiquité*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2006, pp. 293-333, pp. 313-317, che aggiunge osservazioni a E. Romano, *op. cit.* Incompiuto, ma non incompleto, per E. Flores, *Aspetti della tradizione manoscritta e della ricostruzione testuale in Manilio*, in D. Liuzzi (a cura), *Manilio fra poesia e scienza*, Congedo, Galatina 1993, pp. 9-19, pp. 15-19, che analizza probabili interpolazioni e varianti d'autore.

dibattuti dell'opera di Manilio: l'assenza di una trattazione dei pianeti sia dal punto di vista astrologico, sia da quello propriamente astronomico.

Benché l'argomento venga più volte promesso, nel corso del poema, dalla voce del poeta-maestro, nell'astrologia del poema non v'è traccia di una così importante esposizione (i pianeti, infatti, sono indispensabili nella definizione dell'oroscopo); a livello cosmologico, nella descrizione dell'Universo del primo libro, lo spazio dedicato a tali oggetti astronomici è estremamente limitato (appena quattro versi; cfr. 1, 805-809). Una simile mancanza è stata registrata dagli studi, che mettono in luce l'eccentricità del poema³ e la natura parziale di un progetto didascalico che non propone un'esposizione completa della materia ed è, per questo motivo, votato a un sicuro fallimento⁴. Non penso, infatti, come sostenuto da Goold⁵, che nello spazio di circa 176-202 versi alla fine del quinto libro, la cosiddetta *great lacuna*, possa essere stata inclusa una trattazione tanto complessa come quella delle influenze astrologiche dei pianeti e nemmeno, come Gain e Costanza⁶, ritengo vi siano prove sicure per postulare la caduta di uno o più libri, tutte tesi confutate con rigore da Katharina Volk⁷. Per la studiosa, che si è occupata nella sua monografia del problema della mancanza dei pianeti negli *Astronomica*, Manilio avrebbe considerato, sia sul piano astronomico, sia su quello astrologico, le stelle erranti come elementi cosmici recanti disordine⁸. Questo disordine, in buona sostanza, non si troverebbe a collimare con l'idea di ordine perpetuo e fisso che il poeta vuole restituire con il suo canto ispirato. La posizione della Volk, da cui occorre partire per analizzare la problematica in questione, tuttavia non considera pienamente alcune istanze e dinamiche che si possono registrare all'interno del genere della poesia didascalica di età augustea e primo imperiale.

3. Cfr. K. Volk, *Manilius and his intellectual background*, cit., pp. 116-117 e 120-121; J.H. Abry, *La place des Astronomiques de Manilius dans la poésie astrologique antique*, in *Caelo noscenda canam. Études d'astrologie antique*, De Boccard, Paris 2011, pp. 95-114, pp. 675-676.

4. S.J. Green, *Disclosure and discretion in Roman astrology: Manilius and his Augustan contemporaries*, Oxford University Press, Oxford-New York 2014, pp. 53-61.

5. G.P. Goold, *The great lacuna in Manilius*, in «Proceedings of the African Classical Association», 1983, 17, pp. 64-68.

6. D.B. Gain, *Gerbert and Manilius*, in «Latomus», 29, 1970, pp. 128-132; S. Costanza, *Ci fu un sesto libro degli Astronomica di Manilio?*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, 3 voll., Quattro Venti, Urbino 1987, pp. 223-263.

7. K. Volk, *Manilius and his intellectual background*, cit., pp. 118-121.

8. Sui moti dei pianeti, uno degli argomenti più complessi dell'astronomia antica, si confrontarono, da Eudosso, gli scienziati greci, fu, però oggetto di poesia, ricordiamo il frammento dei *Fenomeni* di Alessandro Efesio (SH 21), dove le orbite delle stelle erranti non sono viste come portatrici di un disordine cosmico ma sono inserite nel sistema dell'armonia cosmica.

2. La mancanza dei pianeti in Manilio

Gli studi hanno giustamente registrato come Arato, il capostipite della poesia didascalica di argomento astronomico, abbia nei *Fenomeni* rinunciato a trattare i moti dei pianeti, inserendo una vera e propria *recusatio* ai vv. 454-461, ossia tra la descrizione delle costellazioni della sfera e quella dei circoli immaginari. Il poeta si dichiara non sufficientemente pronto e adatto a trattare delle orbite grandi e sempre variabili dei pianeti, così sceglie di rimanere nell'ambito della sfera delle stelle fisse, dove i moti apparenti delle stelle sono sempre prevedibili⁹. C'è, infatti, chi ha ravvisato¹⁰ in questa *recusatio* una presa di coscienza di una certa incompetenza astronomica nel trattare un argomento tanto difficile ma, comunque, strumentale a rimarcare un'idea di ordine provvidenziale insita nei moti delle stelle fisse, a cui i pianeti vengono contrapposti. Altre ipotesi sono state mosse, di tenore differente rispetto a quella di Hunter. Si può menzionare Kidd¹¹, che riprendendo una tesi già espressa da Ludwig¹², nota la sostanziale inutilità dei pianeti nel progetto didascalico di Arato, dal momento che non sono necessari alle predizioni meteorologiche, oggetto della seconda parte del poema, i *Prognostica*. Tuttavia, parlare d'incompetenza astronomica dell'autore può risultare parziale: un'altra ragione della *recusatio* può forse essere anche rintracciata nell'esigenza di un'apertura del genere a una materia nuova. Se i pianeti sono esclusi dai *Fenomeni*, non è detto che Arato non ne avesse mai scritto: abbiamo, da Achille Tazio, notizia di un'opera a essi dedicata, ossia il *Κανών*¹³ (*SH* 90). Il commentatore nel cap. 15 del *De Univ.*, dedicato ai pianeti, tenta una spiegazione della loro assenza nei *Fenomeni*¹⁴ e fornisce scarni e sintetici ragguagli su un'opera che il poeta di Soli avrebbe scritto per spiegarne i moti.

9. Cfr. *Phaen.* 460-461: «οὐδ' ἔτι θαρσαλέος κείνων ἐγὼ ἄρκιος εἶην / ἀπλανέων τὰ τε κύκλα τὰ τ' αἰθέρι σήματ' ἐνισπεῖν».

10. R.L. Hunter, *On coming after. Studies in post-classical greek literature and its reception. I. Hellenistic poetry and its reception*, De Gruyter, Berlin-New York 2008, p. 164.

11. Aratus, *Phaenomena*, edited with introduction, translation and commentary by Douglas Kidd, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 34.

12. W. Ludwig, *Die Phainomena Arats als hellenistische Dichtung*, in «Hermes», 91, 1963, pp. 425-448, pp. 439-440. La tesi dello studioso viene accolta anche da (B. Effe, *Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*, Beck, Munich 1977, p. 41, n. 8).

13. Per una ricostruzione del contenuto dello scritto, si veda L. Di Gregorio, *L'Arato perduto: le opere di astronomia e di medicina*, in «Aevum», 89, 2015, pp. 37-66, pp. 44-51.

14. Per il commentatore, infatti, Arato, nel suo poema astronomico si sarebbe concentrato per prima cosa sui «φαινόμενα καὶ ... σύμφωνα ... ἄστρα», corpi celesti ben evidenti e caratterizzati da moti armoniosi, così differenti dai pianeti che mostrano «πολλὴν διαφωρίαν ε καὶ οὐδὲ πᾶσιν εἰσι φανεροί».

Le poche parole di Achille sono però lo stesso utili a livello orientativo. Arato in tale opera avrebbe spiegato che i movimenti dei pianeti rispondevano alle stesse dinamiche di armonia e di ordine musicale: «ἐν δὲ τῷ ἐπιγραφομένῳ αὐτοῦ Κανόνι τὸν περὶ αὐτῶν ποιούμενος λόγον ἄρμονιά τινὶ καὶ συμφωνία μουσικῇ τὰς κινήσεις αὐτῶν λέγει γεγονέναι». Lo scritto avrebbe fatto riferimento, come puntualizza Di Gregorio¹⁵, a una serie di dottrine, che collegavano il moto armonico e consonante dei pianeti a rapporti di tipo musicale, ravvisabili nel pensiero pitagorico, in Platone, di cui si trova traccia nello stoicismo (SVF I, 502) e che furono note fino alla tarda antichità. Dunque, Arato nei *Fenomeni* sceglie di dedicare la sua attenzione all'ambito delle stelle fisse, lasciando aperto a un'altra opera l'argomento dei moti planetari, che sarebbero stati un argomento eccentrico rispetto ai fini del poema.

In quest'ordine di idee si muove Manilio che, a differenza di Arato, non esplicita la sua *recusatio*, ma promette nel corso del poema una trattazione dei pianeti, che non si ritrova in nessun punto del testo. La constatazione di tale assenza è uno degli argomenti più forti portati a sostegno dell'incompletezza del poema. Tuttavia, argomenti di differente natura portano a scartare la tesi dell'incompletezza. La struttura stessa degli *Astronomica*, come ha messo in luce Elisa Romano, denuncia un'architettura interna molto studiata (il primo libro cosmologico, il blocco centrale, infine il quinto dedicato alla dottrina dei *paranatellonta*), che ci fa pensare a un'opera finita e conclusa. Le prime battute del quinto proemio¹⁶, non denunciano già l'intenzione dell'autore di trattare i pianeti, come avrebbe fatto un generico *alius*, bensì di rimanere nel dominio delle stelle fisse, per trattare un argomento effettivamente nuovo e con un tono diverso da quello dei precedenti libri¹⁷. Occorre, tuttavia, considerare ora come compaiono i pianeti nel corso della trattazione astrologica dei libri 2-3, dove, in alcuni luoghi, viene ribadita la loro importanza e all'estrema genericità della loro menzione viene fatta seguire la «promessa» di una trattazione completa.

Si veda 2, 643-644: «nec satis hoc, tantum solis insistere signis:/ contemplare locum caeli sedemque vagarum». Siamo nell'ambito di una discussione tecnica circa le modificazioni delle caratteristiche dei segni zodiacali in determinate

15. L. Di Gregorio, *op. cit.*, p. 46.

16. Cfr. 5, 1-7: «Hic alius finisset iter signisque relatis/ quis aduersa meant stellarum numina quinque/ quadriugis et Phoebus equis et Delia bigis/ non ultra struxisset opus, caeloque rediret/ ac per descensum medios percurreret ignes/ Saturni, Iouis et Martis Solisque, sub illis/ post Venerem et Maia natum te, Luna, uagantem».

17. K. Volk, *Manilius and his intellectual background*, cit., pp. 118-119; Manilius, *Astronomica*, Buch 5, [herausgegeben, übersetzt und kommentiert von] Wolfgang Hübner De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 1-5.

condizioni, anche in dipendenza dalle congiunzioni con i pianeti. L'indicazione riguardante tali corpi celesti, tuttavia, rimane molto vaga, l'autore, infatti, pone molta più attenzione alle posizioni dei *signa* e alle loro quadrature (vv. 645-650). Nelle battute finali del terzo proemio Manilio sottolinea il presupposto fondamentale della sua astrologia, ossia la *sympatheia* che lega i destini di ogni singola parte del Cosmo e ricorda il ruolo di ogni singola parte dell'Universo, tra cui i pianeti (vv. 62-63: «Phoebum lunamque vagasque/ evincunt stellas nec non vincuntur et ipsa») nello stabilire un unico destino. In effetti, nella successiva trattazione delle case astrologiche, ossia le dodici divisioni del tema natale, in modo discontinuo il poeta richiama il lettore all'osservazione dei pianeti, ma come si noterà dai casi che verranno mostrati, le indicazioni risulteranno estremamente generiche e poco esaustive. In chiusura della trattazione della prima casa, quella della fortuna (vv. 96-101), che sta alla base di tutte le altre, il poeta afferma come fondamentale la collocazione armonica (viene impiegato il verbo *concordare*) dei *vaga sidera*¹⁸: più di questo, tuttavia, non viene detto. Similmente cursorio è il riferimento, a 3, 127-128 («septima censetur saevius horrenda periculis,/ si male subscribunt stellae per signa¹⁹ locatae»), all'influenza dei pianeti nel settore astrologico dei pericoli e dei rischi. Ulteriore riferimento cursorio si può notare, al v. 155, nell'ambito della trattazione dell'ultimo settore. Oltre alla ripetizione della tessera «stellae per signa», l'autore parla, come al v. 101, di una buona collocazione dei pianeti, senza, tuttavia, aggiungere ulteriori dettagli²⁰. Affermazione di una simile portata è ravvisabile, al v. 585 («cum bene constiterit stellarum conditus ordo»), nell'ambito dell'esposizione del calcolo della durata della vita. Lo «stellarum conditus ordo» è, per gli studiosi di Manilio²¹, la configurazione dei vari pianeti che occorre in ciascuna casa zodiacale. Anche in questo frangente, il poeta si limita soltanto a un necessario, quanto generico, ragguaglio alle stelle erranti nel loro rapporto con lo zodiaco, senza alcun approfondimento. Tuttavia, occorre notare che i termini usati da Manilio non sono niente affatto neutri, anzi, il sintagma *conditus ordo*, all'interno del vocabolario degli *Astronomica*, possiede un significato non indifferente. A 1, 119, dopo l'ampio movimento proemiale, all'inizio della vera e propria esposizione didascalica, il sintagma designa ordine prestabilito del fato, che, attraverso

18. 3, 101: «ut vaga fulgentis concordant sidera caeli».

19. Possibile forse ravvisare in questo verso un'influenza degli *Aratea* ciceroniani (vv. 226-227: «nam quae per bis sex signorum labier orbem/ quinque solent stellae») che parla del moto dei pianeti «quinque stellae» attraverso lo zodiaco «bis sex signorum... orbem».

20. 3, 155: «si bene conuenient stellae per signa sequentes».

21. Si vedano le traduzioni di Goold («the configuration formed by the planets») e di Scarcia («stabilito su congrui fondamenti lo schieramento dei pianeti»).

il canto di Manilio, discende dal cielo e viene comunicato ai lettori-discenti²². In entrambi i libri Manilio, pur menzionando i pianeti, ne rinvia la trattazione in momenti e luoghi più consoni. Alla fine del secondo libro, nell'ambito della trattazione della dottrina dell'*octòtropos*, Manilio dichiara di giungere all'esposizione delle influenze planetarie in un giusto momento: «per quam stellae diuersa uolantes/ quos reddant motus, proprio uenit *ordine rerum*» (vv. 969-970). Un'affermazione simile è rintracciabile anche alla fine della trattazione delle case zodiacali: «quarum ego posterius uires in utrumque ualentis/ *ordine* sub certo reddam, cum pandere earum/ incipiam effectus» (vv. 156-158). Non stupisce la promessa del poeta in chiusura di un'esposizione così fitta di richiami alle stelle mobili, il cui carattere cursorio è la ragione d'una simile promessa.

In entrambi i casi notiamo ricorrere ancora un termine quale *ordo*, che in questo caso sta a significare chiaramente l'ordine della materia didascalica, un *ordo* che è *certus* (variazione a 3, 157 di *proprius* di 2, 970) come a 1, 256, dove Manilio introduce, invece, la descrizione delle costellazioni. Questo sostantivo, dalla semantica fluida²³, negli *Astronomica* non ha soltanto un significato dal punto di vista dell'impostazione filosofica, ha inoltre un valore letterario e si potrebbe dire anche programmatico, indicando la scansione della materia didascalica. Per i pianeti arriverà un momento consono nell'ordine della materia, ma questo momento non sembra venir indicato con chiarezza dall'autore, che, secondo Green²⁴, userebbe l'espedito di rimandare la trattazione per tener desta l'attenzione del lettore e creare aspettativa. A questa spiegazione può forse esserne aggiunta un'altra, che vede le promesse di Manilio quali dichiarazioni programmatiche, che presuppongono l'esigenza d'inserirsi in una tradizione di genere. Come i *Fenomeni*, anche gli *Astronomica* concentrano la loro attenzione sulle stelle fisse, Manilio, in particolare, costruisce la sua astrologia sullo zodiaco, anche nel quinto libro, che si concentra sui rapporti tra i *signa* zodiacali e le altre costellazioni. Per questo motivo, l'*ordo* dei pianeti di Manilio non deve essere necessariamente rintracciato negli *Astronomica* e le due «promesse» possono essere lette da un lato come una velata *praeteritio*, che nasconde la volontà di creare una tradizione, analogamente ad Arato. Una tradizione nuova, giacché gli *Astronomica*, pur trovandosi innestati nell'alveo di un genere i cui modelli sono chiari e facilmente ravvisabili, per stessa dichiarazione dell'autore²⁵, cantano

22. Cfr. 1, 118-119: «et quoniam caelo descendit carmen ab alto/ et uenit in terras fatorum conditus ordo».

23. Ottime osservazioni in K. Volk, *The poetics of latin didactic. Lucretius, Virgil, Ovid, Manilius*, Oxford University Press, Oxford-New York 2002, pp. 236-237.

24. S.J. Green, *op. cit.*, pp. 26-27.

25. Cfr., ad esempio, 1, 113-114; 2, 53-59.

una materia, quella astrologica, mai messa in versi da altri poeti. L'atteggiamento di Manilio è sicuramente da raccostare a quello di Germanico che, pur scegliendo di tradurre i *Fenomeni* di Arato, dimostra di muoversi nella materia con una certa libertà che tradisce, piuttosto, la volontà di rielaborare il testo di partenza. In un contesto del genere non stupisce, quindi, di ravvisare una volontà analoga a quella di Manilio. In corrispondenza della *recusatio* aratea dei pianeti, Germanico muta i vv. 460-461 del modello greco, nei quali il poeta di Soli dichiarava con un certo *understatement* la sua inadeguatezza, con una dichiarazione di tenore simile a quelle di Manilio. Si veda *Phaen.* 444-445: «hoc opus arcanis si credam postmodo Musis, / tempus et ipse labor, patiantur fata, docebit». La trattazione dei pianeti è riservata a *Musae arcanae*, come a rimarcare non solo la difficoltà dell'argomento che viene rimandato, ma anche la sua «segretezza», che fa venire alla mente contesti di poesia ispirata²⁶. Diverse, comunque, le espressioni di questa dichiarazione programmatica, da un lato Le Boeuffle²⁷ ritiene che questa trattazione sia stata svolta nei frammenti meteorologici (II, III, IV) nei quali si può scorgere la presenza di un'astrologia planetaria, di questo avviso non è, però, la Montanari Caldini²⁸. La studiosa, infatti, sottolinea come i frammenti in questione non siano che la traduzione dei *Prognostica* aratei e che i pur generici cenni ai pianeti ivi compresi siano degli «aggiornamenti» scientifici al modello greco. Oggetto di tali testi, infatti, non è tanto la spiegazione dei moti planetari, piuttosto una trattazione meteorologica sorretta da un'impalcatura astrologica, dunque l'ispirazione delle Muse arcane, se si dà conto alla Montanari Caldini, deve essere cercata altrove. Non è, infatti, fuori luogo pensare che Germanico, con impegno di filologo, abbia interpretato i versi aratei sostituendo la menzione dell'incapacità con il rimando a un'ulteriore opera tutta dedicata ai pianeti. Infatti, è possibile che Germanico abbia letto nei versi della *recusatio* di Arato un accenno al *Kavón* e che abbia preferito dar risalto a questa istanza non solo spinto da motivazioni esegetiche e dotte, ma anche letterarie. Con questo, infatti, non si vuole rintracciare una perduta opera di Germanico, bensì motivare un'affermazione del poeta, che rischierebbe di rimanere ingiustificata con il solo accenno all'astrologia dei frammenti dei *Prognostica*. Dunque, ritornando agli *Astronomica*, Manilio, benché non esprima una *recusatio* esplicita, si trova a operare con dinamiche

26. Forse un contesto analogo a quello tratteggiato da Manilio a 2, 136-149, dove l'autore attribuisce al suo canto ispirato e rivolto a pochi l'esclusiva capacità di svelare i segreti della Natura.

27. Germanicus, *Les Phénomènes d'Aratos*, texte établi et traduit par A. Le Boeuffle, Les Belles Lettres, Paris 1975, p. 29.

28. R. Montanari Caldini, *L'astrologia nei Prognostica di Germanico*, in «Studi italiani di filologia classica», 45, 1973, pp. 137-204, pp. 159-162.

del tutto coerenti al genere della poesia didascalica e menziona i pianeti con lo scopo precipuo di richiamarsi a un determinato modello. Se si considera questo parallelo di Germanico la promessa di Manilio può assumere i tratti allusivi e velati di una *recusatio* e si può spiegare l'importante lacuna discorsiva come un'esigenza letteraria.

Arrivando alla conclusione, per dimostrare che il rifiuto della trattazione di un argomento sia, più generalmente, un meccanismo della poesia didascalica e non sia, così, riferibile soltanto all'universo arateo, si può prendere in considerazione un celebre luogo delle *Georgiche*. Nel quarto libro (vv. 147-148: «uerum haec ipse equidem spatiis exclusus iniquis/ praetereo atque aliis post me memoranda relinquo»), il Mantovano lascia ad altri, a dei successori, il compito di trattare il tema degli *horti*, nella sua trattazione egli sceglie di andare oltre e continuare con la sua materia. L'invito di Virgilio fu effettivamente accolto da un *alius*, ossia da Columella, nel X libro del suo *De re rustica*, che costituisce un famoso esempio di come un autore si sia inserito in una tradizione che è stata lasciata aperta, in modo che fosse continuata. Il progetto di Manilio – ma anche quello di Germanico – non fu nei fatti continuato, ma non è questo che ci interessa, bensì la scelta consapevole di non trattare un argomento, ottemperando a una dinamica topica di un genere. La spiegazione che qui si è cercato di fornire non sostituisce affatto altri (e ben più autorevoli) tentativi di esegesi, bensì vuole vedere il problema da una prospettiva differente e più attenta al contesto culturale di Manilio.

Bibliografia

Autori

Aratus, *Phaenomena*, edited with introduction, translation and commentary by D. Kidd, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Germanicus, *Les Phénomènes d'Aratos*, texte établi et traduit par A. Le Boeuffe, Les Belles Lettres, Paris 1975.

Manilius, *Astronomica*, Buch 5, [herausgegeben, übersetzt und kommentiert von] W. Hübner, De Gruyter, Berlin-New York 2010.

Critica

Abry Joseph-Henriette, *Sed caelo noscenda canam...* (*Astr.*, 2, 142) *Poésie et astrologie dans les Astronomiques de Manilius*, in C. Cusset (ed.), *Musa docta. Recherches sur la poésie scientifique dans l'antiquité*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne 2006, pp. 293-333.

- Abry Josèphe-Henriette, *La place des Astronomiques de Manilius dans la poésie astrologique antique*, in *Caelo noscenda canam. Études d'astrologie antique*, De Boccard, Paris 2011, pp. 95-114.
- Costanza Salvatore, *Ci fu un sesto libro degli Astronomica di Manilio?*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, 3 voll., Quattro Venti, Urbino 1987, pp. 223-263.
- Di Gregorio Lamberto, *L'Arato perduto: le opere di astronomia e di medicina*, in «Aevum», 89, 2015, pp. 37-66.
- Effe Bernd, *Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*, Beck, Munich 1977.
- Flores Enrico, *Aspetti della tradizione manoscritta e della ricostruzione testuale in Manilio*, in D. Liuzzi (a cura), *Manilio fra poesia e scienza*, Congedo, Galatina 1993, pp. 9-19.
- Gain D.B., *Gerbert and Manilius*, in «Latomus», 29, 1970, pp. 128-132.
- Goold George Patrick, *The great lacuna in Manilius*, in «Proceedings of the African Classical Association», 1983, 17, pp. 64-68.
- Green Steven J., *Disclosure and discretion in Roman astrology: Manilius and his Augustan contemporaries*, Oxford University Press, Oxford-New York 2014.
- Hunter Richard L., *On coming after. Studies in post-classical greek literature and its reception. I. Hellenistic poetry and its reception*, De Gruyter, Berlin-New York 2008.
- Ludwig Walther, *Die Phainomena Arats als hellenistische Dichtung*, in «Hermes», 91, 1963, pp. 425-448.
- Maranini Anna, *Filologia fantastica. Manilio e i suoi Astronomica*, il Mulino, Bologna 1994.
- Montanari Caldini Roberta, *L'astrologia nei Prognostica di Germanico*, in «Studi italiani di filologia classica», 45, 1973, pp. 137-204.
- Romano Elisa, *Struttura degli Astronomica di Manilio*, in «Accademia di Scienze, Lettere e Arti Palermo, Classe di scienze morali e filologiche. Memorie», 2, 1979.
- Salemme Carmelo, *Introduzione agli Astronomica di Manilio*, Loffredo, Napoli 2000.
- Volk Katharina, *Manilius and his intellectual background*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009.
- Volk Katharina, *The poetics of latin didactic. Lucretius, Virgil, Ovid, Manilius*, Oxford University Press, Oxford-New York 2002.

Antonio Tagliente*

Memoria vissuta, narrata, omessa.
Un racconto assente nel *Chronicon* dell'Anonimo salernitano

Tra le opere più interessanti per comprendere i tratti fondamentali dell'intricato quadro politico, istituzionale e culturale del Mezzogiorno del secolo X occupa una posizione di assoluto rilievo il cosiddetto *Chronicon* salernitano, compilazione di un anonimo autore longobardo, vissuto al tempo del principe di Salerno Gisulfo I (933-977). Il lungo testo della cronaca è conservato in un solo manoscritto, il codice miscelaneo Vaticano Latino 5001 del XIV secolo (d'ora in avanti V), testimone tardo di questo peculiare momento di storiografia salernitana altomedievale¹.

Le notizie biografiche relative al cronista sono talmente labili e sporadiche da non permettere di andare oltre prudenti ipotesi. Fu monaco o forse abate a Salerno, sebbene l'assenza di qualsiasi riferimento esplicito in merito al suo nome impedisca di identificarlo con il Radoaldo abate del monastero cittadino di San Benedetto nella seconda metà del secolo X, come proposto da H. Taviani-Carozzi². L'attenzione con cui il cronista si attarda sulla descrizione di funzioni pubbliche, marcatori sociali, personaggi minori – riducendo di frequente gli scontri militari di una certa entità a faide familiari – suggerisce di ricercare la sua origine tra l'aristocrazia longobarda, più precisamente tra i membri della *trustis* principesca della consorteria salernitana, di cui restituisce

*. Università di Salerno.

1. Per un quadro più puntuale sull'autore, l'opera e il codice Vaticano Latino 5001 si rimanda alle bibliografie dei testi citati nelle note successive.

2. H. Taviani-Carozzi, *La principauté lombarde de Salerne (IX^e-XI^e siècle). Pouvoir et société en Italie lombarde méridionale*, École française de Rome, Rome 1991, pp. 85-91.

nell'opera anche il significato³. Inoltre, l'accento così evidente e ripetuto su alcune pratiche d'élite della società longobarda – tra tutte le molteplici tecniche dell'arte venatoria⁴ – rende probabile una condizione di laico ben oltre la fanciullezza, se non addirittura fino a un'età assai avanzata.

Nicola Cilento scelse di leggere la produzione di questo cronista come attività di «uno spirito considerevolmente confuso, che predilesse la retorica e amò drammatizzare il racconto», sempre incline a colmare le lacune della narrazione con aneddoti provenienti dall'oralità⁵. Le modalità di stesura del *Chronicon* sono richiamate, tuttavia, più volte dall'autore nel corso della sua opera: l'Anonimo ha alla base del suo racconto una struttura abbastanza libera e dati eterogenei per contenuto e forma⁶, sui quali innesta un gusto per la «novellistica» e il folklore eccezionali. Ragiona a fondo sulla documentazione con cui interagisce e si presenta più che consapevole della composita qualità delle fonti in suo possesso, che proprio per tale ragione non utilizza mai in modo banale⁷. In più punti del racconto, inoltre, dichiara di voler trattare con maggior dettaglio, senza tuttavia precisarne la sede⁸, eventi che è costretto a raccontare fuggacemente per ragioni di consequenzialità narrativa. Tutto ciò non pregiudica la creazione di un personale metodo d'indagine per gli eventi da presentare: di fronte all'apparente assenza di notizie disponibili decide di farsi *avidus indagator*, ricercando tra gli archivi di area grecofona e longobarda le informazioni capaci di colmare i vuoti della sua narrazione.

Il cronista salernitano non manca neppure di sintetizzare la visione che ha della sua opera e le finalità perseguite nel corso della stesura: ciò che sta redigendo è una *ystoria* e non un *Chronicon*, ribadendo l'impostazione adottata per il suo racconto più volte, anche in maniera indiretta, sulla scia del suo primo

3. «Proceres, id est principes vel maiores», *Chronicon Salernitanum. A Critical Edition with Studies on Literary and Historical Sources and on Language*, by U. Westerbergh, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1956, p. 161, edizione a cui si fa riferimento, in questo contributo, per la numerazione e i segni grafici dei paragrafi dell'opera.

4. Le tecniche di caccia descritte nel *Chronicon* sono state oggetto di un contributo da me presentato in occasione della *Giornata di Studi sul tardoantico e il medioevo. Aspetti di vita quotidiana nella Salerno medievale*, a cura di R. Fiorillo e A.M. Santoro (Castello di Salerno, 1 luglio 2016).

5. N. Cilento, *Italia meridionale longobarda*, Ricciardi, Milano-Napoli 1971², pp. 102-104.

6. W. Pohl, *Werkstätte der Erinnerung. Montecassino und die Gestaltung der langobardischen Vergangenheit*, R. Oldenbourg Verlag, Wien-München 2001, pp. 63-65.

7. L. Capo, *Le tradizioni narrative a Spoleto e a Benevento*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento, Atti del 16^{mo} Congresso internazionale di studi* (Spoleto, 20-23 ottobre 2002), Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2003, pp. 243-287, p. 280, n. 34.

8. *Chronicon Salernitanum*, cit., capp. 165 e 169, pp. 170, 172.

riferimento culturale, Paolo Diacono⁹. Il suo scopo è, precisamente, narrare «tantum (de) principibus qui fuerunt in nostris videlicet partibus, partim que in hoc mundo gesserunt, partim de eorum audaciis, quove temporibus perdurarunt»¹⁰, in perfetta coerenza con quanto proposto nelle circa centottanta sezioni superstiti del testo.

In linea riassuntiva, gli studi principali sull'opera e sull'autore consentono, a oggi, di identificare l'Anonimo come un uomo salernitano di buona cultura¹¹, un monaco benedettino, un narratore moralista e immaginifico¹², a cui sembra potersi aggiungere la probabile ascendenza dall'aristocrazia longobarda e la paternità di una lunga *historia*, opportunamente calibrata sulle vicende «degne di nota» dei principi meridionali.

Assai più complicato è definire il rapporto che legò lo scrittore longobardo al contesto culturale e politico in cui operò, ovvero se sussistano i margini per comprendere le cause che avrebbero portato l'Anonimo a presentare in dettaglio – o a omettere volontariamente – personaggi ed eventi conosciuti e vissuti nel corso della sua vita; di conseguenza, se le assenze o le presenze interne al *Chronicon* dipendano da una selezione operata a monte dal cronista salernitano già nel X secolo o vadano ricondotte a motivazioni di altra natura, prima tra tutte la perdita di alcune sezioni dell'opera anteriormente all'inserimento del testo dell'Anonimo nel Vaticano Latino 5001, la miscellanea di fonti meridionali prodotta nel XIV secolo che lo ha trasmesso, mutuandolo da un *antiquus liber* salernitano del tardo secolo XI¹³.

Invero, il racconto dell'Anonimo di Salerno, sebbene assai articolato e ricco d'informazioni uniche, conserva al suo interno alcuni coni d'ombra e apparenti lacune narrative, molte delle quali risultano a un primo sguardo incomprensibili, dal momento che s'addensano in corrispondenza dei decenni immediatamente precedenti la generazione del cronista, coinvolgendo l'intero scenario sociale e politico del tempo. In dettaglio, le assenze testuali investono gli aspetti più caratteristici della società longobarda della prima metà del secolo X: l'Anonimo glissa sulle grandi battaglie combattute dai principi longobardi nel Meridione tra il 901 e il 929, tra tutte il celeberrimo scontro del Garigliano del 915; non sembra mostrare più interesse per i cambiamenti di politica portati avanti dalle consorterie principesche di Salerno e Benevento-Capua, specie nei confronti

9. *Chronicon Salernitanum*, cit., capp. 11, 17, 20, 29, 32-35, 37, 50, 67, 70, 87, 107, 122, 165, pp. 17, 22, 24, 30, 34, 36-38, 52, 64, 67, 87, 107, 136, 170.

10. *Chronicon Salernitanum*, cit., cap. 37, p. 38.

11. N. Cilento, *op. cit.*, pp. 56, 101.

12. M. Oldoni, *Anonimo salernitano del X secolo*, Guida, Napoli 1972, pp. 40, 247-249.

13. Si veda in dettaglio W. Pohl, *op. cit.*, pp. 14-15.

della corte costantinopolitana; non ricorda il nome di alcune figure piuttosto importanti della famiglia principesca salernitana a lui contemporanea, tra le quali il probabile fratello maggiore di Gisulfo I¹⁴. Anche il contesto ecclesiastico cittadino, così puntualmente rievocato nel corso delle vicende del IX secolo, non sfugge alle omissioni narrative. Da una prospettiva di cronotassi principesca, è interessante invece constatare come manchino quasi del tutto le informazioni inerenti ai decenni centrali del governo di Guaimario II, il più lungo nella storia del principato longobardo di Salerno (893-946)¹⁵.

Più di uno studio di settore ha tentato di ricondurre un'assenza così evidente a una selezione puntuale dell'Anonimo, che avrebbe deciso di omettere volontariamente la narrazione di alcuni eventi con cui si misurò il principe Guaimario II. L'immediata e naturale conseguenza di tale esegesi è che questa scelta originale non poté avvenire di certo per la pochezza di dati sugli anni di reggenza del sovrano – dal momento che sono i medesimi in cui visse l'Autore o di poco anteriori – ma in virtù di ragioni altre delle quali, purtroppo, non v'è traccia alcuna nel corso del *Chronicon*. A tal riguardo, è stata avanzata la proposta di un Anonimo incline a evitare il racconto degli anni 901-929, poiché gli eventi accaduti si mostravano, in fin dei conti, «for most Salernitans, apparently...of little interest»¹⁶ o, ancora, l'idea di un cronista disposto a non trattare argomenti ritenuti scomodi, a causa di un particolare clima politico della città di Salerno durante gli anni in cui fu occupato nella stesura dell'opera¹⁷. Allo stato attuale, queste letture non appaiono risolutive, poiché non confortate dal tenore della narrazione del *Chronicon*, un testo che esalta, sostanzialmente, il ruolo avuto da tutti i membri della prima dinastia salernitana nella storia politica della *Langobardia* meridionale; né fornisce indicazioni dirimenti la sua complessa parabola di redazione, che coincide con gli ultimissimi anni di vita di Gisulfo I e, probabilmente, dei primi di associazione del suo figlio adottivo Pandolfo di Capua, secondogenito dell'omonimo Capodiferro¹⁸.

Sussistono, invece, elementi testuali che consentono di proporre un'ulteriore ipotesi, ovvero che le vicende del principato di Guaimario II fossero state ugualmente narrate dall'Anonimo salernitano, ma che esse non siano giunte fino a noi perché non più presenti già nell'*antiquus liber* di XI secolo dal quale

14. *Chronicon Salernitanum*, cit., cap. 158, p. 166.

15. A. Bedina, *Guaimario II*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2003, vol. 60, pp. 102-104.

16. B.M. Kreutz, *Before the Normans: Southern Italy in the Ninth and Tenth Centuries*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1991, p. 97.

17. W. Pohl, *op. cit.*, p. 67.

18. L. Capo, *op. cit.*, p. 272, n. 36.

fu tratto V. In via preliminare, va ricordato che il Vaticano Latino 5001 è un codice di età angioina, rielaborato da un prodotto grafico differente e molto più antico che lasciava intendere pienamente la sua natura relitta, tanto che si ritenne utile precisarla nella formula incipitaria:

In nomine Domini et Salvatoris [nostri Jesu Christi in]cipit [li]ber quarundam ystoriarum dominorum et diversarum guerrarum regni Ytalie, prout inventum fuit in quodam antiquo libro scripto litterarum Longobardaru(m). Cuius libri principium non continebatur, et propter hoc sicut incipiebat predictus liber suas y[sto]rias recitare, ita et nos incepimus in praesenti libro ipsius ystorie scribere et continuare¹⁹.

In virtù della posizione primaziale occupata dal *Chronicon* salernitano in V e del suo avvio *ex abrupto*, è più che lecito supporre che questo «inizio non conservato» – a cui fa deciso riferimento l’annotazione riportata – dovesse corrispondere al prologo dell’opera dell’Anonimo, andato perduto e quindi sostituito con la lista di re che tuttora introduce il manoscritto del XIV secolo²⁰. Ciò significa che l’opera salernitana del X secolo²¹ si presentava, a conti fatti, già deficitaria di alcune sue parti nell’*antiquus liber* di XI secolo utilizzato in occasione della redazione bassomedievale di V; una situazione di tal foggia dovrebbe indurre, quantomeno, a una preventiva riflessione sulla possibilità che possa essersi verificata una trasmissione non integrale anche di ciò che veniva dopo la lacuna iniziale, ovvero di una parte della storia compresa tra l’attacco accidentale «residente in apostolica sede Zacharia papa», originato dalla perdita del suddetto prologo, e il 974, anno in cui si ferma bruscamente il racconto.

Ciò detto, una perdita prematura delle sezioni relative agli anni 901-929 sembra evincersi da uno dei pochi nuclei narrativi superstiti del *Chronicon* in cui sono trattati gli anni di governo di Guaimario II. Nel corso della sezione 157, una delle più brevi dell’opera, l’autore dichiara che

Dum ipse iam dictus vellicosissimus princeps Guaimarius iuxta Dei voluntatem populum suum moderantissime gubernaret, et undique illum ab hostibus inlesum nimirum

19. W. Pohl, *op. cit.*, p. 15, ma anche J. Kujawiński, *Commentare storici nell’Italia meridionale del XIV secolo. Intorno alle glosse presenti nel ms. BAV, Vat. lat. 5001*, in L. Capo, A. Ciaralli (a cura), *Per Enzo. Studi in memoria di Vincenzo Matera*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 133-169, p. 133, n. 8.

20. Sulla questione si veda in dettaglio W. Pohl, *op. cit.*, pp. 55-58.

21. Per il *Chronicon* si può avanzare l’ipotesi che non abbia avuto affatto, prima dell’inserimento nell’*antiquus liber* di XI secolo, una tradizione manoscritta.

servaret, et primi civitati eius consilio et fortitudine summa pollerent, atque Dominus undique aliena castra et nimirum subderet, multaue idem principes prelia gessisset, ex quibus alia dixisse iam memini, nunc vero unum quod mirabiliter gessit omnimodis non pretermictam²².

Il racconto rivela un preciso riferimento a importanti azioni militari promesse dal principe salernitano, in merito alle quali il cronista sostiene di aver correttamente argomentato, tanto da essere evocate in questo punto specifico della storia come un preambolo funzionale alla narrazione del grande scontro greco-longobardo del *Vasintellus*. Tuttavia, i *prelia* evocati non compaiono nelle vicende anteriori del *Chronicon*, focalizzate in maniera quasi esclusiva sugli ultimi anni di vita dell'omonimo padre, Guaimario I. Uno sguardo più attento al contenuto delle sezioni 147*-159 fornisce un'immagine chiara della lacuna relativa all'età del principe Guaimario II.

147* Viaggio di Guaimario I in direzione di Benevento e suo accecamento ad Avellino

148 Governo di Ageltrude e di Radelchi II in Benevento

149 Coreggenza di Guaimario II e pianificazione di un «colpo di Stato» a Salerno

150 Fallimento del «colpo di Stato» grazie a *plurima dona*

151 Sventato attacco musulmano alla città di Salerno

152 Esilio da Benevento della famiglia di Roffredo e Potelfredo

153 Atenolfo conte di Capua chiede in sposa una figlia di Guaimario I

154 Atenolfo di Capua è eletto principe di Benevento

155 Guaimario II costringe alla monacazione l'omonimo padre

156 Guaimario II accoglie a Salerno il vescovo di Benevento Pietro

157 Governo positivo di Guaimario II e preambolo alla sezione successiva

22. *Chronicon Salernitanum*, cit., cap. 157, p. 163.

158 Lunghissimo racconto della battaglia di *Vasintellus*

159 Nascita di Gisulfo I, associazione al principato, morte in tarda età di Guaimario II²³.

L'analisi quantitativa delle sezioni destinate dall'Anonimo al racconto delle gesta dei principi della famiglia salernitana può fornire alcune informazioni complementari al quadro sinora mostrato. Va, comunque, ricordato che esse risultano solo di lieve utilità, a causa della natura composita dei singoli capitoli del *Chronicon*.

Il cronista di Salerno inserisce le vicende del principe Guaiferio (861-880) in quindici sezioni, precisamente dalla presa di potere del Dauferide in Salerno fino alla morte. Per il figlio Guaimario I i paragrafi diventano diciassette: si procede dall'attacco alla colonia saracena di Agropoli per giungere alla monacazione forzata in san Massimo. Pur inserendo, per ovvie ragioni di coregenza, 149-151 e 155 nel conteggio di entrambi i sovrani di nome Guaimario, il numero di sezioni superstiti per il lunghissimo governo di Guaimario II si riduce drasticamente a altre quattro: la prima è relativa a eventi anteriori al 901 (156), la seconda è quella che indicherebbe la lacuna (157), la terza e la quarta (158-159) narrano eventi immediatamente successivi allo sviluppo della rivolta longobarda dei tardi anni Venti del secolo X. Il governo dell'ultimo esponente della prima dinastia salernitana, Gisulfo I, dalla nascita fino al 974, è narrato in più di venti capitoli²⁴. Questi ultimi, raccontando personaggi e situazioni vissuti personalmente dal cronista, sono in numero maggiore e pregni di riferimenti all'attualità che, giocoforza, ampliano la narrazione.

Spostandoci dal piano della cronaca a quello del manoscritto, si può notare inoltre come in V le sezioni 156 e 157 del *Chronicon* occupino la parte finale del f. 92r e qualche riga del successivo; con buone probabilità furono ritenute consecutive e disposte in sequenza nella stesura del codice bassomedievale. Questo posizionamento «pacifico» insieme all'assenza di annotazioni sulla questione fa sospettare che, durante la compilazione di V, non si fosse avvertita l'esistenza di

23. Ci si trova nel testo, insomma, di fronte a contrasti cittadini e a giochi di potere. Le modalità di stesura della sezione 159 del racconto, che riassume in pochissime righe sedici corposi anni di storia salernitana, possono spiegarsi con una differente proiezione del *focus* narrativo del Cronista. La più agile narrazione sul periodo 930-946 consentiva forse di chiudere, nell'opera, la stagione guaimariana e inaugurare i decenni di governo di Gisulfo I. Una scelta «più eccentrica» che certo non strideva con quanto dichiarato esplicitamente dall'autore in merito alle finalità dell'opera.

24. *Chronicon Salernitanum*, cit., capp. 101-102, 104-105, 110-112, 114-115, 119, 121, 124-125, 127-128, pp. 102-141 per Guaiferio; capp. 128, 130, 133-134, 138, 140-142, 144, 146, 146*, 147*, 149, 150, 151, 153, 155, pp. 141-163, per Guaimario I; capp. 159-169, 172, 174-183, pp. 166-184 per Gisulfo I.

una lacuna testuale così rilevante. In via del tutto ipotetica, si potrebbe pensare allora che, a differenza del prologo, essa non fosse facilmente intellegibile nel XIV secolo perché, magari, originata dalla perdita, in un momento imprecisato, di una ridotta porzione di testo, in principio posta tra l'anteriore – ospitante nella parte finale la sezione 156 – e la successiva, il cui esordio coincideva con la sezione 157. L'assenza di ulteriori dati dirimenti, a causa della perdita dell'*anti-quus liber* e della differente architettura del suo «epigono» di età angioina, non consiglia di procedere con altre riflessioni su un problema sì gravoso.

In conclusione, le lacune fino a oggi riscontrate nella parte iniziale e – probabilmente – finale del racconto, se poste in continuità con quanto mostrato per la cesura che sembra correre tra le sezioni 156 e 157 dell'opera, palesano un più che lecito dubbio sull'effettiva omogeneità del *Chronicon* dell'Anonimo salernitano pervenuto. La caduta della narrazione relativa agli anni 901-929 lascerebbe intendere una lunghezza decisamente maggiore del testo rispetto a quanto si fosse pensato e una vicenda del testimone manoscritto salernitano assai travagliata già nei secoli centrali del Medioevo. Allora, appare necessario analizzare nuovamente l'intero contenuto di questa *ystoria* salernitana per tentare di comprendere, laddove ve ne sia realmente la possibilità, quanti altri «racconti assenti» possano essere stati persi nella trasmissione di questo eccezionale testimone longobardo.

Bibliografia

Autori

Chronicon Salernitanum. A Critical Edition with Studies on Literary and Historical Sources and on Language, by U. Westerbergh, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1956.

Critica

Bedina Andrea, *Guaimario II*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60 vol., Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2003, pp. 102-104.

Capo Lidia, *Le tradizioni narrative a Spoleto e a Benevento*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento*, *Atti del 16^{mo} Congresso internazionale di studi* (Spoleto, 20-23 ottobre 2002), Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2003, pp. 243-287.

Cilento Nicola, *Italia meridionale longobarda*, Ricciardi, Milano-Napoli 1971².

Kreutz Barbara M., *Before the Normans: Southern Italy in the Ninth and Tenth Centuries*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1991.

- Kujawiński Jakub, *Commentare storici nell'Italia meridionale del XIV secolo. Intorno alle glosse presenti nel ms. BAV, Vat. lat. 5001*, in L. Capo, A. Ciaralli (a cura), *Per Enzo. Studi in memoria di Vincenzo Matera*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 133-169.
- Oldoni Massimo, *Anonimo salernitano del X secolo*, Guida, Napoli 1972.
- Pohl Walter, *Werkstätte der Erinnerung. Montecassino und die Gestaltung der langobardischen Vergangenheit*, R. Oldenbourg Verlag, Wien-München 2001.
- Taviani-Carozzi Huguette, *La principauté lombarde de Salerne (IX^e-XI^e siècle). Pouvoir et société en Italie lombarde méridionale*, École française de Rome, Rome 1991.

Giuseppe Longo*

Leggere gli spazi bianchi: la lirica occitana *Valor ses frau, dona, tenetz en car* e la sua impaginazione nel canzoniere Sg

Gli spazi bianchi sulla pagina, così come gli a capo da cui si generano, sono segni paragrafematici di grande valore per la poesia: non solo svolgono una funzione complementare rispetto al testo, ma assumono il ruolo di candidi evidenziatori di tutto ciò che circondano. Il loro utilizzo presuppone la volontà di mettere in risalto, attraverso la separazione, tutto quello su cui il lettore dovrà appuntare la propria attenzione. D'altronde, il processo di focalizzazione implica proprio che al centro del nostro campo visivo sia collocato l'oggetto di maggior interesse a scapito di ciò che lo circonda che risulterà in secondo piano. Armando Petrucci, nella sua *Prima lezione di paleografia* ci ricorda che

la costituzione di [...] spazi grafici ha obbedito e obbedisce a esigenze specifiche e diverse [...]; individuarli e ricostruirne le vicende ci permette di comprendere gli atteggiamenti mentali e pratici di chi produceva (o produce) e di chi usava (o usa) le testimonianze scritte appartenenti a una determinata società alfabetizzata e di dedurne il peso, la diffusione sociale, le funzioni della cultura scritta e dei suoi prodotti in una società data¹.

La storia dell'evoluzione dalla poesia copiata a *scripta continua* fino all'utilizzo moderno del verso è, a grandi linee, nota; restano però ancora delle tappe da segnalare. Ciascuna evoluzione o innovazione va contestualizzata e indagata perché può darci informazioni assolutamente rilevanti sia di carattere interno, rispetto al testo in questione, sia di natura storico-letteraria,

*. Università di Salerno.

1. A. Petrucci, *Prima lezione di paleografia*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 11-12.

rispetto all'epoca che ha prodotto tale mutamento. Semplificando, potremmo dire che gli spazi bianchi sono anch'essi portatori di informazioni rilevanti e lo sono a vari livelli, a seconda di quanto saremo in grado di interrogarli, cioè di leggerli.

Spazi bianchi particolarmente significativi sono quelli che circondano la lirica occitana *Valor ses frau, dona, tenetz en car* di Johan de Castellnou. Si tratta di un testo finora ignorato da chi si è occupato di punteggiatura e storia dell'evoluzione dei segni paragrafematici, appena preso in considerazione dai filologi romanzi e dagli occitanisti stessi. La lirica in questione è stata composta nell'ambito del *Consistori del Gay Saber*, scuola poetica sorta a Tolosa nel XIV secolo. Su questo periodo letterario sono stati emessi giudizi perlopiù di segno negativo; la lirica occitana sviluppatasi, o meglio risorta, dopo la Crociata contro i Catari è stata bollata come poesia della decadenza, lavoro di sterili e nostalgici epigoni. Il *Consistori* è stato giudicato incapace di rinnovare veramente, com'era nei suoi intenti, la tradizione trobadorica, trasformandosi in una fucina di opere prive di qualsivoglia valore letterario, soggette al nuovo clima religioso e sociale profondamente diverso dall'età aurea delle corti trobadoriche. Il testo in questione, come tutta la produzione lirica di questo trovatore tardivo², ci è stato tramandato unicamente dal prezioso canzoniere Sg³. Il manoscritto è stato realizzato da un unico copista, fatta eccezione per l'ultimo testo della raccolta, la scrittura è una *littera textualis* ben documentata nella Catalogna del Trecento. I testi di questo canzoniere presentano pochissime correzioni e molto rare sono le espunzioni. La produzione di Johan de Castellnou occupa le carte dalla 97r alla 105r e consta di ben dodici liriche⁴. L'autore rientrerebbe, secondo Jeanroy (1949), tra i pochi trovatori del XIV e XV secolo le cui prove poetiche siano degne di qualche attenzione sebbene nei suoi testi si riscontri tutta la terminologia dei trovatori della decadenza, del loro tono moralizzante, associati al gusto per l'allitterazione e la preziosità formale. A questo punto, vale la pena riportare per intero il componimento, soprattutto in vista di quanto si dirà più avanti.

2. Prendo a prestito la definizione di *trovatori tardivi*, coniata proprio per indicare i poeti che gravitarono intorno alla scuola del *Gay Saber*, da S. Galano, *Gay saber e leys d'amors: l'armonia del grande Canto Cortese*, in «Testi e linguaggi», 5, 2011, pp. 185-207.

3. Il codice membranaceo Sg corrisponde al manoscritto 146 della *Biblioteca de Catalunya*, si tratta di un canzoniere di pregevolissima fattura, copiato intorno alla metà del XIV secolo in Catalogna.

4. Tutti i testi sono in attestazione unica ad eccezione della lirica *Aras l'ivern que s'alongo las nuetgs; la dansa* è presente anche nel manoscritto t¹ alla carta 44r dove, però, è attribuita a un altro trovatore tardivo, Peire de Ladils.

Valor ses frau, dona, tenetz en car,
leutat servan no faytz descausimen,
barat fugetz no dan respos cosen,
lauzor ses brutg vos play leu gazaynar,
saber voletz be ses mal angoxos,
secretz valens no croys tenetz de sotz,
siguetz d'amor cert, no d'engan, la votz, //
plazer ses dan ay eu xantan per vos.

101r

Dever no tort faitz vos, cors gracios,
tenetz me gay no trist iur vos per crotz,
coletz ap ley d'onor bels no laigs motz,
esper veray no fals donatz als bos,
Amor ses fol dezir faitz aut montar;
dat m'avetz gaug e no sol marrimen,
guazaynat ay plazer ses languimen;
honor ses mal, bela, faitz conquistar.

Favor ses platg, dona, play vos mostrar,
vertat gardan no ges erros dizen,
amat avetz, certas, pretz no vill sen,
baudor ses dol ap letg faitz exaussar,
conquerer faitz, dona, joys ses fols dos,
pretz ses erguyll mostratz per cert a tots,
ubertz de gautg no ges de mal la dotz,
poder ses greug donatz als amors.

Ver, no malvat cofort tractatz als pros,
mantenetz ioy, no plor doblan sanglotz,
discretz, no fols, cosseyls donatz a motz,
tener vos play fe ses cor envegos,
flor ses ram sech, dona, voletz portar,
grat, no desprieg, servatz comunalmen,
puiat avetz ioy ses latg chauximen,
doussor, no planx, dona, faitz meylurar.

Sabor trobatz mostran be, no mal, far,
baylat m'avetz gautg ses defalimen,

estat ay bautz, no tristz, vos mantinen,
odor plazen, no vill, play vos donar,
vezer me faitz gaug ses planx doloros,
cuylletz d'amor lo frutg, no ges los brotz,
decretz, no tortz, posatz preon del potz,
parer me faitz, dona, iust, no fraudos.

Lezer a trops datz vos sant no dapnos,
trametetz çay ris no plorans sanglotz, //
pretz clar no trum servatz espanden motz,
plazer, no mal, de vos ditz ma xanços⁵.

101v

Nella sua *Historia de la literatura catalana* Riquer, analizzando la produzione della Scuola Poetica di Tolosa, si sofferma proprio su Johan de Castellnou che giudica figura di spicco della scuola e probabilmente uno dei sette reggitori nell'anno 1341. Sappiamo, inoltre, che il poeta ebbe relazioni piuttosto strette con la corona aragonese e, nello specifico, con l'infante Pietro, noto per i suoi gusti letterari, al quale dedicò un'opera grammaticale, il *Glosari*. Sebbene Riquer analizzi anche alcuni dei suoi componimenti, il giudizio è tutt'altro che felice: nel *Consistori de Tolosa*, lo studioso riconosce il momento estremo della decadenza della lirica provenzale e, proprio citando alcune liriche di Castellnou, definisce gli aspetti generali del movimento. Ad esempio, la lirica *Pus midons val tant, si Deus m'enantischa*, con il suo intreccio esasperato di rime pressappoco identiche⁶, diventa emblema della *ridicula retorica de l'escola tolosana*. Il severo giudizio del catalano non risparmia nemmeno il testo che si vuole analizzare in questa sede, bollato come simbolo del funambolismo tecnico svuotato di ogni significato; per lo studioso si tratta solo di quarantaquattro versi privi del minimo senso artistico⁷.

5. Riporto una mia trascrizione di servizio, la lirica non presenta grosse difficoltà di lettura. Accolgo al v. 2 *Leutat* al posto di *Beutat*; correzione proposta da Jeanroy (cfr. A. Jeanroy, *La poésie provençale dans le sud-ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIV siècle*, in *Histoire littéraire de la France*, Imprimerie Nationale, Paris 1949, p. 94), che ripristina la coppia antonomica *leutat/descausimen*. La lezione del manoscritto presenta *Beutat/descausimen*, tuttavia i due termini rappresenterebbero una ben strana anomalia semantica e strutturale all'interno del testo dal momento che ciascun verso è costruito sull'opposizione antonomica di due elementi.

6. Le rime della lirica, tutte femminili, hanno le consonanti e la vocale non accentata uguali (-scha) mentre varia la vocale tonica fornendo solo queste cinque rime: -ascha, -escha, -ischa, -oscha, -uscha.

7. M. De Riquer, *Historia de la literatura catalana – Part antiga*, Ariel, Barcelona 1964.

La particolarità di questo testo risiede tutta nella sua struttura metrico-formale che ha influito sulla scelta del copista d'impaginarlo in maniera differente e innovativa rispetto a tutti gli altri testi della silloge catalana. La quasi totalità delle 286 liriche tramandate dal codice è copiata a mo' di prosa e su un'unica colonna⁸, fa eccezione *Valor ses frau, dona, tenetz en car*. Se in tutti gli altri componimenti la rappresentazione delle forme strofiche e dei versi è affidata a punti metrici in rosso e in blu, nella canzone di Castellnou sono gli spazi bianchi e gli a capo a definirne la struttura e a metterla in evidenza.

Il testo è introdotto da una rubrica che ne presenta le specificità: «Canço retrogradada per diccios e per bordos e per coblas e quant hom la lig/ tot dretg ditz be. e retrogradan las diccios ditz mal la qual fetz en/ Johan de castell nou».

Si tratta, quindi, di un componimento di alto virtuosismo tecnico, tale da indurre il copista a far coincidere l'a capo con la fine di ogni verso affinché il lettore potesse agevolmente apprezzarne le caratteristiche.

Le ragioni del trattamento privilegiato riservato a *Valor ses frau* non sono però solo interne ma anche esterne. Gli spazi bianchi diventano anche un indizio del prestigio e dell'onore di cui questo trovatore tardivo dovette godere. Se il copista è disposto a riservare un sistema di impaginazione originale (e più dispendioso) rispetto agli altri testi della silloge, dobbiamo immaginare che Johan de Castellnou fosse un personaggio di un certo rilievo all'interno del *Consistori del Gay Saber*. Dal momento che le notizie biografiche su questo poeta sono molto scarse, la testimonianza desunta dagli spazi bianchi diventa assolutamente rilevante. Questo indizio ci permette di avvalorare l'ipotesi, avanzata da Riquer, secondo cui Johan de Castellnou fu uno dei più influenti *mantenedor* del *Consistori*; il peculiare sistema di impaginazione assegnato a questo componimento ci induce anche a ritenere che il copista, coevo rispetto alla Scuola Poetica Tolosana, dovette essere a conoscenza del prestigio goduto dall'autore presso la corte aragonese.

Ritornando alla forma e al contenuto del testo in questione, dobbiamo evidenziare che, leggendolo così come si presenta sulla pagina, ci troviamo dinanzi a un panegirico della dama, ma applicando la *retrogradatio per diccios*, con l'inversione di parole e sintagmi, si ottiene una *mala canso*, ovvero un testo ingiurioso verso la donna. L'autore adotta un doppio sistema di rime, simmetrico e parallelo, che rende attuabile la retrogradazione mantenendo inalterato

8. Alle carte 38r-40v e in quelle finali (125r-126v) l'impaginazione è su due colonne. Anche in questo caso lo spazio della scrittura è organizzato diversamente rispetto alla norma per evidenziare la presenza di generi testuali anomali, in questo caso non lirici: l'*Epistola Epica* e un frammento del *Roman de Troie*.

lo schema rimico del testo. In realtà la *retrogradatio per dictios* in *Valor ses frau* può essere attuata in tre differenti forme:

- a) *per dictios remanens aquela meteysha acordansa, am contraria sentensa*, viene mutato l'ordine delle parole (solitamente quelle contenute nel primo emistichio) in modo da ribaltare il significato del testo, ma conservando le stesse rime;
- b) *per dictios amb outra acordansa e am contraria sentensa*, in pratica si legge ogni verso dalla fine all'inizio, così che, oltre a ribaltare il significato, cambiano le rime (ma non il loro schema);
- c) *per dictios remanens aquela meteysha sentensa, amb outra acordansa*, si portano a fine verso i primi emistichi di ciascun verso, esponendo in rima la prima parola del verso, mantenendo inalterato il senso.

Inoltre, come suggerito dalla rubrica, la retrogradazione può essere applicata anche oltre. Si può leggere il testo rovesciando l'ordine delle strofe (*retrogradatio per coblas*); è possibile leggere i versi rovesciandone l'ordine (*retrogradatio per bordos*), in tal caso, però, la *tornada* non avrà più le rime dell'ultima parte della *cobla* precedente, ma quelle della prima parte; si può attuare la retrogradazione simultaneamente *per dictios* e *per bordos* (ed eventualmente *per coblas*), ovviamente combinando quest'ultima con qualsiasi delle tre forme *per dictios*⁹.

Las flors del gay saber o *Las leys d'amors*, il più vasto trattato retorico-grammaticale occitano, composto nel XIV secolo dal giurista tolosano Guilhelm Molinier su invito dello stesso *Consistori*, accorda moltissimo spazio all'artificio della retrogradazione e a tutte le sue possibili combinazioni. Ciò è indicativo del notevole interesse del *Consistori* che lo considerava *un artifici de notable valor artistic*. La *retrogradatio* è impiegata in testi di vari autori ed epoche ma, prevalentemente, nella forma *per acordansas*, ovvero la retrogradazione dello schema delle rime da una strofa all'altra; decisamente rari sono tutti gli altri meccanismi di retrogradazione applicati con audacia da Johan de Castellnou, nel Trecento vi ricorrono anche Raimon de Cornet e Bernart de Panassac. Molto meno diffuse le forme *per bordos*, *per dictios* e, a maggior ragione, *per sillabas* e *per letras*, presenti in numero ridotto nel solo XIV secolo. Occorre sottolineare che Le *Leys* raccomandano prudenza nell'uso di

9. L'impiego della *retrogradatio* nella tradizione trobadorica (e specificatamente in questo testo) è stato esaminato in P. Olivella, *El joc acrobàtic d'Austorc de Galhac i Joan de Castellnou*, in L. Badia, M. Cabré, S. Martí (dir.), *Literatura i Cultura a la Corona d'Aragó, segles XIII-XIV*, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2002, pp. 385-407.

questo artificio, specie nella forma per sillabe e per lettere, perché presenta più difficoltà che utilità e raramente può consentire all'autore l'esposizione di una *bona sentensa*.

Il virtuosismo metrico contenuto in questa lirica ha indotto il copista del canzoniere Sg a compiere un'eccezione, uno strappo alla regola che gli consente di precorrere i tempi e impiegare il vuoto della pagina come marcatore di forma, e quindi di senso, per la lirica di Johan de Castellnou. La messa in atto di questo processo di riorganizzazione testuale, finalizzato a garantire una fruizione visiva più chiara, presuppone una notevole consapevolezza da parte del copista sia del prestigio dell'autore che della particolarità metrica del testo. Gli spazi bianchi rispondono a pieno a queste esigenze del copista ed è quindi semplice comprendere il sacrificio di preziosa pergamena da lui compiuto per porre in evidenza il testo. I versi racchiusi entro gli spazi bianchi possono essere ribaltati senza indugi, le rime nascoste nella prima parola del verso possono essere chiaramente individuate, insomma solo gli spazi bianchi possono tributare a questo componimento l'attenzione che gli spetta e che, invece, la critica gli ha lungamente negata.

Bibliografia

- Galano Sabrina, *Gay saber e leys d'amors: l'armonia del grande Canto Cortese*, in «Testi e linguaggi», 5, 2011, pp. 185-207.
- Jeanroy Alfred, *La poésie provençale dans le sud-ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIV siècle*, in *Histoire littéraire de la France*, Imprimerie Nationale, Paris 1949.
- Olivella Pilar, *El joc acrobàtic d'Austorc de Galhac i Joan de Castellnou*, in L. Badia, M. Cabré, S. Martí (dir.), *Literatura i Cultura a la Corona d'Aragó, segles XIII-XIV*, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2002, pp. 385-407.
- Petrucci Armando, *Prima lezione di paleografia*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- Riquer Martin De, *Historia de la literatura catalana – Part antiga*, Ariel, Barcelona 1964.

Valentina Rovere*

Lacune, assenze e silenzi nel *De montibus* di Giovanni Boccaccio

Testo per molto tempo e da molta critica relegato tra le opere minori delle opere minori di Giovanni Boccaccio, l'enciclopedia geografica *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris* resta ancora oggi un testo poco conosciuto, se non del tutto negletto, del poeta di Certaldo. Il repertorio s'inserisce a pieno titolo nel novero delle opere erudite del Certaldese, in quell'insieme di testi in lingua latina cui l'autore mise mano negli ultimi decenni della sua vita e che lo videro alla prova su un terreno più propriamente filologico, erudito e tecnico¹.

Il testo venne concepito da Boccaccio come un prontuario geografico articolato in sette sezioni – si tratta delle sette partizioni indicate puntualmente nel lungo titolo dell'opera² – e venne strutturato dal Certaldese come strumento

*. Università di Roma Tre.

1. Per un inquadramento generale dell'opera, si consideri la scheda a essa dedicata da Carla Maria Monti (C.M. Monti, *De montibus*, in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura), *Boccaccio autore e copista*, Mandragora, Firenze 2013, pp. 181-184). All'interno del catalogo in cui è contenuta la descrizione dell'enciclopedia geografica sono presenti le schede dettagliate delle altre opere erudite di Boccaccio e diversi interventi che inquadrano la prospettiva culturale dell'autore in senso diacronico e il progetto intellettuale sotteso alla sua produzione letteraria. Poiché la stesura del contributo risale alla fine del 2017, non ci si è potuti servire delle nuove scoperte relative al codice Oxford, *New College Library*, 262 né delle più recenti pubblicazioni relative al *De montibus*. In particolare non si fa menzione della nuova edizione messa a punto da Michael Papio e Albert Lloret, presentata in *Notes for a critical edition of the "De montibus" and a few observations on "Rubipus ex dextris"*, in «Studi sul Boccaccio», 46, 2018, pp. 13-50.

2. Titolo, struttura in sette sezioni e ordine alfabetico derivano a Boccaccio dal modello di Vibio Sequestre, il cui dizionarietto geografico era da poco stato scoperto e rimesso in circolazione da Petrarca. La magistrale ricostruzione delle vicende storiche legate a quest'opera e ai cosiddetti «geografi

di pronta e rapida consultazione per gli intellettuali e i lettori di poesia antica. Come è l'autore stesso a dichiarare nel proemio generale, il *De montibus* fu allestito con l'intento di essere di un qualche aiuto agli studiosi, soprattutto se principianti, onde evitare loro che, confondendo la posizione di un monte o la collocazione di un fiume, essi possano perdere il senso istoriale delle narrazioni³. Al fine, dunque, di evitare pericolosi errori di interpretazione a chi si accinga a leggere i testi della letteratura antica Boccaccio raccolse, suddivise in sezioni tematiche, indicizzò secondo un preciso e funzionale ordine alfabetico e quindi descrisse circa duemila toponimi⁴. A completamento dell'opera pose, infine, un lungo epilogo metodologico in cui dichiarare ai lettori con precisione e chiarezza quali siano stati i criteri seguiti per la compilazione dell'enciclopedia, quali le scelte operative opzionate di volta in volta al sorgere di puntuali problemi, quali i limiti intrinseci dell'impresa.

Pensata, dunque, come opera di servizio e consultazione, il *De montibus* adempì pienamente al compito assegnatogli da Boccaccio, tanto che, a oggi, ben sessantaquattro sono i manoscritti che lo trasmettono (si pensi che per il *Decameron* gli ultimi studi parlano di sessantuno codici)⁵, almeno un'altra dozzina i testimoni di cui è rimasta traccia negli inventari delle antiche biblioteche, nove le edizioni a stampa tra incunaboli e cinquecentine e ben due le traduzioni realizzate in tempi ravvicinati alla composizione dell'opera latina⁶.

latini minori» vennero ricostruite nel secolo scorso da Giuseppe Billanovich (da ultimo, G. Billanovich, *Ancora dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche*, in «Aevum», 36, 1993, pp. 107-174).

3. «Assumpsi loco iocosi laboris studentibus poetarum illustrium libros aut antiquorum historias revolventibus in aliquo levi opere, si possem, velle prodesse. Memini quippe tales, et potissime qui tracti desiderio rudes studium intrans studiorum huiusmodi, circa integrum lectionis sensum impediri plurimum» (Bocc., *De montibus*, *Proh.*, 2). Le citazioni del *De montibus* riportate in questo contributo sono tratte dalla nuova edizione dell'opera criticamente rivista nell'ambito della tesi di dottorato (V. Rovere, *Il "De montibus" di Giovanni Boccaccio. Testo, traduzione, commento*, tesi di dottorato, tutor prof. M. Fiorilla, Università degli Studi Roma Tre, 2018).

4. Si tratta in particolare di 568 monti e promontori, 40 fra selve boschi e foreste, 122 sorgenti, 97 laghi, ben 933 fiumi, corsi d'acqua e torrenti (questa sezione copre quasi la metà dell'intera opera), 67 tra stagni e paludi, 115 nomi del mare (nel prologo alla sezione *De nominibus maris* Boccaccio spiega come, a fronte di un'unica distesa marina, essa assuma nomi diversi a seconda delle coste toccate; si tratta dunque di un unico mare con tante denominazioni).

5. I dati più aggiornati relativi alla tradizione del *Decameron* sono stati presentati dettagliatamente in M. Cursi, *Il "Decameron": scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma 2007.

6. Le ricognizioni sulla tradizione manoscritta del *De montibus* non possono prescindere dai due studi offerti da Vittore Branca nel secolo scorso (V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco di codici e tre studi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1958; Id., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del "Decameron" con due appendici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991). A partire dai dati ivi raccolti, le indagini

Vista la fortuna esemplare che caratterizzò la diffusione del repertorio erudito, risulta alquanto significativo che a oggi non ne esista un'edizione propriamente critica. Il testo è, in effetti, disponibile agli studiosi dalla fine del secolo scorso grazie al prezioso lavoro di Manlio Pastore Stocchi⁷. Questa edizione del *De montibus* si presenta però dichiaratamente come una sua edizione vulgata, essendo stata realizzata sulla base di criteri «indubbiamente eclettici» e lontani dalle normali pratiche ecdotiche⁸. La scelta di una simile soluzione operativa derivava all'editore da un insieme di caratteristiche intrinseche all'opera difficilmente aggirabili, almeno secondo la normale prassi lachmanniana; il *De montibus* si configura, infatti, come un'opera viziata da problemi di complessa e piuttosto ardua risoluzione che derivano in gran parte dalla natura stessa dell'enciclopedia e dai criteri utilizzati da Boccaccio nel costituirlo.

In prima battuta – ed è questo lo scoglio maggiore e più difficile da affrontare – il repertorio risulta materialmente costituito pressoché nella sua totalità da toponimi. Nomi propri sono quelli degli enti naturali lemmatizzati nelle sette sezioni e ugualmente nomi di regione, riferimenti ad altri toponimi, o ancora nomi di località e città, nomi di personaggi storici o mitologici sono quelli che affollano il testo effettivo delle voci toponomastiche⁹. E come è lo stesso Boccaccio a dichiarare proprio nell'epilogo all'opera – e come i filologi ben sanno – senza una qualche capacità divinatoria gli errori relativi ai *nomina* sono pressoché impossibili da emendare¹⁰.

Oltre a essere costituito essenzialmente da nomi propri, il *De montibus* è poi programmaticamente realizzato come guida alla comprensione non della realtà storico-geografica contemporanea all'autore, quanto, al contrario, come

sui testimoni dell'opera sono state estese e approfondite attraverso le ricerche messe a punto per la tesi di dottorato (V. Rovere, *Il "De montibus" di Giovanni Boccaccio*, cit.).

7. G. Boccaccio, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di M. Pastore Stocchi, VII-VIII, to. II, Mondadori, Milano 1998, pp. 1815-2122.

8. «In seguito a queste verifiche e a queste considerazioni è apparsa come una soluzione praticabile quella di stabilire una sorta di vulgata del *De montibus*, quale verosimilmente fu letta nel secolo XIV exeunte e nell'ineunte secolo XV»; l'editore opta per «un primo testo provvisorio costruito sulla base di un certo numero di testimoni scelti non tanto per una del resto inverificabile maggiore attendibilità, ma come rappresentativi della varia tipologia delle testimonianze» (G. Boccaccio, *op. cit.*, p. 1947).

9. È questo un aspetto tanto evidente dell'opera che è lo stesso Boccaccio a darne atto nella conclusione: «cum presens opusculum totum fere ex nominibus propriis barbaris et peregrinis constet» (Bocc., *op. cit.*, *Conclusio*, 5).

10. «Quos quidem errores etsi non nunquam admonente gramatica circa constructiones reducuntur in rectum, propria autem hominum, locorum, fluviorum seu huiusmodi nomina et potissime peregrina nisi divinitas sit hominibus insita emendari non possunt, cum dubium falsa veris iniecerint» (Bocc., *op. cit.*, *Conclusio*, 4).

strumento di orientamento nella geografia della poesia e della letteratura degli antichi. Le voci toponomastiche non descrivono dove realmente e concretamente un monte si trovi o attraverso quale regione un fiume scorra, ma dove per gli *auctores* e secondo i loro testi tale monte e tale fiume si sarebbero dovuti trovare: nessuna possibilità, insomma, per gli editori di riconoscere (e quindi correggere) imprecisioni ed errori del testo sulla base della corrispondenza con le reali collocazioni spaziali e geografiche dei luoghi citati.

A complicare ulteriormente il quadro è poi un'ulteriore scelta metodologica di Boccaccio, quella di attenersi scrupolosamente alle fonti a sua disposizione. Pur nella consapevolezza dell'esistenza di quelli che per la filologia moderna corrispondono a errori d'autore, il Certaldese sceglie un criterio inclusivo¹¹: meglio introdurre voci reduplicate, errori o notizie false piuttosto che tralasciare e omettere qualcosa che andrebbe così irrimediabilmente perduto. Per ammissione del suo stesso autore, nell'opera compaiono numerose *voci nullius*, sono replicati lemmi corrispondenti a un unico luogo geografico reale o sono indicizzati veri e propri errori derivati dai manoscritti utilizzati per la compilazione dell'opera¹².

E alla trama di queste difficoltà deve essere intrecciato l'ordito degli errori introdotti a valle del *De montibus*, gli errori, cioè, commessi dai numerosi copisti dell'opera, in parte autorizzati a intervenire sul testo dallo stesso Boccaccio che nell'epilogo al repertorio chiedeva proprio ai lettori che avessero a disposizione codici più corretti – e quindi lezioni migliori – d'intervenire sul testo modificandolo ed emendandolo¹³.

11. Anche se consapevole delle reduplicazioni e della creazione di voci inesistenti, Boccaccio preferisce introdurre una sovrabbondanza di dati piuttosto che rinunciarvi *in toto* o proporre alternative non certe finendo per tradire la verità della storia: «nec ego aliquando coniecturis advertens desistere volui, quin potius duo vel tria nomina superflua ponere quam in uno deficere et de una re duas vel tres facere malui quam falso inadvertenter nomine unam in nullam quandoque convertere» (Bocc., *op. cit.*, *Conclusio*, 5).

12. Oltre a quanto presentato nella scheda catalografica (C.M. Monti, *De montibus*, cit., pp. 182-183), si considerino i dati presentati dalla studiosa nelle approfondite analisi relative alle voci campane (C.M. Monti, *Il "De montibus" e i luoghi campani*, in G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Periccioli Saggese, C. Vecce (a cura), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Franco Cesati, Firenze 2014, pp. 157-169). A titolo esemplificativo del criterio seguito da Boccaccio, si riportano qui di seguito due lemmi tratti dalla prima sezione dell'opera: «Gage mons est Minoris Asie in quo Coridalla et Rhodiopolis posite sunt»; «Gagus mons est Minoris Asie haud longe a Patara; credo idem cum priori» (Bocc., *op. cit.*, 240-241).

13. I peculiari criteri adottati da Boccaccio lo conducono a «fare appello alla collaborazione dei lettori» (C.M. Monti, *De montibus*, cit., p. 182), e a chiedere loro di correggere il testo qualora in possesso di codici con lezioni migliori e più sicure: «quod si correctioribus libris quam quos viderim usi lectores advertant, sint, queso, ad indulgentiam faciles et emendent» (Bocc., *op. cit.*, *Conclusio*,

A fronte di questo insieme di circostanze, facilmente si comprende come il filologo che voglia restituire criticamente il testo dell'opera seguendo pedissequamente le consolidate pratiche ecdotiche di riconoscimento di errori sicuri, *loci critici* e ricostruzione delle parentele tra i numerosi manoscritti, possa ritrovarsi smarrito in una selva oscura in cui difficile se non impossibile sembra ritrovare la diritta via. E se, a oggi, a illuminare la strada del filologo non può giungere in aiuto un virgiliano autografo del *De montibus*, altre strade si devono trovare per riuscire a muoversi nel folto della tradizione manoscritta con l'obiettivo di giungere a un'edizione se non critica in senso stretto almeno criticamente condotta. E se è vero, com'è vero, che ogni coltello sia un buon coltello purché tagli, anche lo studio delle assenze, delle lacune, dei silenzi rientra tra gli strumenti disponibili all'editore del testo.

Muovendo così alla disamina delle lacune che investono la sfera strutturale e testuale dell'opera, si possono evidenziare almeno quattro diverse tipologie di rilevanti assenze.

Guardando all'intera tradizione manoscritta, emerge innanzitutto come la struttura del *De montibus* sia costante e ben definita: nei testimoni sopravvissuti non rimane, infatti, alcuna traccia di possibili redazioni successive del repertorio, di varianti macrostrutturali introdotte dall'autore a testo in tempi diversi¹⁴. In una ridotta percentuale di codici è però omesso il lungo epilogo che conclude l'opera, in particolare nei testimoni Firenze, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, 52. 29; Firenze, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, 90. sup. 99; Firenze, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Strozzii 94; Oxford, *Bodleian Library*, Canonic. misc. 117;

5). Un'analisi delle istanze filologiche più innovative presenti nell'epilogo al *De montibus* e un loro confronto con le altrettanto avanzate posizioni critiche presenti nella *Genealogia* è fornito ancora da C.M. Monti, *La "Genealogia" e il "De montibus": due parti di un unico progetto*, in «Studi sul Boccaccio», 44, 2016, pp. 327-366.

14. L'esistenza di diverse fasi redazionali era d'altronde da verificare, non tanto e non solo per le normali pratiche scrittorie di un autore abituato a successivi ritorni su testi anche già composti in forme redazionali avanzate, quanto soprattutto per la natura stessa dell'opera geografica. Il *De montibus* è, infatti, da immaginarsi come opera costantemente *in fieri*: proprio per la tipologia delle voci in esso raccolte, la sua stesura non può che essersi svolta per accumulazione progressiva di notizie, fonti e testi entrati in momenti diversi nell'orbita delle conoscenze boccaccesche o solo in determinati periodi passate in rassegna in merito alle descrizioni geografiche. Una volta stabilita la struttura generale da imporre al testo, Boccaccio deve aver proceduto per accrescimento graduale, mettendo a punto le diverse voci toponomastiche tramite l'organizzazione e razionalizzazione del materiale schedato e quindi tramite la loro adeguata collocazione nella sezione di pertinenza e nella debita posizione loro spettante secondo l'ordine alfabetico. Eppure, sebbene la vocazione stessa dell'opera rendesse inimmaginabile una composizione svoltasi senza soluzione di continuità dalla prima voce della sezione sui monti fino all'ultima relativa ai mari, la tradizione manoscritta non presenta traccia di una simile evoluzione testuale.

Oxford, *Bodleian Library*, Canonic. misc. 131. Quest'assenza non è tuttavia significativa o utile al fine di razionalizzare l'insieme del testimoniale in quanto eventualmente indicativa di una possibile famiglia di manoscritti: la natura metaletteraria e il valore metodologico dell'epilogo lo rendevano, infatti, un testo del tutto superfluo nella prospettiva di chi guardava al *De montibus* come opera di servizio allo studio; non necessariamente, insomma, l'omissione di questa porzione testuale deriva dalla discesa da un comune e unico subarchetipo, e la sua mancata trascrizione è facilmente spiegabile anche su base poligenetica.

Allo scopo di trovare qualche linea di demarcazione tra i manoscritti dell'opera è, invece, cruciale il ruolo del carme dedicato all'Arno. Nel prologo alla sezione *De fluminibus*, è Boccaccio stesso a segnalare al lettore l'eccezionalità della voce toponomastica relativa al corso d'acqua fiorentino: poiché fiume patrio a lui noto e caro fin dalla stessa infanzia, l'Arno si sottrae al generale e rigoroso ordine alfabetico e si fa «comandante» della lunga schiera dei fiumi («longoque agmini dux»)¹⁵. Questa voce è costruita su due diversi livelli narrativi: una prima descrizione idrografica del corso del fiume, dalla sua sorgente sul monte Falterona negli Appennini alla sua foce nel mar Tirreno, e una seconda parte più prettamente storica che rievoca sulla base della fonte liviana l'episodio della discesa di Annibale e del suo esercito di uomini ed elefanti in Italia fino al provvidenziale e risolutivo intervento del fiume stesso¹⁶. Alla voce toponomastica in prosa segue nell'edizione curata da Pastore Stocchi un componimento in tredici versi che, descrivendo in poesia quanto delineato dal Certaldese nella prima parte della voce in prosa – ossia narrando poeticamente come si snoda il corso del fiume dalla sua sorgente alla foce –, sembra fare da *pendant* metrico alla narrazione.

Proprio l'assenza di questi versi dalla stragrande maggioranza dei codici e le modifiche testuali che invece investono i manoscritti che ne sono latori risultano, a una prima analisi, un elemento in grado di dirimere la complessiva tradizione del testo¹⁷. Solo un numero minoritario di manoscritti, infatti, precisamente quindici su sessantaquattro, riporta il testo poetico *Rupibus ex dextris*. Di questi,

15. «Et id circo venientes ad fluvios [...] ceptus alphabeti servabitur ordo, longoque agmini dux dabitur Arnus Florentie civitatis fluvius, non quidem tanquam ob licterarum ordinem meritus, sed quia patrie flumen sit et michi ante alios omnes ab infantia cognitus. Bona ergo legentium pace fiet, eoque paucis expedito confestim ordo reassumetur in reliquis» (Bocc., *op. cit.*, *De fluminibus*, *Proh.* 4).

16. Liv., xxii 2.

17. V. Rovere, *Il ruolo di Santo Spirito nella tradizione del "De montibus": alcune ipotesi*, in G. Frosini, S. Zamponi (a cura), *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 103-114; Ead., *La struttura e la tradizione manoscritta del "De montibus" di Giovanni Boccaccio. Prime indagini*, in D. Capasso (a cura), *Nella moltitudine delle cose*, Anonia edizioni, 2016, pp. 122-135.

tre testimoni presentano il carne trascritto in posizione ancillare rispetto al *De montibus*, ossia uno in posizione incipitaria (London, *British Library*, Harl. 5387), gli altri due dopo la conclusione dell'epilogo (Ravenna, *Biblioteca Classense*, 397; Città del Vaticano, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Barb. lat. 330); nei restanti dodici codici il testo è, invece, copiato subito di seguito alla narrazione in prosa, secondo la stessa struttura che si vede nell'edizione mondadoriana.

Ai fini della restituzione del *De montibus*, tale indicazione diventa preziosa qualora la si associ al legame che i due codici Classense e Barberiniano (i due soli codici cioè che nell'intera tradizione presentano il carne sull'Arno copiato di seguito all'epilogo dell'opera) dimostrano di avere avuto con il convento agostiniano di Santo Spirito a Firenze. Il testimone Ravennate venne trascritto dal frate tedesco Simone de Grymmis entro il 1411/1412 proprio nello *scriptorium* del convento¹⁸, mentre il codice Vaticano corrisponde con ogni probabilità a un apografo del *De montibus* posseduto dal cancelliere Coluccio Salutati – i cui legami con Santo Spirito sono ben noti alla critica – e venne copiato proprio in Firenze dal notaio tudertino Antonio di ser Ettore Astancolli¹⁹. Il legame con il convento risulta determinante, poiché proprio agli agostiniani di Santo Spirito il Certaldese aveva destinato per lascito testamentario la propria biblioteca²⁰.

18. La sottoscrizione del frate è ancora leggibile a f. 54rb: «Explicit liber de montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et ultimo de nominibus mari Iohannis Boccaccii de Certaldo feliciter. Ffinitus (sic) est liber iste per me fratrem Symonem de Grymmis ordinis heremitarum sancti Augustini de provincia Saxonie et Thuringie, in studio florentino, in conventu Sancti Spiritus sub anno Domini MCCCCXXI° in vigilia annuaacionis (sic) Dei genitricis Marie, pro illustrissimo ac magnifico domino domino (sic) Karolo Aryminensi principe, amacor (sic) et protectori ordinis sancti Augusti (sic) per conventum reverendi magistri Marci de Arymino ordinis supradicto, tunc predicatore existente Florentie». Per ulteriori informazioni sul manoscritto, oltre alla relativa scheda catalografica (V. Rovere, *Il "De montibus" di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 93-94) si consideri G. Baldini (a cura), *I manoscritti datati della Classense e delle altre biblioteche della provincia di Ravenna*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004. La non certezza nella datazione precisa del codice deriva dalla diversa indizione disponibile al copista, frate tedesco ma copista in terra fiorentina; a seconda dello stile di datazione scelta si può dunque oscillare tra il 1411 e il 1412.

19. Il notaio si sottoscrive a f. 54r: «Liber Colucii Pyerii Cancellarii Florentini reddatur ei Et scriptus per me Antonium ser Hectoris de Astancollibus de Tuderto in civitate Florentie». Sebbene la sottoscrizione lasci intendere che il manoscritto fosse stato realizzato per Coluccio Salutati o almeno gli appartenne, la datazione della scrittura ad anni sicuramente successivi la morte del cancelliere, nonché l'estraneità del copista agli ambienti salutatiani e l'assenza dal codice dei tipici marcatori dei libri appartenuti alla sua biblioteca, rendono insostenibile tale ipotesi, tanto che già Ullman poté escluderlo dal novero dei manoscritti salutatiani (B.L. Ullman, *The humanism of Coluccio Salutati*, Antenore, Padova 1963).

20. L. Regnicoli, *I testamenti di Giovanni Boccaccio*, in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura), *op. cit.*, pp. 387-393.

Considerando dunque contestualmente il rapporto dei due testimoni Barberiniano e Ravennate con Santo Spirito insieme a quanto detto sulla presenza/assenza del carne sull'Arno *Rupibus ex dextris*, ci si ritrova nella condizione di poter privilegiare, almeno in una prima fase di studio, un nucleo decisamente ridotto di manoscritti²¹.

Proprio nell'ottica di approdare a un quadro più sicuro relativo alla storia della tradizione del repertorio erudito di Boccaccio, le analisi sui codici hanno interessato anche quella che può essere considerata la «microstruttura» dell'opera, l'insieme cioè delle 1942 voci toponomastiche che vengono lemmatizzate dall'autore all'interno delle sette sezioni dell'enciclopedia. Essendo il *De montibus* un'opera indicizzata secondo ordine alfabetico, tali collazioni hanno fatto emergere – come in effetti era prevedibile – diversi casi di anomalia testuale: assenza e rari casi di aggiunta di toponimi; semplice inversione nell'ordine di uno o più lemmi; spostamento in un punto diverso della sezione di una o di un insieme di voci; allineamento di toponimi; concrezione di lemmi originariamente successivi e reduplicazione di voci inizialmente unite. Guardando al complesso di queste occorrenze e considerandole nel loro insieme, si evince con forza il valore congiuntivo che tali evidenze possano avere. Tenendo sempre presente la maggiore o minore possibilità che le cadute testuali o le inversioni di voci abbiano avuto origine per poligenesi (nulla impedisce, ad esempio, che diversi copisti, a fronte di diversi antigrafì, abbiano tralasciato di trascrivere nella fase di copia le medesime voci), il quadro generale che consideri tali variazioni unitamente alla registrazione della *varia lectio* della resa dei toponimi

21. Sebbene i dati presentati parrebbero risolvere il problema ecdotico per la restituzione del *De montibus* – il codice Vaticano sarebbe un apografo del manoscritto di Salutati, il quale era solito rivolgersi alla biblioteca di Santo Spirito per ottenere opere di Boccaccio, attingendo direttamente ai manoscritti lì lasciati dal Certaldese stesso – numerose sono le aporie e le questioni che ugualmente rimangono. Da un lato, non si può avere l'assoluta certezza che a Santo Spirito fosse conservato proprio l'autografo dell'enciclopedia geografica: sebbene sia difficile immaginare che l'opera non venisse consegnata a Martino da Signa insieme agli altri testi latini, gli inventari, peraltro molto tardi (1451), non danno notizia di un testimone di quell'opera conservato tra i banchi (vale a dire che il *De montibus* deve essere uscito dalla biblioteca di Santo Spirito prima della metà del Quattrocento ma non è dato sapere esattamente quando). Inoltre, pur ammettendo che Coluccio o il suo copista abbiano attinto direttamente all'autografo non ancora disperso, non si può essere certi non siano esistiti tra quella copia e il Vaticano altri interpositi a noi non conservati; e in un'opera costituita da nomi propri l'incremento di errore in ogni fase di trascrizione è decisamente esponenziale. Infine, sia questo manoscritto sia quello Ravennate, che a esso dev'essere affiancato, sono stati trascritti a quasi quarant'anni dalla morte di Boccaccio (e, per quanto *recentiores non deteriores*, per un testo di toponomastica, come s'è detto, spesso vale il contrario). Per di più il copista del codice oggi alla Classense è di provenienza tedesca e le interferenze linguistiche nella trascrizione di nomi propri, spesso peregrini, inficia molte delle lezioni presenti a testo.

porta all'emergere di famiglie manoscritte ben identificabili e circoscrivibili. Anche sotto questo rispetto, dunque, le assenze diventano cruciali. Facilitati dalla successione alfabetica, i salti di voce e soprattutto i salti di più lemmi contribuiscono a confermare i termini di parentela tra i diversi manoscritti, risultando naturalmente errori non correggibili da parte dei copisti che scrivevano da quei testimoni lacunosi.

Un ultimo fronte di analisi che mostri come le lacune testuali possano effettivamente servire allo studio della tradizione è quello relativo alle diverse etimologie allegate nel testo a spiegazione dell'origine di svariati toponimi. All'interno dell'opera si presentano molti casi in cui Boccaccio affianca alla descrizione dei luoghi geografici l'etimologia del loro toponimo, servendosi di volta in volta di opere ben note al Medioevo – Ugucione da Pisa, Papia o Isidoro da Siviglia – o recuperando in certi casi fonti peregrine e meno sconstate. Considerando come spesso tali etimologie vadano ad attingere ad antecedenti greci, è lecito chiedersi in quale forma grafica le avesse inizialmente pensate Boccaccio (non si dimentichi il ruolo fondamentale del Certaldese nello studio e per il ritorno del greco in Occidente). Se l'analisi dell'autografo della *Genealogia deorum gentilium*, opera sorella del *De montibus* e parimenti intessuta di alcune paraetimologie greche spesso restituite sulla base della medesima fonte, permette di escludere l'uso da parte dell'autore dell'alfabeto greco, alcuni manoscritti dell'enciclopedia geografica danno viceversa testimonianza di una tendenza in tal senso. Sebbene, a oggi, non siano noti testimoni che presentino tali sintagmi trascritti in caratteri greci, almeno in una manciata di manoscritti, laddove ci si aspetterebbe l'etimologia greca, si ritrova invece un più o meno lungo spazio bianco. L'ipotesi più economica è quella d'immaginare che in un momento preciso della tradizione uno o più copisti abbiano provveduto all'integrazione della grafia greca su alcuni testimoni; questi manoscritti, una volta diventati antigrafici di amanuensi meno esperti di lettere greche, hanno conseguentemente portato con sé la rinuncia alla trascrizione e quindi il diffondersi nei diversi rami dello stemma di spazi bianchi lasciati a testo. Come si vede, anche in questo caso le assenze testuali aiutano la ricostruzione dei rapporti interni alla tradizione manoscritta del *De montibus*.

Passando dallo studio della tradizione all'interpretazione del testo, un'assenza risulta decisamente ingombrante e cruciale per la corretta interpretazione del valore dell'opera: il silenzio su Dante. Procedendo con lo studio sistematico delle fonti messe in valore da Boccaccio – analisi imprescindibile per il *De montibus*, in cui le fonti sono sistematicamente taciute ma spesso risultano l'unico appiglio per la conferma della corretta restituzione delle lezioni poste

a testo –, emerge come nel tessuto dell'opera sia presente una davvero minima e marginale traccia dell'autore della *Commedia*²².

Sebbene una simile assenza non creerebbe alcun dilemma nello studioso che consideri l'intenzione programmatica di Boccaccio di volersi riferire alla sola poesia degli antichi, per chi riconosca quanto della teoria venga messo effettivamente in pratica dall'autore, quante e quali siano state le deroghe di Boccaccio alle norme da lui stesso dichiarate, la marginalizzazione di Dante risulta essere un nodo che merita di essere sciolto. Anche e soprattutto alla luce di una presenza che è, al contrario, più che parlante nell'opera: quella del *preceptor e magister* Francesco Petrarca. Il poeta laureato è chiamato in causa per ben tre volte nel *De montibus*: nella voce sull'Arno di cui s'è detto (la descrizione del fiume prevede infatti una sosta presso l'Incisa, terra di origine degli avi del poeta), nell'epilogo, laddove un'apparizione di Petrarca fa dubitare Boccaccio delle proprie capacità di portare a termine l'impresa letteraria, e nella voce relativa alla sorgente valchiusana celebre proprio per essere stata sede degli *otia* letterari del cantore di Laura. Se a questo si aggiunge il fatto che il *De montibus* è stato pensato da Boccaccio sul modello classico del dizionario di Vibio Sequestre che proprio in quegli anni ritornava a nuova fortuna grazie alla sua rimessa in circolazione da parte di Petrarca, se si tiene presente il complesso sistema di annotazioni geografiche apposto sui suoi manoscritti dalla penna del poeta laureato, se si considera come la celebre *nota contra Dantem* di Petrarca abbia trovato spazio proprio sulle carte che trasmettono il testo dei geografi latini minori (fonte primaria e privilegiata del *De montibus*), la misura che deve essere restituita all'opera, e la motivazione per cui Dante, pure *primus dux e prima fax* di Boccaccio, non possa trovarvi posto pare forse un poco meno problematica.

Considerando così le lacune, le assenze, i silenzi e le volute omissioni del *De montibus*, emerge chiaramente come, persino nell'ambito della ricostruzione critica di un testo problematico e poliedrico come è a tutti gli effetti il repertorio erudito di Boccaccio, ogni elemento caratterizzante la tradizione dell'opera, la sua struttura e la sua impostazione strutturale non possa essere tralasciato ai fini della stessa restituzione testuale dell'opera e della piena comprensione della sua dimensione letteraria.

22. Per indicazioni precise sulle riprese dantesche nell'opera, oltre alle note all'edizione mondadoriana, si considerino le notazioni presentate in C.M. Monti, *Il "De montibus" e i luoghi campani*, cit. Si tratta in particolare del fiume Calore di Benevento (*Calor fluvius*) e del fiume abruzzese Verde (*Virdis fluvius*) nelle cui descrizioni è messo a profitto il ricordo di Manfredi presentato da Dante (Dante, *Purg.*, III, 103-145).

Bibliografia

Autori

Boccaccio Giovanni, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di M. Pastore Stocchi, VII-VIII, to. II, Mondadori, Milano 1998, pp. 1815-2122.

Critica

Baldini Giulia (a cura), *I manoscritti datati della Classense e delle altre biblioteche della provincia di Ravenna*, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004.

Billanovich Giuseppe, *Ancora dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche*, in «Aevum», 36, 1993 pp. 107-174.

Branca Vittore, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco di codici e tre studi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1958.

Branca Vittore, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del "Decameron" con due appendici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991.

Cursi Marco, *Il "Decameron": scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma 2007.

Monti Carla Caria, *De montibus*, in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, Gg. Tanturli, S. Zamponi (a cura), *Boccaccio autore e copista*, Mandragora, Firenze 2013, pp. 181-184.

Monti Carla Caria, *Il "De montibus" e i luoghi campani*, in G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Periccioli Saggese, C. Vecce (a cura), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Franco Cesati, Firenze 2014, pp. 157-169.

Monti Carla Caria, *La "Genelogia" e il "De montibus": due parti di un unico progetto*, in «Studi sul Boccaccio», 44, 2016, pp. 327-366

Regnicoli Laura, *I testamenti di Giovanni Boccaccio*, in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura), *Boccaccio autore e copista*, Mandragora, Firenze 2013, pp. 387-393.

Rovere Valentina, *Il ruolo di Santo Spirito nella tradizione del "De montibus": alcune ipotesi*, in G. Frosini, S. Zamponi (a cura), *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni*, Firenze University Press, Firenze 2015.

Rovere Valentina, *La struttura e la tradizione manoscritta del "De montibus" di Giovanni Boccaccio. Prime indagini*, in D. Capasso (a cura), *Nella moltitudine delle cose*, Aonia edizioni, 2016.

Rovere Valentina, *Il "De montibus" di Giovanni Boccaccio. Testo, traduzione, commento*, tesi di dottorato, tutor prof. M. Fiorilla, Università degli Studi Roma Tre, 2018.

Ullman Berthold L., *The humanism of Coluccio Salutati*, Antenore, Padova 1963.

Maria Rita Mastropaolo*

Prassi critico-filologiche e lacune
nei testimoni autografi del Novecento.
Le carte manoscritte delle *Donne di Messina*
di Elio Vittorini

Tentare un discorso sulla lacuna, in un ambito come quello della filologia d'autore può risultare insolito, dal momento che questa disciplina è ontologicamente inscindibile dal testo nella sua materialità, e impone allo studioso di tacere su quanto non è in grado di giustificare attraverso le evidenze testuali¹. La lacuna emerge, e *contrario*, dalla constatazione di un'assenza: è per questa ragione che, se da un lato si possono indagare le cause che hanno condotto alla perdita di parte del testo, dall'altro non si può procedere suggerendo *integrazioni* a quanto è andato perduto (integrazione che è possibile tentare, tutt'al più, per congettura, interrogando i materiali che si sono conservati), perché il più delle volte la lacuna presenta un'estensione consistente (si pensi alla perdita di interi fogli o di porzioni addirittura più ampie di testo).

Perché, dunque, parlare di lacune, e perché farlo, soprattutto, nel caso di opere edite, che non presentano particolari nodi ecdotici? Lo scopo, già individuato da Contini nella voce «Filologia» dell'*Enciclopedia del Novecento*, è quello di «riaprire» «un testo chiuso e statico, farlo aperto e dinamico, *riproporlo* nel tem-

*. Università di Milano.

1. In ciò, come hanno constatato numerosi filologi sin dall'avvio di questi studi, differiscono filologia della copia e filologia d'autore. A fare scuola, com'è noto, è stato Giorgio Pasquali (G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1934), che insieme a numerosi altri studiosi hanno affrontato l'argomento (G. Contini, *La critica degli scartafacci*, in «La Rassegna d'Italia», 10, 1948, pp. 1048-1046; G. Folena, *Statica e dinamica del testo*, in «Letteratura», I, 3, 1953 pp. 82-84; D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987; A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, il Mulino, Bologna 1994; G. Tellini, *Filologia e storia da Tasso al Novecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002; A. Cadioli, *Ecdotica per i testi dell'Otto-Novecento*, in «Ecdotica», 11, 2014, pp. 85-98).

po», quello, cioè, di ricostruire e dare conto della «condizione di caleidoscopica variabilità»² dei materiali manoscritti degli autori novecenteschi, conservatisi secondo consapevoli scelte d'autore o fortuite occasioni, che offrono, se opportunamente interrogati, numerosi spunti di riflessione critica sulla genesi, sulla storia e sullo sviluppo di un'opera letteraria: l'opera nel tempo della scrittura, dunque, o, per dirlo in altri termini, l'opera come «forma in movimento»³.

Il caso che si vuole portare all'attenzione in questa sede è quello dei materiali manoscritti delle *Donne di Messina* di Elio Vittorini, che presentano un'ampia casistica in relazione all'argomento proposto: il romanzo è stato infatti pubblicato in tre edizioni, la prima in puntate, su «La Rassegna d'Italia» con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*⁴, del 1947-1948, le altre in volume con il titolo *Le donne di Messina*, pubblicate entrambe dalla casa editrice Bompiani nel '49⁵ e nel '64. Le prime due edizioni sono caratterizzate da un numero elevato di varianti, frutto di una revisione capillare dell'intero testo, mentre si può parlare di una vera e propria «riscrittura totale»⁶ per la terza edizione: nella rielaborazione del romanzo compiuta nel corso di una quindicina di anni l'autore ha condotto una riflessione sulle problematiche letterarie e poetiche legate al romanzo (tale riflessione, peraltro, impegna Vittorini in questi stessi anni anche sul fronte teorico), e sulle istanze etico-politiche che avevano animato la ricostruzione postbellica, alle quali, in questa sede, si potrà solo accennare.

Del lungo e travagliato processo di scrittura e riscrittura si sono conservate molte carte (manoscritti, dattiloscritti, bozze di stampa, esemplari dell'edizione del 1949 postillate e con varianti), attualmente distribuite tra il Fondo Elio Vittorini (FEV) presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, e l'Archivio della Casa Editrice Bompiani (ACEB) presso la Fondazione Rizzoli-Corriere della Sera. Data l'ampia mole di materiali, si è scelto di limitare l'indagine a due soli sottofascicoli, entrambi collocabili tra fase di elaborazione dell'edizione in puntate e quella di revisione in vista dell'edizione del 1949, dunque appartenenti agli anni 1946/1947-1949. Si citeranno, in particolare, i sottofascicoli 1 (FEV, Serie 5, U.A. 6, busta 13) e 6, (FEV, Serie 5, U.A. 6, busta 14), che ben si prestano a indagare diverse tipologie di «assenza», e dei quali si fornisce una breve descrizione:

2. G. Contini, *Filologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, Roma 1977, pp. 9, 12. Corsivi dell'autore.

3. Ci si riferisce all'espressione più volte utilizzata da Grésillon (A. Grésillon, *Réflexions cisalpines sur l'approche génétique*, in *Sistemi in movimento*, in «Autografo», 57, 2017, pp. 15-22, p. 16).

4. D'ora in avanti ZA.

5. D'ora in avanti DM1.

6. I. Baldelli, *La riscrittura 'totale' di un'opera: da "Le storie ferraresi" a "Dentro le mura" di Bassani*, in Id., *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Morano, Napoli 1988, pp. 241-265.

- Il sottofasc. 1, «Manoscritto fase redazionale intermedia fra *Lo zio Agrippa passa in treno* (1947-1948) e *Le donne di Messina* (1949)», d'ora in avanti AM1, contiene una stesura manoscritta del romanzo, che si compone di 217 fogli di bloc-notes tipo «Steno» vergati su entrambi i lati (eccetto per ultime tredici carte, scritte su un solo lato) con penna stilografica nera, e che risulta mutila della parte iniziale, finale, e di diverse carte intermedie. La narrazione prende avvio in corrispondenza del cap. XXXVII ZA (= XXI DM1) e termina al cap. LXXIX ZA (= LXXVIII DM1). Contrariamente a quanto afferma Rodondi (E. Vittorini, *Opere narrative*, a cura di M. Corti, note ai testi di R. Rodondi, vol. II, Mondadori, Milano 1974, p. 920), che lo colloca in una fase intermedia tra le due edizioni, da questo manoscritto derivano sia la redazione comparsa in rivista sia quella in volume.

- Il sottofasc. 6, «Dattiloscritti di *Le donne di Messina* con correzioni e varianti», d'ora in avanti AD1, è costituito da 101 carte, 87 delle quali dattiloscritte e 14 tratte da una bozza (distribuite in due diversi punti del fascicolo in gruppi di 8 e 6 carte, occupano le seguenti posizioni all'interno del fascicolo: cc. 25-32 e cc. 82-87). Le carte, numerate a penna dall'autore sul margine superiore destro della pagina⁷, prendono avvio dalla pagina 202 del dattiloscritto, e risultano monche dell'ultima parte del romanzo (nel volume del '49 intitolata *I nomi dietro a noi*, capp. XCI-XCV di DM1), la cui assenza si deve con ogni probabilità attribuire alla perdita accidentale delle carte, dal momento che l'interruzione è improvvisa. Il testimone attesta la fase redazionale intermedia in vista della prima edizione in volume.

Questi documenti, benché limitati, forniscono degli esempi utili a inquadrare le tipologie di lacune materiali che il Fondo Vittorini (e, con ogni probabilità, ogni altro fondo di autori novecenteschi) ci restituisce, distinguibili in tre tipologie principali:

- 1) assenza di testimonianze relative alla fase di progettazione del romanzo;
- 2) perdita (presumibilmente involontaria) di fogli;
- 3) presenza di testimoni privi della parte iniziale e finale della narrazione.

7. Le pagine non sono conservate nell'ordine corretto di lettura, ricostruibile dalla numerazione autografa, ma si è scelto di mantenerne l'ordine applicando una numerazione sul margine inferiore sinistro del *verso* di ciascuna delle pagine, alla quale si farà riferimento. La sequenza originaria si ricostruisce dunque come segue: cc. 1-21, cc. 39-46, cc. 47-98, cc. 22-28, cc. 99-101.

Una preliminare analisi dei testimoni a nostra disposizione denuncia, innanzi tutto, l'assenza di carte preparatorie o appunti relativi alla prima redazione del romanzo (lacuna di tipo 1), che Vittorini aveva intitolato *Lo zio Agrippa passa in treno*: è come se l'autore avesse steso senza esitazioni il testo⁸. Il fatto che siano sopravvissute alcune testimonianze di progetti e piani dell'opera (siamo nel campo degli studi sull'avantesto) relativi ad altri testi letterari – ci si riferisce, ad esempio, a *La Garibaldina*⁹, a *Le città del mondo*¹⁰ o agli stessi appunti lasciati da Vittorini sulle cartelle che raccolgono i manoscritti dell'edizione del 1964 – lasciano peraltro pensare che questi materiali siano andati perduti o che l'autore se ne sia, per qualche ragione, liberato. Le testimonianze epistolari finora consultate non vengono peraltro in nostro aiuto: Vittorini accenna al nuovo romanzo a partire dal gennaio 1947¹¹, ma non vi sono elementi che permettono di ricostruirne le fasi di ideazione.

Sappiamo, tuttavia, che prima di dedicarsi alle *Donne di Messina*, Vittorini aveva promesso alla rivista «La Rassegna d'Italia» un altro romanzo, intitolato *Il barbiere di Carlo Marx*¹², interrotto per lasciare spazio alla nuova ispirazione¹³. Proprio tra le carte del *Barbiere*¹⁴ si possono trovare alcuni degli indizi ricercati: tra i rapidi appunti manoscritti presenti nel faldone si sono rinvenute

8. È celebre, a tal proposito, la vicenda compositiva di *Uomini e no*, che Vittorini raccontò di aver scritto nelle concitate ore della liberazione e che, come ricorda Valentino Bompiani, «aveva scritto nascondendo i fogli ogni sera sotto i mattoni» (V. Bompiani, *Sotto i mattoni*, in «Il Ponte», 1973, pp. 1058-1059): «questi fogli dovrebbero essere stati redatti tra il marzo 1944 e l'aprile 1945 [...] l'avvio della scrittura e un primo momento di intenso lavoro continuativo intorno al testo si collocano tra la primavera e l'autunno del 1944» (V. Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, Ledizioni, Milano 2016, p. 23).

9. Le carte sono conservate in Apice, Milano, FEV, Serie 5, U.A. 9, busta 16, «La Garibaldina ante 1956».

10. Apice, Milano, FEV, Serie 5, U.A. 15, busta 20, «Le città del mondo. Romanzo ante 1966-1970».

11. La prima testimonianza rintracciata è la lettera a James Laughlin del 29 gennaio 1947 (E. Vittorini, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, Einaudi, Torino 1977, p. 103).

12. Pubblicato per la prima volta nel primo volume del Meridiano (E. Vittorini, *Opere narrative*, 2 voll., introduzione di M. Corti, note ai testi di R. Rodondi, Mondadori, Milano 1974, pp. 1009-1022) con un testo che, secondo le parole di Rodondi, «riproduce fedelmente il manoscritto» (p. 1239).

13. Si vedano, in proposito, i due testi inseriti nei numeri di dicembre 1946 (dov'è annunciata la prossima pubblicazione del *Barbiere*) e quello di febbraio 1947 de «La Rassegna d'Italia», dove compare la prima puntata dello *Zio Agrippa*, che riportiamo: «Iniziamo a pubblicare il romanzo di Elio Vittorini. Come mai però, non è il *Barbiere di Carlo Marx* che avevamo annunciato? Perché – Vittorini ci ha scritto – questo nuovo ultimissimo *Zio Agrippa* si è presentato allo scrittore in così prepotente maniera da impedirgli la stesura del *Barbiere* già cominciata».

14. I materiali sono conservati in Apice, FEV, U.A. 5, busta 12, fasc. 5, «Il Barbiere di Carlo Marx».

delle annotazioni riportate su supporti di diverso tipo¹⁵, riguardanti alcuni cacciatori-partigiani che cercano un fascista-lupo¹⁶ (nessuna traccia di queste fugaci note rimane né nella copia manoscritta, né in quella dattiloscritta, copia parziale di quella manoscritta del *Barbiere*)¹⁷, chiaro rimando ai cacciatori presenti nelle *Donne di Messina*:

c. 18r cacciatori/ m. m. cercate un fascista?/ ma eccolo lì, lui, lo è _ (il marito di m. m.) ma andiamo __

c. 20r il corno dei bisogni? I cacciatori _ (gli uccisori) _ *** *** del marito di mia madre di aver ucciso

c. 21r Cacciatori vari tipi a più riprese./ partigiani e lupo da ammazzare/ celere e ~~ladri~~ rapinatori comparsa nel nostro *** anche di cacciatori di «selvaggina»

c. 21v Sempione = i cacciatori/ linguaggio marito di mia madre _ «non voglio» [...] e via di seguito nel discorso coi cacciatori.

L'intera sezione relativa ai cacciatori è stata espunta dallo *Zio Agrippa*¹⁸, dove è presente una sinossi nella quale non si fa neppure menzione dei cacciatori (questi ultimi sono presentati solo nel momento in cui Ventura, chiusosi in casa con Siracusa, si risolve a ucciderla, mentre loro, al locale della mesquita, cercano di estorcere agli abitanti del villaggio chi sia e dove si trovi il fascista che cercano), ma gli elementi appena citati vengono ampiamente sviluppati nelle carte autografe e nell'edizione del 1949: la lunga sezione, infatti, è presente in parte in AM1 (si vedano le ultime trenta carte del testimone), in cui

15. Sono presenti in un lembo proveniente da una cartelletta (c. 18r), su un ritaglio di foglio bianco (c. 20), e su una carta intestata «Il Politecnico» (c. 21). Per la descrizione dei materiali si vedano le *Note ai testi* del primo volume del Meridiano (E. Vittorini, *Opere narrative*, a cura di M. Corti, note ai testi di R. Rodondi, vol. I, Mondadori, Milano 1974, pp. 1236-1239).

16. Collocati in FEV, b. 12, fasc. 5. Si segue la numerazione autografa (non di mano dell'autore) presente sulle carte e già adottata da Rodondi (E. Vittorini, *Opere narrative*, vol. I, cit., pp. 1236-1239).

17. Assente ogni riferimento anche nel testo proposto nel Meridiano, che, come s'è detto, riproduce fedelmente il manoscritto.

18. Dov'è sostituita da una sinossi che annuncia l'omissione di «Alcuni capitoli non essenziali alla comprensione della vicenda [...] per evitare che la pubblicazione del romanzo in volume venga eccessivamente ritardata dalla pubblicazione a puntate», ZA, puntata dodicesima, p. 674.

i cacciatori dichiarano di essere alla ricerca di un lupo che si aggira da quelle parti¹⁹.

Il ruolo dei cacciatori-partigiani verrà precisandosi nelle scene seguenti, quando, dopo una serie di doppi sensi giocati sull'ambiguità del termine «cacciatore», si arriverà alla verità: i cacciatori dichiarano di fare «polizia politica».

Le carte di AM1, tuttavia, presentano una lacuna di ampiezza consistente proprio poco prima di tale ammissione, fatto che ci consente di affrontare la seconda tipologia di assenza che caratterizza le carte vittoriniane, cioè di quella che si potrebbe definire «a macchia di leopardo» (lacuna di tipo 2). In corrispondenza del foglio 204 (la c. 408, secondo la numerazione «per pagine»), infatti, si nota una lacuna testuale che rende necessario un ampliamento delle ricerche anche ad AD1, che ci restituisce la porzione mancante: si tratta del gruppo di sei carte (cc. 82-87) citate poco prima che si presentano sotto forma di bozza impaginata secondo la veste grafica di «La Rassegna d'Italia». Sebbene, dunque, come s'è già detto, l'intero episodio non sia stato dato alle stampe in ZA, si può affermare che Vittorini avesse effettivamente redatto in anticipo quelle parti di romanzo che vennero poi tagliate in ZA.

A questo punto, è utile ragionare sul perché Vittorini abbia interpolato i fogli dattiloscritti con queste bozze. È assai probabile che il dattiloscritto presentasse un numero così ampio di correzioni da risultare illeggibile, e che dunque Vittorini avesse sostituito le carte dattiloscritte con quelle ricavate da una bozza (la seconda?) che portava le ultime lezioni. Che Vittorini abbia volutamente interpolato queste bozze, poi, è dimostrato anche dalla numerazione progressiva apportata sul margine destro di tutti i fogli, che viene corretta, sulle otto carte, secondo quella presente nel dattiloscritto. Lo stesso dicasi per la numerazione dei capitoli, la cui lezione iniziale, in queste carte, segue la progressione di ZA, ma viene poi variata secondo una differente progressione (che, peraltro, non è ancora quella di DM1).

L'importanza del motivo dei cacciatori è notevole in tutte le edizioni del romanzo, poiché attraverso questi personaggi saranno veicolati alcuni mutamenti essenziali nella riflessione ideologica di Vittorini, tanto che, il 18 dicembre 1949, a pochi mesi dalla pubblicazione del romanzo in volume,

19. Ecco un estratto del dialogo presente in AM1, che passerà poi senza varianti nell'edizione in volume (DM1, p. 372): «Possiamo cacciare bestie più grosse delle lepri...» «Come quelle che si incrociano in Africa?» «Precisamente. Grosse abbastanza per vederle. Come le antilopi e i leoni in Africa. O come qui i lupi...».

uscito nel marzo dello stesso anno, l'autore scrive al poeta Penn Warren: «Il motivo dei cacciatori, per esempio... Non consumato, non portato a fondo, tanto che dovrei riprenderlo in qualche altro libro se non volessi tornare più su questo. Ma io tornerò su questo»²⁰. Nell'intera lettera Vittorini manifesta poi la grande insoddisfazione per il romanzo appena pubblicato e mostra di comprendere le ragioni che rendono il suo lavoro un «non finito», se paragonato a *Conversazione in Sicilia* e al *Sempione strizza l'occhio al Frejus*²¹: motivi scarsamente sviluppati, eccesso di teatralità, poco valore dato agli aspetti che legano il romanzo alla vita, ai rapporti umani, a vantaggio della rappresentazione dell'azione in sé. Tra le principali ragioni d'insoddisfazione da parte dell'autore si può sicuramente individuare il finale, nel quale, sostiene Vittorini, poco spazio è stato concesso alla vicenda dopo la scena dell'assassinio²².

Limitando l'attenzione alle sole prime due edizioni, si vedrà come le carte manoscritte offrano un quadro, benché ricco, ancora una volta frammentario: *Lo zio Agrippa passa in treno* si conclude con l'uccisione della protagonista, Siracusa, cui segue una sinossi degli ultimi quattordici capitoli, nei quali «si viene a sapere che Ventura, avendo ucciso la ragazza, riesce a costituirsi; che la lotta tra la gente del villaggio e gli antichi proprietari non si arresta e anzi si fa più accanita; e che lo zio Agrippa, dopo un ultimo passaggio sulla linea dove l'abbiamo sempre incontrato, cambia treno»²³. A questa sinossi sono riconducibili solo le carte di AD1, conservatesi, sfortunatamente, con un sostanzioso «buco» di 43 carte (nella numerazione d'autore apportata nel margine destro dei fogli si salta dalla pagina 306 alla pagina 349), mentre non possediamo nessuna stesura manoscritta.

Soffermandoci, però, sul solo episodio dell'omicidio di Siracusa da parte di Ventura, che invece è presente sia in AM1 sia in AD1, possiamo supporre che il dialogo che precede l'omicidio procedesse, nei manoscritti, in una direzione differente rispetto a quella che assumerà in seguito: AM1, infatti, si interrompe all'altezza di un enigmatico «fantasma di Siracusa» che seguirebbe Ventura nella sua fuga dai cacciatori-partigiani, fantasma del quale non viene curiosamente fatta menzione in nessuna delle edizioni a stampa, né in AD1. Si confrontino i testi:

20. E. Vittorini, *Gli anni del "Politecnico"*, cit., p. 284.

21. Scrive, più precisamente, che «Le donne non è as finished work as Sicilia and Sempione».

22. Ragione, questa, che lo spingerà nell'edizione degli anni '60 a lavorare ininterrottamente sul finale fino ad eliminare del tutto il delitto.

23. Puntata quindicesima, p. 972.

AM1, c. 217	ZA, quindicesima puntata, p. 971	AD1, c. 32	DM1, p. 410
<p>«Ma perché dovresti farlo?» «Perché posso Perché posso anche farlo. Perché non dovrei se posso?» ^{non dovrei} posso farlo. Perché non dovrei se posso? «C'è solo questo che posso fare.» «posso farlo.» «Non ne guadagni niente per andartene.» «posso farlo» «Non ne avrai ^{avresti} nessun guadagno.» «Forse invece ^{invece ho idea} che ne avrei uno.» «Dovresti andartene da solo lo stesso» «Forse non solo» «Non del tutto» Forse «Ho idea "E invece ho idea che avrei il tuo fantasma" un fantasma?» E forse «Non senza il tuo fantasma... non» «Credi che da me avresti un fant» «Non ne hai da nessuno» «Ma credo che da te lo avrei.» «Lo credi davvero?»</p>	<p>«Ma perché dovresti farlo?» «Perché posso farlo. Perché non dovrei se posso?» «Dovresti andartene lo stesso...» «Ma credo che potrei anche fare a meno di andarmene, dopo.» Ventura non raccontò in che modo uccise la ragazza, ma si vide su di lei che doveva averle spezzato qualcosa dentro, [...] Ma c'erano state altre sue parole, poco prima. «Che cosa vorresti darmi a intendere?» gli aveva gridato. «Tu mi vuoi morta perché faresti lo stesso con tutto il villaggio, se potessi farlo. Tu vuoi cancellare quest'anno che sei stato con noi. Vuoi andartene com'eri quando ci sei venuto tra i piedi, perché è solo così che puoi andartene e cerchi di fare il più che puoi...»</p>	<p>«Ma perché dovresti farlo?» «Perché posso farlo. Perché non dovrei se posso?» «Dovresti andartene lo stesso...» «Ma credo che potrei anche fare a meno di andarmene, dopo.» Ventura non raccontò in che modo l'uccise la ragazza, ma si vide su di lei che doveva averle spezzato qualcosa dentro, [...] Ma c'erano state altre sue parole, poco prima. «Che cosa vorresti darmi a intendere?» «Perché dovresti farlo?»/ gli aveva gridato «Dovresti andartene solo lo stesso.» «Tu mi vuoi morta perché faresti lo stesso con tutto il villaggio, se potessi farlo. Tu vuoi cancellare quest'anno che sei stato con noi. Vuoi andartene com'eri quando ci sei venuto tra i piedi, perché è solo così che puoi andartene e cerchi di fare il più che puoi...»</p>	<p>Ventura non raccontò in che modo l'uccise, ma si vide su di lei che doveva averle spezzato qualcosa dentro [...] Ma c'erano state altre sue parole, poco prima. «Perché dovresti farlo?» gli aveva gridato. «Dovresti andartene solo lo stesso.»</p>

L'intero passo manoscritto, particolarmente tormentato sotto il profilo stilistico, mostra il tentativo di Vittorini di conferire al dialogo una elevata carica emotiva: da un lato l'assassinio imminente è prefigurato dall'irremovibilità delle posizioni di Ventura, dall'altro il disperato tentativo di Siracusa di convincerlo a fuggire si risolve in un fin troppo utilitaristico discorso di convenienza (Vittorini usa la parola «guadagno»), poi modificato nell'inevitabilità della fuga. La perdita delle pagine successive, sebbene sia da imputarsi a una casualità, determina un crescendo di tensione che rimane irrisolta, anche perché non siamo in grado di sapere fino a che punto si spinga la conversazione prima che Ventura uccida la donna.

Il confronto con la lezione pubblicata in volume rende tuttavia evidente, innanzi tutto, che con l'eliminazione del riferimento al fantasma Vittorini voglia sancire un distacco dal riferimento, forse troppo palese, al fantasma del fratello di Silvestro che compare in *Conversazione in Sicilia*, ma conferma anche come l'opinione che l'autore ha del proprio romanzo, espressa nella lettera citata a Penn Warren non sia del tutto peregrina: incastonare l'omicidio, che viene peraltro descritto «in differita» («Ventura non raccontò in che modo la uccise»...), tra due sequenze dialogate (la seconda delle quali sotto forma di *flashback*) comporta una accentuazione dell'azione in sé senza lasciare spazio né ai moventi né a quelli che Vittorini chiama «rapporti umani», e dei quali, invece, a nostro parere, si può intravedere una traccia nella cassatura di AD1, dove Siracusa cerca di trovare una ragione per la quale Ventura sta per ucciderla: quella di andarsene via com'è arrivato, con almeno una morte sulla coscienza: da fascista, in definitiva.

Il lavoro che Vittorini compie sul testo procede, paradossalmente, nella direzione che egli stesso finirà per indicare come un difetto del proprio romanzo: procede cioè per sottrazione, rende l'omicidio una azione in sé, manifestandola nella propria insensatezza perché viene privata di ogni spiegazione.

Il testo dato alle stampe, dunque, mostra solo una minima parte della complessità dialettica presente nella stratificazione testuale che lo ha prodotto, una stratificazione che per molti aspetti ne esce valorizzata, nella sua movimentata evoluzione, proprio da quelle significative e tutt'altro che mute assenze che varrà sempre la pena di interrogare.

Bibliografia

Autori

Vittorini Elio, *Lo zio Agrippa passa in treno*, in «La Rassegna d'Italia», 1947-1948.

- Vittorini Elio, *Le donne di Messina*, Bompiani, Milano 1949.
- Vittorini Elio, *Le donne di Messina*, Bompiani, Milano 1964.
- Vittorini Elio, *Opere narrative*, 2 voll., introduzione di M. Corti, note ai testi di R. Rodondi, Mondadori, Milano 1974.
- Vittorini Elio, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1977.

Critica

- Baldelli Ignazio, *La riscrittura 'totale' di un'opera: da "Le storie ferraresi" a "Dentro le mura" di Bassani*, in Id., *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Morano, Napoli 1988, pp. 241-265.
- Bompiani Valentino, *Sotto i mattoni*, in «Il Ponte», 1973, pp. 1058-1059.
- Brigatti Virna, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, Ledizioni, Milano 2016.
- Cadioli Alberto, *Ecdotica per i testi dell'Otto-Novecento*, in «Ecdotica», 11, 2014, pp. 85-98.
- Contini Gianfranco, *La critica degli scartafacci*, in «La Rassegna d'Italia», 10, 1948, pp. 1048-1046.
- Contini Gianfranco, *Filologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, Roma 1977, p. 9.
- Folena Gianfranco, *Statica e dinamica del testo*, in «Letteratura», 3, 1953, pp. 82-84.
- Grésillon Almuth, *Réflexions cisalpines sur l'approche génétique*, in *Sistemi in movimento*, in «Auto-grafo», 57, 2017, pp. 15-22.
- Isella Dante, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987.
- Pasquali Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1934.
- Stussi Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, il Mulino, Bologna 1994.
- Tellini Gino, *Filologia e storia da Tasso al Novecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002.

Sezione 5
Narrazioni sottrattive dell'immagine

Leo Steinberg e un libro inedito su Mantegna. Presenze e assenze del corpo di Cristo

Il pensiero critico dello storico dell'arte Leo Steinberg (Mosca 1920-New York 2011) è stato recentemente al centro di una serie di approfondimenti indirizzati a rivalutarne la portata metodologica e teorica¹. Autore d'importanti studi sull'arte del Rinascimento, del Barocco e del Novecento, Steinberg colpisce per la varietà delle sue posizioni critiche². Tuttavia la sua produzione intellettuale non è oggi nota interamente e alcune importanti ricerche – alle quali dedicò decenni di studio – non furono, infatti, mai pubblicate³. In questa sede analizzerò un libro rimasto inedito sul *Cristo morto* di Andrea Mantegna, focalizzandomi soprattutto sull'interpretazione fornita da Steinberg del complesso rapporto esistente, in epoca rinascimentale, tra lo sviluppo del linguaggio naturalistico e il problema teologico della doppia natura di Gesù: umana e divina, visibile e invisibile, rappresentabile e irrepresentabile. Le tematiche sollevate dal testo – collegate al simbolismo del corpo di Cristo e all'*ostentatio vulnerum* – furono all'origine di una lunga riflessione che condusse Steinberg a sviluppare la

*. Dottore di ricerca presso Università degli Studi di Roma «La Sapienza».

1. Per un inquadramento generale dell'attività di Steinberg si vedano: D. Levi Strauss, *From head to hand. Art and the manual*, Oxford University Press, New York 2010, pp. 167-184; H. Hill, voce *Steinberg, L.*, in M. Kelly (eds.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2014, 6, pp. 44-47. A Steinberg è stata dedicata a Roma nel 2017 anche una conferenza internazionale dal titolo *Leo Steinberg Now* i cui atti sono in corso di pubblicazione (a cura di G. Cassegrain, C. Cieri Via, J. Koering e S. Schwartz).

2. Un tentativo di restituire tale complessità è stato avanzato nella mia tesi di dottorato: D. Di Cola, *L'arte come unità del molteplice. I fondamenti critici di Leo Steinberg*, Università di Roma «La Sapienza», 2017.

3. I documenti inediti citati in questo saggio mi sono stati gentilmente mostrati dalla dott.ssa Sheila Schwartz, per lungo tempo assistente dello studioso. La ringrazio per il suo prezioso aiuto.

nota tesi dell'*ostentatio genitalium* in *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*⁴. In conclusione, alla luce delle differenze tra i due testi, si evidenzierà l'esistenza di due diverse tendenze d'intendere la rappresentazione del corpo di Cristo nel lavoro dello studioso. Il testo sul *Cristo morto* non andrà dunque inteso come semplice «supplemento» al *corpus* di Steinberg ma sarà da valutarsi, nel contesto della sua attività, per le sue potenzialità nel rimettere in gioco le posizioni critiche dello studioso e la loro ricezione.

1. Le vicende di un testo assente

Sul *Cristo morto* di Mantegna (Milano, Pinacoteca di Brera) Steinberg iniziò la stesura, attorno al 1970, di un piccolo libro monografico intitolato *Concerning Mantegna's Dead Christ*⁵. Il testo doveva essere incluso nella collana *Art in Context* curata da Hugh Honour e John Fleming ed edita dalla Penguin Press. Fleming e Honour accolsero positivamente lo scritto, ma avanzarono alcuni dubbi sul suo carattere interpretativo, richiedendo una serie di approfondimenti e integrazioni che Steinberg non riuscì ad apportare poiché impegnato nella gravosa impresa di pubblicazione del suo noto libro *Other criteria*, comparso nel 1972⁶. Per tale ragione, dall'estate del 1971, il progetto fu sospeso. Il testo fu seguito da una seconda versione rivista nel 1985 che Steinberg pensò probabilmente di far pubblicare sulla «Revue de l'Art», sebbene l'idea non fu mai concretamente attuata. Il 29 maggio 1992, in occasione di una conferenza su Mantegna tenuta presso il Metropolitan Museum, lo studioso tornò ancora una volta sul dipinto. In quella sede affermò di non essere più intenzionato a pubblicare la sua interpretazione alla luce di alcuni studi più recenti che erano giunti a conclusioni in parte sovrapponibili alle sue intuizioni. Così il saggio rimase definitivamente, e ingiustamente, inedito⁷. Sebbene il testo andrebbe oggi rivisto alla luce dei vari studi com-

4. L. Steinberg, *Concerning Mantegna's Dead Christ*, dattiloscritto (archivio S. Schwartz) 1970, presentato in lingua originale.

5. Steinberg affrontò il dipinto già nel 1969 per una conferenza al Massachusetts Institute of Technology e successivamente nel 1970 per l'incontro annuale della CAA.

6. L. Steinberg, *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, University of Chicago Press, Chicago 1972.

7. Grazie a questa ricerca la dott.ssa Schwartz ha deciso di includere una versione rivista del saggio sul *Cristo di Brera* nel terzo volume dell'antologia di scritti di Steinberg che sarà edito dalla University Chicago Press. Il testo, sebbene non nella sua versione integrale originale, sarà finalmente disponibile a quasi cinquant'anni dalla sua prima stesura.

parsi successivamente, nulla sminuisce i risultati interpretativi raggiunti dalla lettura di Steinberg e l'originalità delle sue posizioni critiche e metodologiche, soprattutto in rapporto al suo percorso intellettuale. Saranno questi aspetti a essere qui presi in esame.

2. Il corpo di Cristo e la duplicità della rappresentazione pittorica

L'interpretazione convenzionale del *Cristo* di Mantegna, fornita dagli storici dell'arte dalla fine dell'Ottocento, era in genere indirizzata a elogiare la complessa resa prospettica del corpo di Cristo visto di scorcio (*in scurto*). L'opera era dunque considerata come una sorta di prova di virtuosismo tecnico, nonché una piena realizzazione del naturalismo rinascimentale. Nel 1901 Paul Kristeller, nella sua monografia sull'artista, considerava il dipinto come «un esperimento artistico» preparatorio per le figure in scorcio nell'oculo della *Camera picta* di Mantova⁸. Nello stesso anno, in Francia, Charles Yriarte definiva l'opera *farouche e répulsive*: «Ce n'est plus un Dieu mort, c'est le cadavre d'un homme, déposé sur une table de dissection»⁹. Il soggetto religioso era considerato dunque del tutto irrilevante come sembrava confermare l'uso apparentemente indecoroso e stravagante dello scorcio per rappresentare il corpo di Cristo. Nelle prime pagine del suo testo Steinberg considerò il ruolo avuto da questa tradizione critica nel plasmare la ricezione del dipinto di Mantegna, affermando: «Sensitive souls and avant-garde formalists – all those whose pieties had been refined before the turn of the century – agreed on this issue: a painter who deploys so much science to compress and diminish the sacred corpse proves himself wholly indifferent to his subject matter»¹⁰.

Proprio per riconsiderare la forma del dipinto alla luce del suo contenuto (*subject matter*), Steinberg fece appello a una diversa tradizione interpretativa rappresentata da due saggi dedicati all'opera scritti da Hans Jantzen e Hubert Schrade, comparsi rispettivamente nel 1927 e nel 1930¹¹. Questi studiosi, interpretando il dipinto di Mantegna alla luce del simbolismo religioso, furono

8. P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Longmans-Green and Co., London-New York 1901, pp. 230-233.

9. C. Yriarte, *Andrea Mantegna*, J. Rothschild, Paris 1901, pp. 240-241.

10. L. Steinberg, *Concerning*, cit., p. 1.

11. H. Jantzen, *Mantegna's Cristo in scurto*, in Id., *Über den Gotischen Kirchenraum und Andere Aufsätze*, Mann, Berlin 1951 [1927¹], pp. 49-52; H. Schrade, *Über Mantegna's Christo in scurto und verwandte Darstellungen: Ein Beitrag zur Symbolik der Perspektive*, in «Neue Heidelberger Jahrbücher», 1930, pp. 75-111.

tra i primi a rivalutare la funzione spirituale e patetica della prospettiva¹². Per entrambi, l'opera era in grado di rivolgersi direttamente allo spettatore producendo un effetto di «devota vicinanza» al corpo di Cristo. A partire da questa osservazione, Steinberg notò come le ferite dei piedi fossero proiettate verso lo spazio esterno, associando il dipinto di Mantegna al diffuso motivo dell'*ostentatio vulnerum*: l'esposizione delle ferite della Passione. Le piaghe dei piedi, delle mani e del costato sembrerebbero infatti collocarsi secondo uno schema intellegibile e non negato dallo scorcio della figura. Si legge nel dattiloscritto: «The effects observed are not accidentally products of a telescoping perspective, but that the five-sided figure formed by Mantegna's *Cristo in scorto* as the housing of the Five Wounds is designed to project the stigmata with the utmost closeness, concentration and clarity. It follows that the chosen perspective serves a religious goal»¹³.

Nel Quattrocento – nelle raffigurazioni dell'*Uomo dei dolori*, del *Compianto* e della *Deposizione* – le ferite di Cristo venivano mostrate, toccate, indicate dalla Vergine, da s. Giovanni, dagli angeli o da Gesù stesso. Fin dal tardo Medioevo si diffuse però una diversa modalità di rappresentazione. In alcune tradizioni iconografiche, come quella dell'*Arma Christi*, le ferite erano astratte dal corpo andandosi a disporre autonomamente sulla superficie del piano pittorico [figura 1].

Nell'immagine del così detto «cuore di Cristo» (diffusa a partire dal XV secolo soprattutto nelle stampe) le mani e i piedi stigmatizzati del Messia sono presentati come frammenti anatomici collocati attorno alla raffigurazione del cuore trafitto. Come notava Steinberg, in quest'ultimi casi, agli artisti si poneva il problema di come organizzare le ferite in assenza del corpo; questi risolsero il problema facendo appello a una disposizione geometrica secondo uno schema a croce latina, a quinconce o a pentagramma¹⁴. Come notava lo studioso, la prima modalità di rappresentazione era dunque prettamente narrativa e ba-

12. Jantzen considerava il punto di vista di scorcio come un'espressione della dimensione umana di Cristo, non più trasfigurato come nel Medioevo e osservato a partire dai piedi: la sua parte più umana. Secondo Schrade, lo scorcio sarebbe, invece, una formula solitamente impiegata per rappresentare una vittima di morte violenta. Inoltre, il punto di vista scorciato corrisponderebbe a quello di un corpo visto nella navata centrale di una chiesa durante l'esposizione prima della sepoltura.

13. L. Steinberg, *Concerning*, cit., p. 1.

14. Ai tempi di Steinberg la bibliografia sul tema delle ferite di Cristo era ancora estremamente ridotta (la sua fonte principale era R. Berliner, *Arma Christi*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 6, 1955, pp. 35-152). L'argomento ha riscosso invece un certo successo negli ultimi anni; si veda, ad esempio, V. Olson, *Penetrating the void: picturing the wound in Christ's side as a performative space*, in L. Tracy, K. Devries (eds.), *Wounds and wound repair in Medieval culture*, Brill, Leiden-Boston 2015, pp. 313-339.

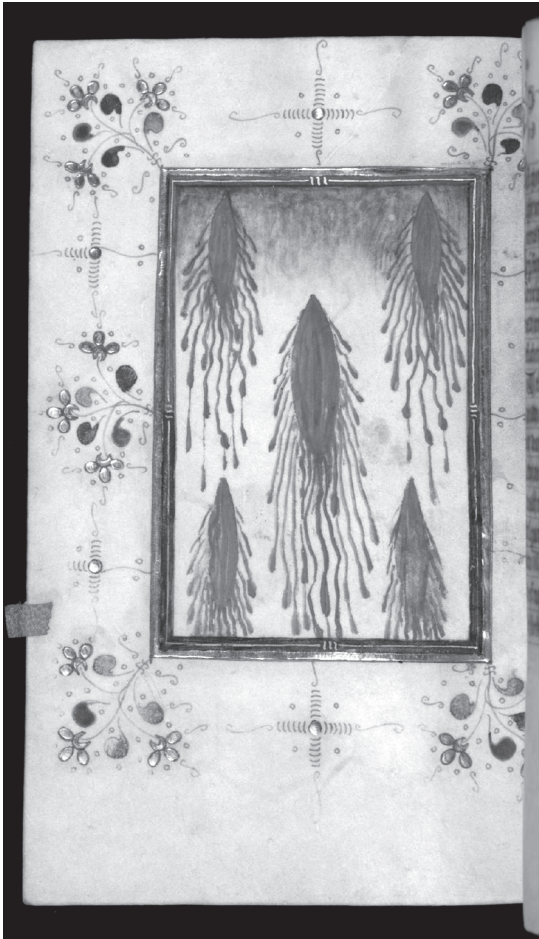


Figura 1. Ferite di Cristo, *Lofte Hours* (Ms. W.165), metà del XV secolo, Baltimora, The Walters Art Museum.

sata sul naturalismo anatomico del corpo e sulla resa degli affetti attraverso la gestualità. La seconda tradizione presentava invece le ferite come segni grafici astratti e bidimensionali. Queste due diverse modalità pittoriche andrebbero dunque a escludersi tra loro:

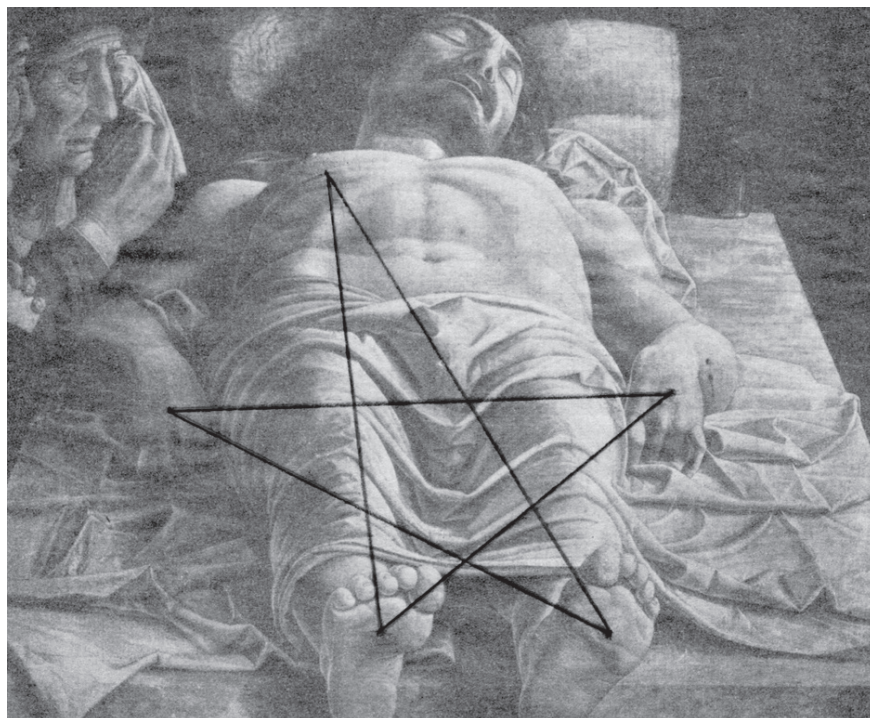
The Renaissance painter designing an altarpiece on the subject of a Pietà or Entombment, and aiming at a persuasive pictorial illusionism, might have regarded any geometry of the wounds as a chilling irrelevance, equally foreign to the three-dimensionality and to the mood of the scene [...]. Few Renaissance artists would have suffered the deliberateness of such an arrangement to freeze the expressiveness of the body. Even in more iconic renderings of the Man of Sorrows – the Renaissance artist would seek to

make stance and gesture reflect what Alberti called the movements of the soul rather than the periodicity of a quinquangular system¹⁵.

Un'eccezione fu Mantegna che, secondo l'interpretazione di Steinberg, riuscì a riconciliare insieme queste due modalità rappresentative riunendo «opposites in one vision». In questa sorta di *coincidenza degli opposti*: «every modern resource of perspective, anatomy and so forth has been summoned to reconcile body and diagram, substance and symbol. The presence of Christ becomes both scene and sign»¹⁶.

La collocazione delle ferite rispetterebbe dunque uno schema geometrico a pentagramma, iscritto sulla superficie del dipinto, così come venne tracciato da Steinberg su una fotografia dell'opera [figura 2].

Figura 2. Lo schema individuato da Leo Steinberg nel dipinto del Cristo morto di Andrea Mantegna, archivio di S. Schwartz, New York.



15. L. Steinberg, *Concerning*, cit., p. 11.

16. *Ivi*, p. 12.

Questa forma geometrica, secondo lo studioso, era portatrice anche di un significato simbolico rintracciabile nei trattati cinquecenteschi di Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim e Pierio Valeriano¹⁷. Questi autori, recuperando il testo di Luciano *Pro Lapsu inter salutandum*, interpretarono il pentagramma come simbolo di «salute»¹⁸. Valeriano, inoltre, connotò questa forma (da lui chiamata *pentalpha*) anche di un senso escatologico, individuandone la presenza nella stessa disposizione delle ferite di Cristo, come illustrato nel suo volume¹⁹ [figura 3]. Attraverso il simbolismo della collocazione geometrica delle ferite il dipinto del Mantegna assumerebbe dunque un ulteriore significato salvifico ed eucaristico.

Posizioni vicine a quelle dell'interpretazione di Steinberg, qui presentata in modo sommario, sono state sostenute negli studi successivi. Le numerose imprecisioni nella resa della prospettiva del dipinto sono state largamente messe in evidenza tra gli anni Settanta e Ottanta, notando l'esistenza di almeno tre punti di vista diversi per la raffigurazione del corpo di Cristo, della lastra di pietra e delle figure di s. Giovanni e di Maria²⁰. Allo stesso modo, vari autori hanno dato grande rilievo al ruolo delle ferite nella composizione e nel significato del dipinto di Brera²¹. Ma il modo d'intendere la rappresentazione da parte di Steinberg va ben oltre questo primo livello di lettura. Nell'interpretazione dello studioso l'opera è intesa simultaneamente come bidimensionale e tridimensionale; per citare le sue stesse parole: «The entire pictorial structure rests on the ambivalence of simultaneous planar and spatial readings»²².

Si trattava d'altronde di un aspetto su cui Steinberg tornò nello stesso periodo, nel saggio *Other criteria*, nella sua contestazione della definizio-

17. H.C. Agrippa von Nettesheim, *De Occulta Philosophia*, Coloniae 1533; P. Valeriano, *Hieroglyphica Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii...*, Basileae 1556.

18. Secondo Luciano, Alessandro Magno apparve in sogno ad Antioco I Soter prima di una battaglia invitandolo a segnare i suoi soldati con il simbolo della «salute», identificato poi convenzionalmente con il pentagramma. La vicenda fu ripresa in epoca rinascimentale confrontando questo episodio con quello del sogno di Costantino, come nel caso del *De occulta philosophia* di Agrippa von Nettesheim (H.C. Agrippa von Nettesheim, *op. cit.*, f. 147v).

19. P. Valeriano, *op. cit.*, pp. 351-352.

20. E. Battisti, *Mantegna come prospettico*, in «Arte lombarda», 16, 1971, pp. 98-107; R.C. Smith, *Natural versus scientific vision: the foreshortened figure in the Renaissance*, in «Gazette des beaux-arts», 6, 84, 1974, pp. 239-248; M.A. Jacobsen, *Perspective in some of Mantegna's early panel paintings*, in «Arte veneta», 36, 1982, pp. 20-30; C. Maltese, *Il pianto sul Cristo del Mantegna tra geometria e oratoria*, in «Arte lombarda», 64, 1983, pp. 60-64.

21. R. Lightbown, *Mantegna*, Phaidon-Christie's, Oxford 1986, p. 137; E. Eisler, *Mantegna's meditation on the sacrifice of Christ: his synoptic savior*, in «Artibus et Historiae», 27 (53), 2006, pp. 9-22.

22. L. Steinberg, *Concerning*, cit., p. 18.

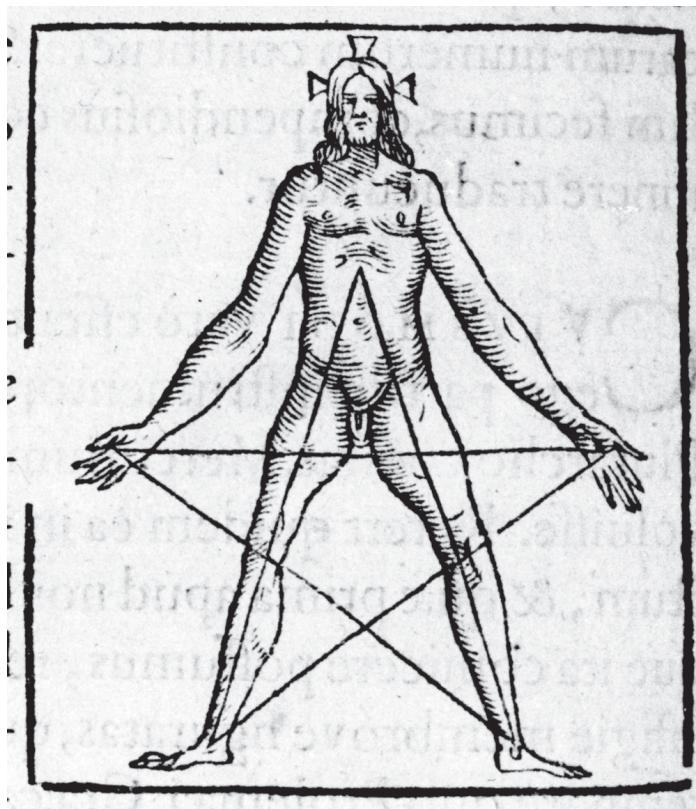


Figura 3. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii...*, XLVIII, Basilea 1556, p. 352.

ne di modernismo di Clement Greenberg. In quest'ultimo caso, Steinberg promosse una concezione della pittura naturalistica basata sulla duplicità (*duplicity*) del rapporto tra profondità e piano pittorico. Steinberg individuava nell'arte degli *Old Masters* la presenza di un dualismo sempre voluto e controllato:

Good illusionist painting not only anchors depth to the plane; it is almost never without built-in devices designed to suspend the illusion, and the potency of these devices depends [...] on the spectator's ability to register two things in concert, to receive both the illusion and the means of illusion at once²³.

23. L. Steinberg, *Other criteria*, in Id., *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, University of Chicago Press, Chicago 2007 [1972¹], p. 74; trad. it. *Altri criteri*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 118.

D'altronde, su questa stessa linea di pensiero – come s'è tentato di mostrare in altra sede – Steinberg ha orientato la sua interpretazione del *Giudizio universale* di Michelangelo e dell'*Ultima cena* di Leonardo²⁴. Riferendosi a quest'ultima, lo studioso ha esplicitamente affermato nel 2001:

Duplicity, or better, *duplexity*, lies at the heart of Renaissance painting and of its love of perspective, wherein every point, line, and plane double-functions in flatness and seeming depth [...]. A Renaissance painting is not in essence 3-D, nor essentially flat; it is both, because the system describes an interrelation²⁵.

Nel libro su Mantegna è il corpo di Cristo a essere al centro di questo complesso rapporto tra profondità e piano pittorico, che si manifesta visivamente nella dialettica tra la lontananza dello scorcio e la prossimità delle ferite²⁶. Per Steinberg le ferite sono legate alla superficie del piano pittorico e quest'ultimo partecipa attivamente alla costruzione del significato, permettendo il realizzarsi di una *duplicity* che è il veicolo del senso simbolico dell'opera. A seconda del prevalere della lettura prospettica o di quella «planare», il corpo di Cristo si trova protagonista di un'apparizione o di una sparizione, emblematiche della stessa *duplicità* del mistero dell'Incarnazione. Il paradosso del corpo di Cristo, polarizzato tra la sua natura umana visibile e quella divina invisibile e simbolica, è messo in scena dal dispositivo pittorico stesso, nella duplicità tra la presentazione di un corpo tridimensionale e la sua sottrazione tramite il ricorso alle ferite e allo schema astratto bidimensionale che le organizza.

3. Conclusione su una ricezione mancata: da *l'ostentatio vulnerum* all'*ostentatio genitalium*

Nella nota 36 del dattiloscritto su Mantegna Steinberg osservava come, oltre alle ferite, anche le pudende di Cristo fossero ben centrate nella composizione

24. Si fa qui riferimento al mio intervento alla conferenza internazionale *Il silenzio delle immagini. Teorie e processi dell'invenzione artistica* (Roma, 2015), prossimamente pubblicato con il titolo "Ogni opera d'arte è un campo di alta tensione". *Leo Steinberg e le strutture della rappresentazione: una riflessione a partire da Michelangelo* (Ed. Musei Vaticani).

25. L. Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, Zone Books, New York 2001, pp. 56-57.

26. Componente già messa in luce da H. Jantzen, *op. cit.*; H. Schrade, *op. cit.* e in tempi recenti da K. Krüger, *Andrea Mantegna: painting's mediality*, in S.J. Campbell, J. Koering (eds.), *Andrea Mantegna: Making Art (History)*, in «Art History», 37, 2, 2014, pp. 222-253, pp. 246-248.

del dipinto di Brera²⁷. Egli ipotizzava che questo elemento avesse un significato simbolico: come le ferite anche il sesso di Cristo poteva essere interpretato come una «serious meditation on the Incarnation itself». All'epoca, si trattò solo di un'intuizione che attirò la curiosità di Fleming e Honour, curatori della collana, che commentarono in una lettera inviata a Steinberg il 20 dicembre 1970: «Your observations strike us, as being most interesting and valuable. Is there, for instance, anything in theological literature that could be quoted and discussed on Christ as perfect man in this sense? [...] Is there anything in contemporary literature about the importance of Christ having pudenda?»²⁸. Steinberg non avrebbe certamente potuto rispondere facilmente a queste domande; la sua proposta apriva le porte a una ricerca che durò un intero decennio fino al 19 novembre 1981 quando tenne la celebre conferenza *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, all'origine del saggio edito nel 1983 su «October»²⁹. Lo studioso mostrò come in centinaia di opere d'arte europee, prodotte tra il XIV e il XVI secolo, i genitali di Cristo fossero esposti, indicati o toccati in quanto simbolo della sua «umanazione»: un' enfasi che Steinberg definiva, non a caso, come *ostentatio genitalium*, evocando la più nota *ostentatio vulnerum*.

The Sexuality of Christ nacque dunque da una costola dello studio su Mantegna. Ma il testo viene qui evocato per un'altra ragione. In quest'ultimo esempio Steinberg mise tra parentesi la *duplicità* della pittura rinascimentale per dare il massimo risalto al ricongiungimento tra stile naturalistico (espresso dal realismo anatomico, dalla nudità, dalla gestualità) e il simbolismo cristiano. L'umanità di Cristo, l'incarnazione di Dio in un corpo umano, era certamente uno dei dogmi fondamentali dell'ortodossia cristiana, proclamata fin dalle origini, ma lo stesso discorso non vale per l'arte:

La cultura rinascimentale non solo propose una teologia dell'Incarnazione (cosa che anche la Chiesa greca aveva fatto), ma elaborò modalità raffigurative adeguate alla sua espressione [...] imbrigliò l'impulso teologico ed elaborò i mezzi stilistici necessari ad attestare la piena carnalità dell'umanazione di Dio nel Cristo³⁰.

27. L. Steinberg, *Concerning*, cit., nota 36.

28. Su comunicazione di S. Schwartz.

29. L. Steinberg, *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, in «October», 25, 1983, pp. 1-198, 204-222; trad. it. F. Saba Sardi, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, il Saggiatore, Milano 1986; ripubblicato ampliato in L. Steinberg, *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, revised and expanded edition, University of Chicago Press, Chicago 1996, pp. 364-389.

30. L. Steinberg, *The sexuality*, cit., pp. 70-71; trad. it. F. Saba Sardi, *La sessualità*, cit., pp. 72-73.

Il simbolismo genitale si concentrava sull'imitazione pittorica e sull'esposizione del corpo *condiviso* tra Cristo e l'uomo comune, dando enfasi a una *visibilità* prettamente mimetica che non prevedeva quella «sospensione» dell'illusione ricercata in Mantegna. In altre parole, in *The Sexuality of Christ*, è la presentazione del corpo, la sua «reale» presenza, a fungere da mezzo di espressione della teologia dell'Incarnazione e del mistero della salvezza. Più l'immagine ci presenterà Cristo «completamente uomo in ogni sua parte», più essa «renderà visibile» il dogma. È proprio questo aspetto a essere stato spesso oggetto degli attacchi mossi dai recensori e commentatori scettici verso la lettura di Steinberg. Alcune delle reazioni critiche suscitate dal testo cercarono, infatti, di spostare il mistero dell'Incarnazione da ciò che è «visibile» a un livello metaforico non limitabile al realismo anatomico rinascimentale. In questi casi il simbolismo delle ferite di Cristo fu richiamato più volte in causa come alternativa alla teologia «genitale» di Steinberg, sia come fulcro della devozione medievale e rinascimentale, sia come modalità di espressione di un simbolismo mistico che trascende la verosimiglianza mimetica grazie alla sua astrazione³¹. Se il naturalismo di Steinberg enfatizzava la «presenza» del corpo di Cristo, le ferite giocarono dunque la parte di uno spostamento dello sguardo «oltre» il corpo come una marca visuale di una presenza sottratta³². La *figurabilità* dell'Incarnazione andrebbe dunque ricercata oltre il limite della verosimiglianza, in una condizione liminale e paradossale tra visibile e invisibile, presenza e assenza. In questo senso, Georges Didi-Huberman, ha definito la ferita come un elemento poliorganico che «non ha statuto realistico e neppure, in senso stretto, metaforico: funziona piuttosto come un inesauribile spostamento metonimico»³³.

In assenza della pubblicazione del testo su Mantegna, *The Sexuality of Christ* venne assunto generalmente come unico modello della concezione steinberghiana del rapporto tra rappresentazione naturalistica e simbolismo del corpo

31. La prima ad aver richiamato l'attenzione sulle ferite fu Caroline Walker Bynum in un saggio apparso nel 1986 come risposta a *The Sexuality of Christ* (C. Walker Bynum, *The body of Christ in the later Middle Ages: a reply to Leo Steinberg*, in «Renaissance Quarterly», 39 (3), 1986, pp. 399-439). Rifiutando il simbolismo fallico, la studiosa riconobbe alla base della teologia rinascimentale la presenza di una concezione «femminile» del corpo di Cristo. Attraverso le ferite Cristo nutre e disseta il fedele, come nel rito eucaristico, assumendo un ruolo «materno» (comparabile a quello della *Madonna Lactans*). Attraverso questo spostamento di genere la Bynum tentò di dimostrare come il simbolismo dell'Incarnazione non fosse limitabile al dato biologico genitale. Steinberg rispose a queste critiche in un'intera sezione inclusa nella seconda versione ampliata del suo libro, cfr. L. Steinberg, *The sexuality*, cit., revised and expanded edition 1996, pp. 364-389.

32. G. Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 183-201.

33. *Ivi*, pp. 189-190.

di Cristo nell'arte rinascimentale. La riscoperta del testo del 1970 rimette invece a fuoco la questione e chiarisce come l'*ostentatio vulnerum* fosse un aspetto non marginale nella concezione dello studioso del simbolismo dell'Incarnazione, da svilupparsi in parallelo – e non in opposizione – all'*ostentatio genitalium*. Nel dipinto di Brera, attraverso le ferite, Steinberg impiegava il simbolismo geometrico e il piano pittorico per abbandonare la verosimiglianza mimetica dell'immagine: l'Incarnazione si poneva in una condizione instabile e in uno statuto indefinitamente convertibile tra la presenza di un corpo collocato nello spazio prospettico e la sua riduzione a uno schema posto sulla superficie del dipinto. Le due letture non facevano dunque capo a una specifica teoria ma a un tentativo di restituire le complesse tendenze della cultura rinascimentale alla luce del confronto con le singole opere. Forme diverse di *duplicity* si ponevano in dialogo nel lavoro di Steinberg e alla storia di questi molteplici percorsi contribuisce ulteriormente *Concerning Mantegna's Dead Christ*. Come affermato dallo stesso studioso in un'intervista condotta dalla rivista «Art Press» nel 1987:

Io penso che questo sapere [quello delle opere d'arte che studio] tocca un segreto di cui l'Incarnazione è solo un caso particolare: il sapere della «coincidenza degli opposti», secondo la formulazione di Nicola Cusano: il sapere della prossimità nella distanza, della durata nella simultaneità, dell'invisibile nel visibile, etc. A volte l'arte del Rinascimento mobilita la superficie e la profondità e si diletta con questi paradossi. A volte, invece, è realistica e misterica³⁴.

Bibliografia

- Agrippa Von Nettesheim Heinrich Cornelius, *De occulta philosophia*, Coloniae 1533.
Battisti Eugenio, *Mantegna come prospettico*, in «Arte lombarda», 16, 1971, pp. 98-107.
Berliner Rudolf, *Arma Christi*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 6, 1955, pp. 35-152.
Didi-Huberman Georges, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
Di Cola Daniele, *L'arte come unità del molteplice. I fondamenti critici di Leo Steinberg*, Tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza", 2017.
Eisler Colin, *Mantegna's meditation on the sacrifice of Christ: his synoptic savior*, in «Artibus et Historiae», 27 (53), 2006, pp. 9-22.

34. J. Henric, *Leo Steinberg: La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance*, in «La critique américaine. Après le modernisme», 2, 2016, p. 31.

- Henric Jacques, *Leo Steinberg: La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance*, in «La critique américaine. Après le modernisme», 2, 2016, pp. 13-37.
- Hill Michael, voce *Steinberg, L.*, in M. Kelly (eds.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2014, 6, pp. 44-47.
- Jacobsen Michael A., *Perspective in some of Mantegna's early panel paintings*, in «Arte veneta», 36, 1982, pp. 20-30.
- Jantzen Hans, *Mantegnas Cristo in scurto*, in ID., *Über den Gotischen Kirchenraum und Andere Aufsätze*, Mann, Berlin 1951 [1927¹], pp. 49-52.
- Kristeller Paul, *Andrea Mantegna*, Longmans-Green and Co., London-New York 1901.
- Krüger Klaus, *Andrea Mantegna: painting's mediality*, in S.J. Campbell, J. Koering (eds.), *Andrea Mantegna: Making Art (History)*, in «Art History», 37, 2, 2014, pp. 222-253.
- Levi Strauss David, *From head to hand. Art and the manual*, Oxford University Press, New York 2010.
- Lightbown Ronald, *Mantegna*, Phaidon-Christie's, Oxford 1986.
- Maltese Corrado, *Il pianto sul Cristo del Mantegna tra geometria e oratoria*, in «Arte lombarda», 64, 1983, pp. 60-64.
- Olson Vibeke, *Penetrating the void: picturing the wound in Christ's side as a performative space*, in L. Tracy, K. Devries (eds.), *Wounds and wound repair in Medieval culture*, Brill, Leiden-Boston 2015, pp. 313-339.
- Schrade Hubert, *Über Mantegnas Christo in scurto und verwandte Darstellungen: Ein Beitrag zur Symbolik der Perspektive*, in «Neue Heidelberger Jahrbücher», 1930, pp. 75-111.
- Smith Robert Chester, *Natural versus scientific vision: the foreshortened figure in the Renaissance*, in «Gazette des beaux-arts», 6, 84, 1974, pp. 239-248.
- Steinberg Leo, *Concerning Mantegna's Dead Christ*, dattiloscritto (archivio S. Schwartz) 1970.
- Steinberg Leo, *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, University of Chicago Press, Chicago 1972.
- Steinberg Leo, *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, in «October», 25, 1983, pp. 1-198, 204-222; trad. it. F. Saba Sardi, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, il Saggiatore, Milano 1986.
- Steinberg Leo, *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, revised and expanded edition, University of Chicago Press, Chicago 1996.
- Steinberg Leo, *Leonardo's Incessant Last Supper*, Zone Books, New York 2001.
- Steinberg Leo, *Other criteria*, in ID., *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, University of Chicago Press, Chicago 2007 [1972¹], pp. 55-91; trad. it. *Altri criteri*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Valeriano Pierio, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii...*, Basileae 1556.
- Walker Bynum Caroline, *The body of Christ in the later Middle Ages: a reply to Leo Steinberg*, in «Renaissance Quarterly», 39 (3), 1986, pp. 399-439.
- Yriarte Charles, *Andrea Mantegna*, J. Rothschild, Paris 1901.

Natacha Yahi*

La mémoire en creux. Figuration de l'oubli chez Titus Kaphar

Depuis maintenant plusieurs décennies des artistes s'emparent des archives photographiques avec l'intention de contribuer à l'écriture de l'histoire¹. À la fois document historique et puissance fictionnelle, l'archive constitue un matériau pour les artistes à qui revient la «possibilité d'une expression plastique des sources»². La soustraction visuelle, la dissimulation ou encore l'effacement partiel des images deviennent alors des stratégies privilégiées pour engager de nouveaux rapports avec le passé³. Mais qu'implique la création de telles lacunes dans l'image? Quelles formes et quels enjeux revêtent ces pratiques de dissimulation face aux démarches critiques dans lesquelles elles s'inscrivent? Ces

*. Université de Lille.

1. Voir notamment G. Zapperi (dir.), *L'avenir du passé*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, École nationale supérieure d'art de Bourges, Bourges 2016.
2. M. Poivert, *Catherine Poncin, le passé amplifié*, in C. Poncin, 1418. *Échos, versos et récits de batailles*, Filigranes, Paris 2014, p. 19. Sur l'actualité du débat critique autour de l'usage artistique des archives, voir également *Marges, revue d'art contemporain*. *Archives*, 25, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2017.
3. Je pense par exemple au travail de Ken Gonzales-Day à partir des photographies de lynchages dans l'Ouest des États-Unis (cfr. N. Yahi, *À la périphérie du regard: le hors-champ dans la série Erased Lynching de Ken Gonzales-Day*, in A. Markus, M. Allaoui (dir.), *Figures de l'art 33. L'image et son dehors: contours, transitions, transformations*, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, Pau 2017, pp. 215-228), aux réparations visuelles d'Agnès Geoffray, aux décompositions des albums de famille d'Erwan Venn ou encore aux dessins de Barbara Walker réalisés à partir de photographies documentant la contribution de la diaspora africaine aux efforts de guerre du Royaume-Uni au cours du XX^e siècle, ainsi qu'aux récentes expositions telles que A. Geoffray, J. Jones, *Il y a de l'autre*, Textuel, Paris 2016, et P. Martin, *L'évidence, le vide, la vie. La photographie face à ses lacunes*, Ithaque, Paris 2017, qui soulignent chacune les dimensions sensibles des pratiques de réemploi et l'engagement des artistes dans un rapport matériel avec les photographies.

pratiques risquent-elles parfois d'outrager les archives et la mémoire qu'elles manipulent?

Le travail de l'artiste américain Titus Kaphar est à ce titre exemplaire car il dialogue avec l'histoire par des jeux de reproductions, de recouvrements et de découpages (*cut outs*) qui interrogent la place de la diaspora africaine dans l'histoire de l'art et les représentations visuelles américaines. Le cas de *Space to Forget* [figure 1], une huile sur toile réalisée en 2014, articule précisément la question des sources à celle de la manipulation plastique et historique des images. L'œuvre de Kaphar représente une femme noire aux cheveux courts. Elle est élégamment vêtue d'une robe bleue, une perle à l'oreille et un bracelet doré autour du bras, agenouillée, les mains posées sur le sol au milieu d'un confortable salon. Elle porte sur son dos la silhouette d'une fillette découpée à même la toile par l'artiste et dont la béance expose le mur blanc de l'espace d'exposition. Le regard frontal de la jeune femme et la brosse à récurer qu'elle tient dans sa main contrarient la position de jeu dans laquelle elle est représentée. Sommes-nous devant le portrait d'une mère et de sa fille? Le monde de l'enfance confronte ici celui de la domesticité, évoquant dans le contexte étasunien de l'artiste la figure de la nourrice noire.

Figure 1. Titus Kaphar, *Space to Forget*, 2014, huile sur toile, 162,5x162,5cm ©Titus Kaphar, courtoisie de l'artiste et de la galerie Jack Shainman, New York.



1. Une source équivoque

Sans y faire explicitement référence, Kaphar reproduit un cliché réalisé par Jorge Henrique Papf à Petrópolis, au Brésil, vers 1899 [figure 2]. Cette photographie de studio en noir et blanc, prise sur un fond montagneux peint, représente une fillette blanche vêtue d'une robe ceinturée et d'une paire de botines sombres assise à califourchon sur une jeune femme noire que l'on identifie aussitôt comme une domestique au service de l'enfant⁴. Cette pose ne précède, pas plus qu'elle ne préfigure le jeu, et aucune spontanéité n'a de place dans cette mise en scène méticuleuse. L'absence de décor renforce l'effet polarisant du cadrage et le caractère avilissant de la pose. Pourtant, lors de sa première publication en 2004, la notice accompagnant le cliché de Papf insistait sur le caractère équivoque du portrait. Dans cet ouvrage consacré à la représentation des Noirs dans les photographies brésiliennes du XIX^e siècle, George Ermakoff, son éditeur, préférerait interpréter la position de la nourrice comme une marque de tendresse plutôt qu'un signe de soumission:

Une de ces [photos], cependant, en haut à droite, de Jorge Henrique Papf, datée approximativement de 1899, 11 ans après l'abolition de l'esclavage, est un exemple de la fascination qu'exerce la photographie sur les gens: dans sa mystérieuse ambiguïté, elle peut à la fois signifier un geste d'amitié et de tendresse dans un moment de jeu, ce qui est plus probable, ou, peut-être évoquer une trace de subordination⁵.

Cette lecture bienveillante qui perçoit de la complicité et de l'affection réciproque dans une mise en scène manifestement imposée par la famille ou le photographe idéalise à la fois une composition visuelle franchement humiliante⁶ et le contexte historique de la prise de vue. Elle témoigne plus généralement de la difficulté d'interprétation que posent l'iconographie et la place des nourrices noires au Brésil. Le titre donné à la photographie dans la collection Ermakoff va également dans ce sens en désignant la nourrice comme le sujet principal

4. Une autre version retouchée est vendue par le propriétaire de la photographie. Le sépia y est remplacé par du noir et blanc, le fond effacé et les défauts de surface masqués. Elle a été systématiquement préférée par les acheteurs (éditeurs, universitaires et musées) en dépit de toute rigueur historique. C'est la version originale qui est reproduite ici.

5. G. Ermakoff, *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, Casa Editorial, Rio de Janeiro 2004, p. 98; ma traduction.

6. Darlene J. Sadler qualifie de choquante la photographie de Papf reproduite en très grand format parmi d'autres au Museu Afro-Brasil de São Paulo (D.J. Sadler, *Brazil imagined. 1500 to the present*, University of Texas Press, Austin 2008, pp. 289-290).

du portrait et non pas l'enfant, tout en insistant sur la dimension ludique de la scène⁷. Pour Rafaela de Andrade Deiab, l'ambiguïté d'un tel cliché reflète la complexité des relations qui unissent la nourrice, libre ou esclave, à la famille qui l'emploie ou la possède⁸. Plusieurs hypothèses parfois contradictoires justifient ainsi la présence des nourrices sur de nombreux portraits: elles servaient vraisemblablement à calmer les enfants durant la longue prise de vue, témoignaient du prestige de la famille qu'elles représentaient⁹ et constituaient éventuellement un cadeau offert aux nourrices elles-mêmes¹⁰. Alors que le contexte de production de ces images et leurs usages sociaux font l'objet de discussions, les différentes appréciations de la relation entre les nourrices et les enfants divergent également. Selon Deiab, cette relation inégalement qualifiée de «douce» ou «cruelle» est une métaphore de l'esclavage qui dépend du cadre théorique des commentateurs¹¹. En privilégiant les recherches menées par des historiens et des anthropologues sur ces images, l'auteure fait l'impasse sur leurs caractéristiques formelles et matérielles, évacuant ainsi la dimension visuelle de l'analyse. Or, comment déconstruire d'éventuelles lectures idéologiques sans revenir aux images mêmes?

Dans une étude portant sur des portraits de nourrices noires brésiliennes au XIX^e siècle, Sandra Sofia Machado Koutsoukos mentionne le cliché de Papf et la notice d'Ermakoff dont, curieusement, elle ne commente pas l'interprétation complaisante¹². Elle renvoie cependant en note à des références plus critiques de la situation brésilienne, comme un extrait des *Mémoires posthumes de Brás Cubas* de Machado de Assis dans lequel le héros raconte comment, enfant, il se servait du garçon de maison comme d'un cheval obéissant qu'il frappait à grands coups de bâtons; et un commentaire qu'en fait Gilberto Freyre pour qui ce passage illustre la manière dont le système esclavagiste a fait souffrir cruellement

7. *Nourrice jouant avec un enfant à Petrópolis (Retrato de babá brincando com criança)*, collection Georges Ermakoff, Rio de Janeiro (G. Ermakoff, *op. cit.*, p. 293).

8. R.A. Deiab, *Retratos de amas negras com crianças brancas: muitas interpretações e diferentes abordagens historiográficas*, in *XXIX Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos*, São Leopoldo 2007, url: <http://anais.anpuh.org>.

9. Il s'agit même d'un «thème» en vogue pour constituer l'album de famille au Brésil au XIX^e siècle: S.S. Koutsoukos, *To grandma Vitorina, with love. Rio de Janeiro, around 1870*, in G. Xavier, J. Barreto Farias, F. Gomes (eds.), *Black women of Brazil in slavery and post-emancipation*, Diasporic Africa Press, New York 2016, p. 246.

10. *Ibidem*.

11. R.A. Deiab, *op. cit.*, p. 5.

12. À partir d'une trentaine d'images, Koutsoukos réalise une typologie des poses et des cadrages pour mesurer les effets de l'histoire brésilienne et de l'abolition de l'esclavage en 1888 sur la relation entre les familles et les nourrices au XIX^e siècle.

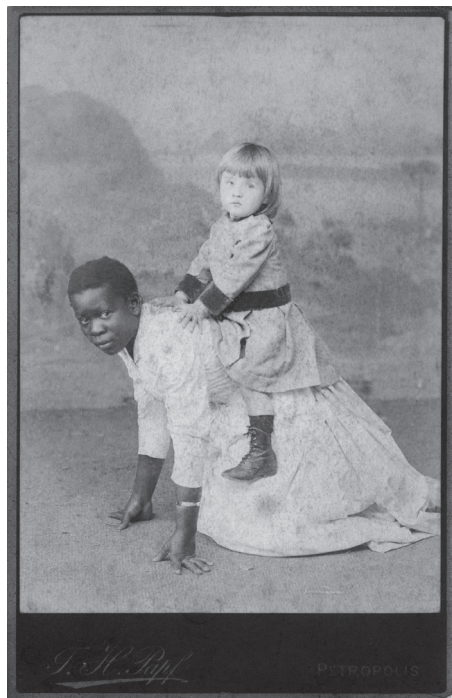


Figure 2. J.H. Papf, *Nourrice jouant avec un enfant à Petrópolis (Retrato de babá brincando com criança)*, 1899, photographie, Rio de Janeiro, Collection G. Ermakoff.



Figure 3. C.J.L. Vermeulen, *Portrait d'un garçon inconnu sur un cheval à bascule*, vers 1888-1896, photographie sur papier albuminé, Amsterdam, Rijks museum.

ceux qui, esclaves et animaux, étaient considérés comme des êtres inférieurs¹³. Si la petite fille de la photographie de Papf n'a pas l'attitude sadique d'un Brás Cubas, la forme triangulaire de la pose construit une hiérarchie très nette entre

13. S.S. Koutsoukos, *Amas na fotografia brasileira da segunda metade do Século XIX*, in «Studium, Projetos Especiais, Representação imagética das africanidades no Brasil», 2007, p. 4, et G. Freyre, *Casa-grande e senzala*, Maia & Schmidt, Rio de Janeiro 1933; trad. fr. R. Bastide, *Maitres et esclaves*, Gallimard, Paris 2015, p. 360. Plus récemment, Marcus Wood, dans une étude comparative sur l'icographie esclavagiste brésilienne et nord-américaine étaye également sa description du cliché de Papf d'un renvoi aux souvenirs de jeunesse de Brás Cubas (M. Wood, *Black milk: imagining slavery in the visual culture of Brazil and America*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 326-327). Cependant en considérant un peu rapidement que cette photographie prise 11 ans après l'abolition relève de la période esclavagiste, il se prive d'une réflexion sur la perpétuation de la domination raciale dans les relations sociales sous la première république.

la nourrice, qui fait office de socle¹⁴, et la fillette blanche. Il est surprenant que Koutsoukos prête un caractère «informel» à cette mise en scène en comparaison avec d'autres photographies d'après elle plus élaborées¹⁵. En effet, la construction de ce cliché repose selon moi sur le modèle institué du portrait équestre, particulièrement ceux des jeunes gens peints et photographiés sur des poneys ou chevaux de bois. Sa mise en regard avec le portrait d'un jeune garçon sur un cheval à bascule en est un exemple frappant [Figure 3]. Papf transpose ce modèle dans une mise en scène ostensiblement raciste qui assimile la nourrice à un animal dont on voit bien qu'on lui prête les mêmes qualités: l'obéissance, la docilité et le dévouement. Dressé ainsi, le portrait figure la maîtrise du pouvoir, comme celui du jeune Louis Bonaparte auquel se réfère Ariella Azoulay pour défendre la capacité de la photographie d'échapper à l'autorité de son auteur¹⁶. Elle oriente très habilement l'attention sur des détails signifiants de la composition et du hors champ, éclairant la façon dont ils recèlent les rapports de domination qui traversent la photographie. On peut se demander si de telles tensions sont en jeu dans la proposition de Kaphar. Prenant pour modèle un cliché brésilien, s'agit-il pour lui de représenter une nourrice américaine ou de symboliser l'exploitation générale des travailleuses noires? Ne prendrait-il pas le risque, ce faisant, d'ignorer les spécificités de l'histoire du Brésil et celles de la femme photographiée?

2. Un passé recomposé

Le retour à la source utilisée par Titus Kaphar me semble primordial pour déterminer son positionnement historique et la portée de son intervention. La mise en sourdine de l'enfant par la découpe de la toile n'est qu'une des multiples stratégies visuelles adoptées par l'artiste pour diriger l'attention sur la nourrice

14. Les vêtements et les bijoux étaient prêtés aux nourrices par la maîtresse de maison le temps de la prise de vue pour qu'elles renvoient une bonne image des familles qu'elles représentaient. Ce qui témoigne de l'emprise que ces familles exerçaient sur le corps de ces femmes (S.S. Koutsoukos, *Amas*, cit.).

15. Notamment des portraits d'inspiration européenne pour lesquels la nourrice tient l'enfant sur ses genoux (S.S. Koutsoukos, *Amas*, cit., p. 4).

16. La photographie en question, réalisée vers 1859, est un portrait pris par Mayer et Pierson du fils de Napoléon III, voir A. Azoulay, *The civil contract of photography: terms and conditions*, in *The civil contract of photography*, Zone Books, New York 2008; trad. fr. M. Baccelli, *Le contrat civil de la photographie: termes et conditions*, in M. Bouteloup (dir.), *36 short stories*, Beaux-Arts de Paris éditions et Bétonsalon-Center for art and research, Paris 2017.

dont il fait précisément le portrait¹⁷. En déplaçant la scène depuis un studio brésilien jusqu'à l'intérieur d'une maison bourgeoise que je suppose américaine¹⁸, l'artiste place la nourrice au sein de nouveaux rapports de force. Ce n'est plus uniquement le poids de la fillette et du dispositif de prise de vue qui pèse sur la nourrice mais la maison tout entière qui la garde captive. Titus Kaphar tisse à cet effet une analogie entre la carnation du visage de la domestique, son bras d'un noir épais et les différentes teintes de brun de la table basse, de la comode, du plancher et des boiseries¹⁹. La réification est telle que la main de la femme se confond par transparence avec les lattes du plancher. Elle appartient littéralement à la maison, rappelant l'assimilation juridique des esclaves à des biens meubles mais également la nature du travail domestique. Chaque élément de la composition, comme la brosse à récurer, renforce l'assujettissement de la nourrice. Les deux verres entamés posés sur la table basse à côté d'une carafe remplie de whisky occupent à cet égard une place significative. Proche du visage de la nourrice, ils suggèrent une présence masculine menaçante et autoritaire.

17. Ce mouvement se distingue de l'effet décrit par Cesare Brandi pour qui une lacune dévalorise l'image par une rétrocession de la figure vers le fond. Cette détérioration involontaire de l'œuvre passe pour ainsi dire au premier plan, reléguant le reste de la composition à l'arrière-plan. Découpée volontairement et immédiatement identifiable, la lacune de Titus Kaphar n'interrompt pas le figuratif. Les relations dynamiques au sein du tableau sont maintenues en jouant sur deux niveaux de visibilité qui ouvrent les interprétations. Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963; trad. fr. M. Baccelli, *Théorie de la restauration*, Allia, Paris 2015, pp. 26-27.

18. Cet intérieur soulève de nombreuses questions: l'artiste a-t-il utilisé une autre source photographique pour compléter son tableau? Ce salon évoque-t-il un lieu ou un contexte historique particulier? Sans réponse de l'artiste, il faut toutefois préciser que sa version pourrait évoquer, par son mobilier européen et sa cheminée, les demeures bourgeoises de Petrópolis (où Papf avait son studio) décrites par M. de Castelneau dans le recueil des mémoires de son voyage en Amérique du Sud au XIX^e siècle: «Les cheminées sont inconnues, et une Brésilienne me disait un jour très sérieusement que, dans une visite qu'elle avait faite dans une maison anglaise de la Serra dos Orgãos, ce qui l'avait le plus frappée c'était une espèce de trou placé dans le salon et dans lequel on faisait du feu» (F. Castelneau, *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud*, vol. 1, Paris 1850, p. 61). Cependant, en effaçant toute référence à la source (dont la légende permettait une identification précise) Titus Kaphar choisit manifestement de situer cette scène aux États-Unis, amplifiant l'anonymat de la jeune femme.

19. Dans l'introduction de la traduction française du roman *Passing* de Nella Larsen publié en 1929, Laure Murat souligne l'illustration par l'auteure de l'enchevêtrement de la ségrégation sociale et raciale que l'on retrouve à l'œuvre chez Kaphar: «Si la couleur est bien au cœur du roman, Nella Larsen, par touches subtiles, nuance ce tableau en clair-obscur et élargit le spectre. La peau des domestiques d'Irène Redfield, 'acajou' pour Zulena, 'ébène' pour Liza, résonne comme un écho lointain avec le mobilier 'chocolat' du salon où Claire Kendry a donné rendez-vous à Irène et Gertrude. Cette assimilation discrète des serviteurs aux meubles, partageant les caractéristiques du bois sombre, relève de ces réifications métaphoriques que Nella Larsen manipule très habilement pour lier visuellement la question raciste avec la critique sociale» (L. Murat, *Préface*, in N. Larsen, *Clair-obscur*, Climats, Paris 2010, p. 26, elle souligne).

Titus Kaphar transforme ainsi la valeur documentaire de la photographie qui n'est plus considérée comme une source historique mais comme un espace de projection symbolique. On voit bien dès lors comment cette œuvre est aux prises avec des ambitions difficilement réconciliables sans reconduire un modèle hégémonique qui imposerait sa lecture du système esclavagiste et de ses incarnations mémorielles contemporaines²⁰. D'un côté, celle de faire le portrait de la nourrice en occultant son origine afro-brésilienne et de l'autre, celle d'adresser la mémoire américaine défaillante de l'histoire des esclaves et des travailleuses noires. La difficulté de concilier les histoires plurielles de l'esclavage brésilien et nord américain se mesure tant sur le plan historique que sur celui des représentations visuelles. On connaît bien aujourd'hui les limites du mythe de la «démocratie raciale» hérité de Gilberto Freyre qui a orienté les études sur l'histoire de l'esclavage et la condition raciale au Brésil jusqu'aux années 1990²¹. C'est dans un effort de reconstruction de cette histoire que la mémoire de l'esclavage s'articule depuis plusieurs années aux questions nationales de droit, de citoyenneté des afro-descendants et de réparation face aux inégalités raciales qui divisent le pays²². Outre les divergences historiques, l'iconographie de la nourrice s'est largement développée dans les productions visuelles américaines sous la figure stéréotypée et raciste de la *mammy* abondamment critiquée par des chercheuses et des artistes contemporaines²³. Au Brésil en revanche, l'image de la nourrice noire comme son existence et ses origines africaines sont longtemps demeurées invisibles²⁴. Dès lors, comment représenter la diversité des visages de l'exploitation domestique des femmes noires? N'est-ce pas précisément l'enjeu d'un travail sur le passé que de parvenir à réincarner les trajectoires individuelles de celles et ceux dont les noms

20. La question de l'ancrage de l'artiste se pose également (voir à ce sujet l'instabilité des positions d'*outsider/insider* au sein de la diaspora africaine, K. Caldwell, *Negras in Brazil. Re-envisioning black women, citizenship, and the politics of identity*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2007, pp. 1-23) (3), comme celle de la destination de l'œuvre (*Space to Forget* n'a pas été exposée au Brésil à ce jour).

21. Elle a notamment permis à de nombreux chercheurs de considérer à tort l'esclavage étasunien plus cruel que le brésilien (R. Jerad, *L'esclavage aux Amériques: différences et similitudes. Une brève historiographie vue des États-Unis, 1947-1972*, in «L'Ordinaires des Amériques», 215, 2013; E.E. Telles, *Race in another America*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2004).

22. F. Saillant, A.L. Araujo, *L'esclavage au Brésil: le travail du mouvement noir*, in «Ethnologie française», 37 (3), 2007, url: <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-3-page-457.htm>.

23. K. Wallace-Sanders, *Mammy: a century of race, gender, and southern memory*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.

24. R.L. Segato, *El edipo brasileiro*, in M.L. Femenias (dir.), *Perfiles del pensamiento iberoamericano*, Buenos Aires 2007; trad. fr. L. Gauthier, *L'Edipe Noir. Des nourrices et des mères*, Payot & Rivages, Paris 2014.

ont été oubliés ou effacés²⁵? Alors que des artistes afro-brésiliennes comme Rosana Paulino critiquent la réduction systématique de ces femmes à l'anonymat ou à un «type» de travailleuse²⁶, *Space to Forget* retire définitivement son individualité à la nourrice qui, malgré l'expression de résistance dans son regard est maintenue dans une position de soumission²⁷. Face à ce portrait d'une domestique noire, la question n'est plus de savoir «Où est la nourrice?»²⁸ comme le formulait Rita Laura Segato lorsqu'elle interrogeait l'absence récurrente des nourrices noires dans l'histoire et l'imaginaire brésilien mais bien «Qui est cette femme? Où sont ses propres enfants? Et quels sont ses visages contemporains?».

Bibliographie

- Brandi Cesare, *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963; trad. fr. M. Baccelli, *Théorie de la restauration*, Allia, Paris 2015.
- Azoulay Ariella, *The civil contract of photography: terms and conditions*, in *The civil contract of photography*, Zone Books, New York 2008; trad. fr. M. Baccelli, *Le contrat civil de la photographie: termes et conditions*, in M. Bouteloup (dir.), *36 short stories*, Beaux-Arts de Paris éditions et Bétonsalon-Center for art and research, Paris 2017.
- Caldwell Kia, *Negras in Brazil. Re-envisioning black women, citizenship, and the politics of identity*, Rutgers University Press, New Brunwic NJ-London 2007.
- Castelnau Francis, *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud*, vol. 1, Paris 1850.
- Cleveland Kimberly, *Black art in Brazil: expressions of identity*, University Press of Florida, Gainesville 2013.

25. La question de l'anonymat est au cœur des pratiques et des réflexions artistiques, militantes et académiques sur la mémoire de l'esclavage en Occident, comme le montre notamment l'engagement de l'artiste Sasha Huber et de l'historien Hans Fässler dans la campagne *Démonter Agassiz* visant à débaptiser le Mont Agassiz en Suisse qui rend hommage à un contributeur des théories raciales, pour le renommer Rentyhorn, du nom de l'esclave transporté au Brésil et exploité par Agassiz pour démontrer l'infériorité de la race noire (M.H. Machado Pereira Toledo, S. Huber (eds.), *(T)racés of Louis Agassiz: photography, body and science, yesterday and today*, Capacete Entretenimentos, São Paulo 2010).

26. «[Rosana Paulino in *Wet Nurse I and II*, 2005] mirrors society's conceptualization of the wet nurse as a "type" of laborer, rather than an individual, by truncating the human form. The fractured bodies symbolize the dearth of information and understanding about these women and their role in national history. The headless sculptures, like the wet nurses, have been relegated to anonymity», K. Cleveland, *Black art in Brazil: expressions of identity*, University Press of Florida, Gainesville 2013, p. 136.

27. Le projet en cours *Mãe Preta* mené par les artistes Isabel Löfgren et Patricia Gouvêa autour de l'iconographie des nourrices de lait au Brésil montre au contraire la nécessité de valoriser les récits de celles qu'elles nomment les «héroïnes» pour ne pas figer dans la passivité les victimes du système esclavagiste brésilien.

28. Reprenant à son compte l'exclamation «Où sont les Noirs?» prononcée par Sartre lors d'un voyage au Brésil (R.L. Segato, *op. cit.*, p. 88).

- Deiab Rafaela De Andrade, *Retratos de amas negras com crianças brancas: muitas interpretações e diferentes abordagens historiográficas*, in XXIX Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaryidade: territórios e deslocamentos, São Leopoldo 2007, url: <http://anais.anpuh.org>.
- Ermakoff George, *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, G. Ermakoff Casa Editorial, Rio de Janeiro 2004.
- Freyre Gilberto, *Casa-grande e senzala*, Maia & Schmidt, Rio de Janeiro, 1933; trad. fr. R. Bastide, *Maîtres et esclaves*, Gallimard, Paris 2015.
- Geoffray Agnès, Jones Julie, *Il y a de l'autre*, Textuel, Paris 2016.
- Jerad Rahma, *L'Esclavage aux Amériques: différences et similitudes. Une brève historiographie vue des États-Unis, 1947-1972*, in «L'Ordinaires des Amériques», 215, 2013, url: <http://journals.openedition.org/orca/562>.
- Koutsoukos Machado Sandra Sofia, *Amas na fotografia brasileira da segunda metade do Século XIX*, in «*Studium*, Projetos Especiais, Representação imagética das africanidades no Brasil», 2007, url: <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/index.html>.
- Koutsoukos Machado Sandra Sofia, *To grandma Vitorina, with love. Rio de Janeiro, around 1870*, in G. Xavier, J. Barreto Farias, F. Gomes (eds.), *Black women of Brazil in slavery and post-emancipation*, Diasporic Africa Press, New York 2016.
- Machado Pereira Toledo Maria Helena, Huber Sasha (eds.), *(T)races of Louis Agassiz: photography, body and science, yesterday and today*, Capacete Entretenimentos, São Paulo 2010.
- Marges, revue d'art contemporain*. Archives, 25, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2017.
- Martin Pauline, *L'Évidence, le vide, la vie. La photographie face à ses lacunes*, Ithaque, Paris 2017.
- Murat Laure, *Préface*, in N. Larsen, *Clair-obscur*, Climats, Paris 2010, pp. 7-10.
- Nardin Patrick, Perret Catherine, Phay Soko, Seiderer Anna, *Archives au présent*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2017.
- Poivert Michel, *Catherine Poncin, le passé amplifié*, in C. Poncin, 1418. *Échos, versos et récits de batailles*, Filigranes, Paris 2014, pp. 98-101.
- Sadler Darlene J., *Brazil imagined. 1500 to the present*, University of Texas Press, Austin 2008.
- Saillant Francine, Araujo Ana Lucia, *L'Esclavage au Brésil: le travail du mouvement noir*, in «Ethnologie française», 37 (3), 2007, url: <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-3-page-457.htm>
- Segato Rita Laura, *El edipo brasileiro* in M.L. FEMENIAS (dir.), *Perfiles del pensamiento iberoamericano*, Buenos Aires 2007; trad. fr. L. Gauthier, *L'Edipe Noir. Des nourrices et des mères*, Payot & Rivages, Paris 2014.
- Telles Edward E., *Race in another America*, Princeton University Press, Princeton/Oxford 2004.
- Wallace-Sanders Kimberly, *Mammy: a century of race, gender, and southern memory*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.
- Wood Marcus, *Black milk: imagining slavery in the visual culture of Brazil and America*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Yahi Natacha, *À la périphérie du regard: le hors-champ dans la série Erased Lynching de Ken Gonzales-Day*, in A. Markus, M. Allaoui (dir.), *Figures de l'art 33. L'image et son dehors: contours, transitions, transformations*, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, Pau 2017, pp. 215-228.
- Zapperi Giovanna (dir.), *L'avenir du passé*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, École nationale supérieure d'art de Bourges, Bourges 2016.

Bianca Trevisan*

La donna come assenza nell'opera di Barbara Kruger (1981-1983)

Barbara Kruger nel 1983 tiene, presso l'Institute of Contemporary Art di Londra, la sua prima mostra in Europa, in parallelo a una personale del fotografo newyorkese Robert Mapplethorpe. Come mette in luce Masako Kamimura¹, l'accostamento è quantomeno curioso: Mapplethorpe immortalava corpi di giovani aitanti e la macchina fotografica pare colonizzarli, Kruger invece, con i suoi *collage* di immagini e testi d'ispirazione femminista e concettuale sembra fare un lavoro inverso. Intervistata in merito, risponde sibillina: «il lavoro di Robert riguarda più il desiderio, il mio più il piacere. Il desiderio esiste solo quando c'è l'assenza². E io non sono interessata al desiderio dell'immagine»³.

In realtà il lavoro di Kruger, ed è ciò che cercheremo di dimostrare in questo articolo, ha a che fare con l'assenza almeno quanto ha a che fare con il piacere: la rappresentazione della donna, infatti, nelle sue opere, si configura come assenza, assenza che diviene anche espressione e smascheramento dell'«invisibilità dei presupposti linguistici o istituzionali [...] sotto cui il potere è all'opera»⁴.

*. Università degli Studi di Bergamo.

1 M. Kamimura, *Barbara Kruger. We Won't Play Nature to Your Culture*, in «Woman's Art Journal», 8 (1), 1987, p. 40.

2. V. Görner, F.T. Moll, H. Wagner (hg.), *Barbara Kruger. Desire Exist Where Pleasure is Absent*, Ausstellungskatalog Hannover, KestnerGesellschaft, 1. September-5. November 2006, Kerber, Bielefeld 2006.

3. J. Roberts, *Barbara Kruger: Interviewed by John Roberts*, in «Art Monthly», 17 (72), 1983-1984, p. 18.

4. H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London 2004; trad. it. E. Grazioli, *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2006, p. 48.

Barbara Kruger, nata nel 1945 a Newark, New Jersey, a soli vent'anni viene assunta dalla Condé Nast come *designer* e *art director*; nel 1969 inizia a fare arte e ben presto si licenzia per dedicarsi completamente a questa attività. La sua è una produzione di matrice femminista sin dagli esordi. Sono i primi anni Settanta, anni caldi che stravolgeranno completamente una società ancora prettamente maschilista: nel 1972 un gruppo di donne fa picchetto alla Corcoran Gallery of Art di Washington, D.C. Nello stesso anno viene inaugurata da Judy Chicago e Miriam Schapiro la *Womanhouse*, all'interno del Feminist Art Program attivo in California. Tutto il decennio – e gran parte di quello successivo – è costellato di ragguardevoli esempi come questi.

Tanti sono i tipi di femminismo e altrettanti i tipi di arte femminista; una categorizzazione si rivela piuttosto difficile e in un certo senso fuorviante perché non si tratta di un movimento unitario, ma di una realtà complessa e molteplice. Possono essere riscontrati però tratti comuni alle diverse poetiche. Barbara Kruger, come altre sue colleghe, intende l'attività artistica come una «pratica testuale», il cui alfabeto è costituito dalle contraddizioni sociali esistenti⁵: in altre parole si rivolge alla rappresentazione della donna nella cultura occidentale a lei coeva e alla produzione della donna come categoria sociale, coinvolgendo attivamente lo spettatore nella lettura di questo «testo» e nella produzione del suo senso. Se sono chiari gli intenti, resta superfluo e deviante, ad ogni modo, incasellare Kruger in una classificazione.

È solo un'artista? Solo una femminista? Una scrittrice? Designer? Critico? Architetto? La riduzione delle differenze all'uguale, la riduzione delle differenze a opposizioni binarie: il continuo rifiuto di Kruger di fare pace con tale logica in una società che non può vivere senza ha assicurato la prolungata rilevanza della sua pratica come modello di resistenza⁶.

Nel presente articolo ci focalizzeremo su alcuni lavori di Kruger prodotti tra il 1981 il 1983. La scelta di concentrarci su questo triennio non è casuale: l'inizio degli anni Ottanta è un periodo di fermento artistico a New York City, e Kruger, proprio nel 1981, inizia sia a mettere a punto la sua poetica più famosa – quella di immagini tratte dal mondo della pubblicità rifotografate in bianco e nero con giustapposte scritte in *future bold* su sfondo rosso – sia a ricevere una certa

5. J. Barry, S. Flitterman, *Textual Strategies: The Political of Art Making*, in R. Parker, G. Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora Press, London 1987, p. 318.

6. D. Deichter, *Barbara Kruger: Resisting Arrest*, in «Artforum», 29, 1991, p. 84.

attenzione dalla critica. Non bisogna dimenticare che nel 1977 all'Artists Space di New York, spazio alternativo frequentato da Kruger – dove lei stessa aveva esordito con il suo primo *reading* nel 1974 presentata da Patti Smith – si era tenuta l'epocale mostra *Pictures*, curata da Douglas Crimp⁷. La visita a questa mostra era stata per lei decisiva, tanto che da lì a un paio d'anni inizierà a usare tecniche di appropriazione al fine di «de-enfatizzare l'autorialità individuale a favore di un'identità collettiva»⁸. Come Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith, ma anche altri artisti non inclusi in *Pictures*⁹, tra cui Cindy Sherman, Louise Lawler e Richard Prince, Kruger tratta l'immagine come *picture*, vale a dire come «palinsesto di rappresentazioni»¹⁰, tanto da essere considerata una delle maggiori esponenti della *Pictures generation*, la generazione vicina a questo modo di operare con le immagini tra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta.

Nelle opere di questo periodo, l'appropriazione di fotografie tratte dalle riviste di moda e dalle pubblicità degli anni Cinquanta e Sessanta permette a Kruger di presentare spesso – ma non solo – «immagini di donne»¹¹ trattate come «strutture di significazione» in quanto «dietro ad ogni immagine c'è sempre un'altra immagine»¹². Superando qualsiasi tipo di barriera tra cultura alta e cultura bassa, tratta questi materiali come «testi» da destrutturare. Secondo Griselda Pollock, in introduzione al volume *Vision and Difference*, «le pratiche culturali sono state definite come un sistema di significazione, come pratiche di *rappresentazione* [...]. Esse producono significati e posizioni dalle quali tali significati sono consumati [...]. La rappresentazione articola le pratiche sociali»¹³. La studiosa individua il limite delle teorizzazioni femministe della fine

7. D. Crimp (ed.), *Pictures*, catalog of the exhibition *New York, Artists Space, 24 September-29 October 1977*, Committee for the Visual Arts, New York 1977.

8. D. Eklund (ed.), *The Pictures Generation 1974-1984*, catalog of the exhibition *New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 April-2 August 2009*, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New York-New Haven-London 2009, p. 151.

9. D. Crimp, *Pictures*, in «October», 8, 1979, pp. 75-88.

10. H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, *op. cit.*, trad. it., p. 580.

11. Categoria problematica, come mette in luce Griselda Pollock: «è un fraintendimento comune vedere le immagini come un mero riflesso, buono o cattivo [...]. Questa concezione [...] necessita di essere messa in discussione e sostituita dalla nozione di donna come significante all'interno di un discorso ideologico nel quale da una parte sia possibile identificare i significati che sono applicati alla donna nelle diverse immagini, dall'altra come gli stessi significati siano costituiti in relazione agli altri significanti in quel discorso» (G. Pollock, *What's Wrong with "Images of Women"?*, in «Screen Education», 24, 1977, p. 26).

12. H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, trad. it., *op. cit.*, p. 580.

13. G. Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, London-New York 1988, p. 8.

degli anni Sessanta nel fatto di aver considerato l'identità femminile come unica, uniforme al di là dei diversi contesti storici, sociali ed economici; un approccio femminista alla cultura visuale dovrebbe invece partire dall'assunto, centrale per Pollock, che «la differenza sessuale è una costruzione sociale»¹⁴. Questi *collage* di Kruger paiono proprio partire da tale consapevolezza, rivelando che in questo tipo di narrazione l'istanza femminile esiste solo attraverso lo sguardo di chi la scruta, compiacente verso le logiche di mercato e il desiderio maschile, ma assente a se stessa.

Il primo gruppo di lavori che intendiamo analizzare è accomunato dalla presenza di mani immortalate in *close-up* che paiono stringere il vuoto. In *Untitled (I am Your Almost Nothing)*, del 1983, mani femminili accarezzano una parrucca bionda. Il groviglio di capelli di nylon sembra imprigionare le dita che affondano nella chioma, come fossero bramosi di possederla. Per comprendere la complessità di riferimenti che celano lavori come questo, bisogna tenere conto che Kruger, tra la metà e la fine degli anni Settanta, dedica quasi cinque anni alla sua formazione, girovagando per gli Stati Uniti grazie a borse di studio da *visiting artist* presso vari atenei, tra cui Berkeley. Proprio qui ha modo di dedicarsi alla lettura dei testi di autori che segnano e rivoluzionano profondamente la sua poetica: tra gli altri, Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu e Jacques Lacan.

In *Untitled (I am Your Almost Nothing)* la donna è presente in assenza, o meglio: è l'Assenza lacaniana, il feticcio *a lato* dell'assenza, e quella parrucca le fornisce un'identità vicaria e convenzionale, così come la richiede la società maschilista dei consumi¹⁵.

Un chiaro riferimento a Benjamin è dichiarato nella parte testuale di *Untitled (You Are Seduced by the Sex Appeal of the Inorganic)*, dello stesso anno¹⁶. La donna, ormai totalmente idealizzata, non compare più: ci sono però i suoi guanti che, intrecciandosi, paiono afferrare il nulla. L'impossibilità di soddisfare il desiderio è individuata anche da Mignon Nixon, secondo cui in lavori come questo avviene una «doppia rottura del desiderio: [...] frustra il desiderio di possesso dell'immagine, usando *devices* come il ritaglio [...] e

14. *Ivi*, p. 11.

15. J. Lacan, *Séminaire IV de Jacques Lacan. La relation d'objet*, Edition du Seuil, Paris 1956-1957; trad. it. A. Di Ciaccia, *Seminario IV. La relazione d'oggetto*, Einaudi, Torino 1996.

16. «Ogni moda accoppia il corpo vivente al mondo inorganico. Nei confronti del vivente la moda fa valere i diritti del cadavere. Il feticismo, che soggiace al *sex-appeal* dell'inorganico, è il suo nervo vitale», W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1982; trad. it. E. Ganni, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 124. In merito si veda anche l'importante volume di M. Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Biblioteca Einaudi, Torino 2004.

blocca il desiderio di movimento [...] riproponendo [...] la formula statica dello stereotipo»¹⁷.

Kruger indaga nelle sue opere la contrapposizione tra lo sguardo maschile-sadico e quello femminile-masochista: la violenza che ne deriva è a discapito del corpo della donna, mero feticcio. Tornano alla mente le parole di Simone de Beauvoir ne *Il secondo sesso*: la donna rispetto all'uomo è «l'incidentale, l'inessenziale in opposizione all'essenziale. Lei è il soggetto, lui è l'assoluto. Lei è l'altro»¹⁸. Secondo Melanie Klein «la vita psichica è strutturata da fantasie inconsce guidate da esperienze corporee»¹⁹: in altre parole, è la fantasia a strutturare la psiche attraverso il corpo, ottenendo così un soggetto fondamentalmente decentrato, essendo definito di volta in volta in relazione agli oggetti che lo circondano. Dipende quindi da dove «uno si trova quel giorno», nota Juliet Mitchell, continuando con l'osservazione che «per Klein il passato e il presente sono una cosa sola [...]. Cosa lei stia osservando, descrivendo e teorizzando si tratta proprio dell'assenza della storia e del tempo storico»²⁰. Se la fantasia entra in azione attraverso il corpo, la parcellizzazione, subordinazione e passività di quest'ultimo, visibile nei *collage* di Kruger, blocca la creazione di questo processo immaginativo, non permettendo quindi la strutturazione del soggetto.

Questa considerazione ci introduce al secondo gruppo di opere, dove il corpo femminile compare come *corp morcélé*, il corpo-in-frammenti, che ci riporta a Lacan de *Lo stadio dello specchio*²¹. L'atto di rispecchiamento dovrebbe essere un importante momento di riconoscimento della propria soggettività, sin da quando il bambino, specchiandosi per la prima volta, si scopre unitario e non un insieme di membra. Lo ribadisce la stessa artista riferendosi a un'opera simile del 1981, *Untitled (You Are Not Yourself)*: «molte persone si guardano allo specchio almeno cinque volte al giorno e tale sorveglianza può certamente strutturare l'identità fisica e psichica»²².

17. M. Nixon, *You Thrive on Mistaken Identity*, in «October», 60, 1992, p. 60.

18. S. De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris 1949; trad. it. R. Cantini, M. Andreose, *Il secondo sesso*, il Saggiatore, Milano 1961, p. 15.

19. in M. Nixon, *Bad Enough Mother*, in «October, Feminist Issues», 71, 1995, p. 73.

20. J. Mitchell (ed.), *The Selected Melanie Klein*, The Free Press, New York 1986, pp. 28-29.

21. J. Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in «Revue française de psychanalyse», 13 (4) 1949, pp. 449-455; trad. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io*, in Id., *Scritti*, col. I, a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94.

22. W.T.J. Mitchell, B. Kruger, *An Interview with Barbara Kruger*, in «Critical Inquiry», vol. 17 (2) 1991, p. 434.

Gli specchi rotti e i vetri smerigliati in queste immagini sfaldano il riflesso delle *silhouette* e non permettono al soggetto rappresentato di «formare il proprio Io»; al contempo nemmeno lo spettatore uomo riesce a godere di questa immagine, ogni atto *voyeuristico* è frustrato in partenza. In altre parole, il piacere dello sguardo dell'uomo è negato. Nell'iperreale²³, il desiderio frustrato si configura ormai come «nostalgia del sesso», possibile soltanto «alla elegante e muta *mercé* del linguaggio dei segni»²⁴. Restano solo false identità, come già dice il testo di *Untitled (You Thrive on Mistaken Identity)*, del 1981: la fantasia di possesso è definitivamente negata, la donna è assente, e «noi tutti possiamo avere piacere soltanto dalla sua perdita», afferma Kruger²⁵.

Kruger²⁶ addita la collusione tra la cultura di massa e il masochismo femminile, esplicitato senza mezzi termini in *Untitled (We Have Received Orders Not to Move)*, del 1982, in cui ancora una *silhouette* di donna siede con spilli conficcati nella carne. Se nei lavori precedenti era negata la vista, qui è negato il movimento.

Questa paresi ci porta al terzo e ultimo nucleo tematico che andiamo ad analizzare, quello dell'immobilità. Un volto femminile, ripreso di profilo, è rappresentato in *Untitled (Your Gaze Hits the Side of My Face)*, del 1982. Guardando con più attenzione, scopriamo che si tratta di una statua di marmo: il soggetto è degradato a oggetto, mero «valore di esponibilità», scrutato dallo sguardo maschile come un busto in un museo. Ancora una volta, è il *sex-appeal* dell'inorganico a sedurci attraverso la pura esteriorità che, scissa dal suo significato, dalla sua organicità, diviene involucro di morte. Come afferma Baudrillard, commentando questa stessa opera, da lui considerata emblema della società postmoderna, «il nostro universo ha inghiottito il suo doppio, diventando perciò spettrale»²⁷; immagini come questa sono significati senza significanti, involucri vuoti che non fanno altro che sottolineare l'Assenza che vi si cela:

l'efficacia di queste immagini risiede indubbiamente [...] nella definizione dell'assenza [...] e di conseguenza nel fatto di sottolineare l'irrealtà del nostro stato di cose. Mentre

23. J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1978; trad. it. G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.

24. B. Kruger, *Remote Control. Power, Cultures and the World of Appearances*, MIT Press, Cambridge MA-London 1994, p. 24.

25. W.T.J. Mitchell, B. Kruger, *op. cit.*, p. 442.

26. *Ibidem*.

27. J. Baudrillard in R. Fuchs, J. Gachnang, C. Mundici (a cura), *Barbara Kruger*, catalogo della mostra Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, 6 ottobre-3 dicembre 1989, Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, Rivoli 1989, s.p.

esagerano le aspirazioni di chi le recepisce, le immagini riflettono il matrimonio non consumato della comunicazione, la scrittura vuota di una politica dell'immagine²⁸.

La statua «fa valere i diritti del cadavere»²⁹ nei confronti del suo referente, ovvero la soggettività della donna, che diventa eterna, irraggiungibile. Non si tratta, abbiamo visto, di mero feticismo sessuale, ma di godimento estetico e, di conseguenza, merceologico; non per questo è meno dannoso nei confronti dell'istanza femminile, che è definita solo in relazione a quella maschile. Craig Owens parla, riferendosi sempre a quest'opera, di sortilegio di Medusa, individuando un reciproco potere paralizzante tra l'osservatore e l'osservato – tra immagine-statua e spettatore, e viceversa³⁰. Il riferimento allo sguardo sin dal titolo non può non riportare, per altro, al fondamentale saggio di Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*: «nel loro tradizionale ruolo esibizionistico, le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, con il loro aspetto codificato per ottenere un impatto visivo ed erotico; si può dire che vengano connotate dall'essere oggetto dello sguardo»³¹.

In *Untitled (Memory is Your Image of Perfection)*, del 1982, questo processo sembra essere interrotto. Vediamo quella che pare essere la radiografia del corpo di una donna, reso riconoscibile come tale da scarpe e monili. Se lo spettatore maschile ha bisogno di un significato fisso e ricorrente, che gli permetta di costruire se stesso come pienezza, in questo caso perde i riferimenti. Kruger sovverte il campo visivo perché è un corpo guardato dall'interno, oltre alla superficie piacente. Attraverso l'utilizzo del *direct address* («you»/«your» e «we»/«us»/«our»), che abbiamo visto anche in tutte le altre opere citate), dà a questo soggetto una voce. La femminilità, questo ci dice, è il prodotto di immagini stereotipate e accessori: ma il corpo femminile è prima di tutto un corpo, nella sua – cruda – verità.

Arriviamo all'opera che dà il nome alla mostra dell'ICA di Londra sopraccitata, riprodotta anche sulla copertina del catalogo della stessa. In *Untitled) We won't play nature to your culture*, del 1983, è raffigurata una ragazza che prende il sole con gli occhi coperti da due foglie; il suo sguardo è negato, può solo essere guardata: «è l'oggetto, non l'agente della visione»³². In quest'opera la binarietà

28. *Ibidem*.

29. W. Benjamin, *op. cit.*, trad. it., p. 124.

30. C. Owens, *Beyond recognition. Representation, power and culture*, a cura di S. Bryson, B. Kruger, L. Tillman, J. Weinstock, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 1992, pp. 195-196.

31. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16 (3), 1975; trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*, in Ead., *Cinema e piacere visivo*, a cura di V. Pravadello, Bulzoni, Roma 2013, p. 31.

32. H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, trad. it., *op. cit.*, p. 583.

dell'opposizione natura-cultura corrisponde a quella femmina-maschio; possiamo interpretare il testo così: «*We (women) won't play (the role of) nature to your (men's) (patriarchal) culture*». La giovane si sta sottomettendo alla legge naturale, in quanto, esclusa dal discorso culturale, è confinata a un'identità esclusivamente biologica, degradandosi a mero feticcio dell'uomo dominante. Secondo Craig Owens, che si è occupato a lungo di postmoderno, *gender* e sessualità nell'arte, la parte testale di questi *collage* è fondamentale, la chiave di volta che attiva l'opera e la sua lettura da parte dello spettatore. Kruger, infatti, attraverso un uso sapiente quanto essenziale del linguaggio, mette in campo la posizionalità, servendosi degli stereotipi e mettendo in luce le loro implicazioni ideologiche:

[...] il lavoro di Kruger, allora, non riguarda l'azione, ma lo stereotipo di essa, che è il gesto [...]. I pronomi personali «I/we» e «you» designano oggetti che non possono esistere indipendentemente dal discorso, ma che piuttosto manifestano le posizioni soggettive dei partecipanti a una conversazione³³.

Tornando dunque alla dichiarazione di Kruger citata in apertura, se il desiderio implica sempre un'assenza, il piacere invece necessita di una presenza. Kruger, attraverso le scritte in *futura bold* giustapposte in modo dissonante alle *found-images*, abilita la possibilità di tale presenza, ipostatizzandola attraverso l'uso dei pronomi e del *direct address*. Sta alla spettatrice, finalmente chiamata in causa, costruire un nuovo significato, al di là degli stereotipi. D'altra parte, come ha notato Luce Irigaray, il rifiuto del piacere s'interseca con la posizione maschilista che vede la donna come pura passività, incapace di essere agente dell'azione³⁴. Interessante la posizione di Amelia Jones, che riconosce come indiscutibile il merito di Laura Mulvey per aver disvelato i meccanismi sadici dello sguardo maschile, ma al contempo rimprovera a tale «anti-feticismo femminista» di avere, in definitiva, completamente ignorato il piacere della donna³⁵.

Se da una parte il lavoro di Kruger ha il grande merito di «introdurre la spettatrice femminile in un'*audience* fatta di soli uomini»³⁶, dall'altra il piacere femminile rimane solo postulato. Come dice l'autrice stessa: «la mia opera riguarda una voce femminile laddove ci si aspetta che la voce maschile tenti

33. C. Owens, *op. cit.*, p. 192.

34. L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Editions de Minuit, Paris 1977; trad. it. L. Muraro, *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano 1978.

35. J. Frueh, C.L. Langer. A. Raven (eds.), *New Feminist Criticism. Art Identity Action*, IconEdition, New York 1993, p. 28.

36. M. Kamimura, *op. cit.*, p. 40.

di zittirla, nel momento in cui diventa udibile e inizia a *vedere* le immagini»³⁷. Proprio questa sospensione ne costituisce la straordinaria forza: con il suo linguaggio diretto e le immagini misteriose ed emblematiche al tempo stesso, Kruger non si limita a rappresentare la voce femminile, bensì la produce. Le sue opere partono da immagini stereotipate di ragazze e signore piacenti, come le vogliono gli uomini, oggetti da pubblicità o brave casalinghe assenti a loro stesse, ma instilla il dubbio inserendovi *slogan* che, per grafica e tono, riprendono lo stesso lessico pubblicitario, destrutturandolo dunque dall'interno.

Presto la sua arte, dagli ultimi anni Ottanta in poi, si espanderà nello spazio pubblico, sui cartelloni pubblicitari, sui mezzi pubblici e attraverso installazioni che occupano l'intero spazio espositivo. Anche in questi luoghi la donna è assente, ancora soggiogata al potere dello sguardo del ceto dominante e alienata dal sistema produttivo. Questa «pratica spaziale»³⁸ rende possibile aprire gli occhi e prendere finalmente voce, diventare finalmente presenza: Kruger ci richiama, ma non fornisce un modello alternativo, ben consapevole che significherebbe chiudersi ad altre minoranze non rappresentate. La partita rimane aperta ai molteplici soggetti femministi, alle infinite e varie identità che intendono alzare la testa e stabilirsi come soggetto della narrazione.

Bibliografia

- Abrams Leonard, *Interview with Barbara Kruger*, in «East Village Eye», May, 1984.
- Barry Judith, Flitterman Sandy, *Textual Strategies: The Political of Art Making*, in R. Parker, G. Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora Press, London 1987.
- Baudrillard Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1978; trad. it. G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.
- Benjamin Walter, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1982; trad. it. E. Ganni, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2000.
- Crimp Douglas (ed.), *Pictures*, catalog of the exhibition *New York, Artists Space, 24 September-29 October 1977*, Committee for the Visual Arts, New York 1977.
- Crimp Douglas, *Pictures*, in «October», 8, 1979, pp. 75-88.
- De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris 1949; trad. it. R. Cantini, M. Andreose, *Il secondo sesso*, il Saggiatore, Milano 1961.
- Deichter David, *Barbara Kruger: Resisting Arrest*, in «Artforum», 29, 1991, pp. 84-92.

37. L. Abrams, *Interview with Barbara Kruger*, in «East Village Eye», May, 1984, p. 33.

38. R. Deutsche, *Breaking ground: Barbara Kruger's spatial practice*, in A. Goldstein (ed.), *Barbara Kruger. thinking of you*, MIT Press, Cambridge 1999, p. 78.

- Deutsche Rosalyn, *Breaking ground: Barbara Kruger's spatial practice*, in A. Goldstein (ed.), *Barbara Kruger. thinking of you*, MIT Press, Cambridge 1999, pp. 78-84.
- Eklund Douglas (ed.), *The Pictures Generation 1974-1984*, catalog of the exhibition *New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 April-2 August 2009*, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New York-New Haven-London 2009.
- Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London 2004; trad. it. E. Grazioli, *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2006.
- FRUEH JOANNA, LANGER CASSANDRA L., RAVEN ARLENE (eds.), *New Feminist Criticism. Art Identity Action*, IconEdition, New York 1993.
- Fuchs Rudi, Gachnang Johannes, Mundici Cristina (a cura), *Barbara Kruger*, catalogo della mostra *Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, 6 ottobre-3 dicembre 1989*, Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, Rivoli 1989.
- Görner Veit, Moll Frank-Thorsten, Wagner Hilke (hg.), *Barbara Kruger. Desire Exist Where Pleasure is Absent*, Ausstellungskatalog *Hannover, KestnerGesellschaft, 1. September-5. November 2006*, Kerber, Bielefeld 2006.
- Irigaray Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Editions de Minuit, Paris 1977; trad. it. L. Muraro, *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Kamimura Masako, *Barbara Kruger. We Won't Play Nature to Your Culture*, in «Woman's Art Journal», 8 (1), 1987, pp. 40-43.
- Kruger Barbara, *Remote Control. Power, Cultures and the World of Appearances*, MIT Press, Cambridge MA-London 1994.
- Lacan Jacques, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in «Revue française de psychanalyse», 13 (4) 1949, pp. 449-455; trad. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io*, in Id., *Scritti*, col. I, a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94.
- Lacan Jacques, *Séminaire IV de Jacques Lacan. La relation d'objet*, Edition du Seuil, Paris 1956-1957; trad. it. A. Di Ciacca, *Seminario IV. La relazione d'oggetto*, Einaudi, Torino 1996.
- Mitchell Juliet (ed.), *The Selected Melanie Klein*, The Free Press, New York 1986.
- Mitchell W.J.T., Kruger Barbara, *An Interview with Barbara Kruger*, in «Critical Inquiry», vol. 17 (2) 1991, pp. 434-448.
- Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16 (3), 1975, pp. 6-18; trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*, in Ead., *Cinema e piacere visivo*, a cura di V. Pravadello, Bulzoni, Roma 2013, pp. 29-44.
- Nixon Mignon, *You Thrive on Mistaken Identity*, in «October», 60, 1992, pp. 58-81.
- Nixon Mignon, *Bad Enough Mother*, in «October, Feminist Issues», 71, 1995, pp. 70-92.
- Owens Craig, *Beyond recognition. Representation, power and culture*, a cura di S. Bryson, B. Kruger, L. Tillman, J. Weinstock, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1992.
- Perniola Mario, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Biblioteca Einaudi, Torino 2004.
- Pollock Griselda, *What's Wrong with "Images of Women"?*, in «Screen Education», 24, 1977, pp. 25-33.
- Pollock Griselda, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, London-New York 1988.
- Roberts John, *Barbara Kruger: Interviewed by John Roberts*, in «Art Monthly», 17 (72), 1983-1984, p. 18.

Sinossi dei contributi

Michele Bevilacqua (Università degli Studi di Napoli «Parthenope»-Université d'Artois)

L'absence en langue arabe et la présence en langue française dans l'Algérie contemporaine: des «espaces blancs» dans la culture arabo-musulmane

Starting from the current Algerian linguistic landscape, our analysis uses the texts of the songs of Amazigh Kateb to target the linguistic and cultural «silences» of the Maghreb country on the discursive level. The work focuses in particular on the «absences» in the Arabic language of themes such as politics and sexuality, in order to question on the status of French in Algeria.

Carmen Bonasera (Università di Pisa)

Facing a blank page. Significati del silenzio e dell'assenza nella poesia di Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath

The article aims at analyzing the lyrical connections between word, silence and absence in poems by Sylvia Plath and Alejandra Pizarnik, often considered similar due to their biographical trajectories: a contrastive examination of the theme of silence and blankness, however, shows distinctive implications and contributes to the reevaluation of their poetry despite tragic real-life experiences.

Alessandro Bonvini (Università degli Studi di Salerno)

La penna e il moschetto. Mondo e para-mondo cospiratorio nei Caraibi rivoluzionari

Between the late 18th and the early 19th century, the Caribbean zone became a focal area for the preparation of insurrectional plans. Adventurers, conspirators, and subversives challenged Bourbon authority threatening the unity of the empire. Their activities turned the New Spain and New Granada peripheries into a creative space of revolutionary cultures, languages, and practices.

Alessio Bottone (Università degli Studi di Salerno)

La stagione settecentesca dei «dialoghi senza autore»: Giuseppe Parini, Ferdinando Galiani, Pietro Verri.

The absence of the author is one of the constituents aspects of the dialogue as literary genre since its platonic foundation. In the eighteenth century a peculiar strategy characterizes the Italian tradition, which is the «masking»: the essay aims to shed light on how this element influence the rhetorical structure of the relevant texts by analyzing the exemplary cases of some dialogues written by Giuseppe Parini, Ferdinando Galiani and Pietro Verri.

Alfonsina Buoniconto (Università degli Studi di Salerno)

«It goes without saying». Covert encoding in the linguistic expression of motion events
Starting from the notion of *zero* taken from the structuralist school, this paper aims at providing a cursory description of the strategies found cross-linguistically to express the semantic field of Motion through the non-explicit pattern of covert encoding. This can act both at a lexical and at a clausal level and contribute to convey single components of the referential Event or even Motion Events as a whole.

Ida Caiazza (Università di Pisa-Helsingin Yliopisto)

Pettegolezzi epistolari cinquecenteschi. La censura al servizio del «marketing editoriale»

A set of letters becomes a letter collection when it is given a literary aim by its author or collector. In some of the love letter collections that were published in Renaissance Italy, the literary aim is given by means of the manipulation of absence. In Bembo's *Lettere amorose* it is the absence of the female writers, in Pasqualigo's it is the exhibition and the occultation of censorship.

Rosa Coppola (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»)

Essere seppur assenti. Il Kalldewey di Botho Strauß

This paper aims to highlight the symbolic value of Kalldewey, the absent main character in *Kalldewey, Farce* (1981) by Botho Strauß. Analysing the structural and literary composition of the play it will be pointed out how Kalldewey's lack of characterization serves as key for the interpretation of the cultural critic enacted by Strauß in his works.

Luisa Corona-Rosalba Nodari (Università degli Studi dell'Aquila-Scuola Normale Superiore di Pisa)

Performare la possessione: la voce di Giuseppina e di Alberto Gonnella

The paper deals with the extra-liturgical cult of *Glorioso Alberto*. We analyse the performance of Giuseppina Gonnella, the charismatic leader possessed by his dead nephew Alberto, and we show how she was able to perform a new masculine identity, and how this new social persona was negotiated and accepted by the devoted crowd.

Daniele Di Cola (Università degli Studi di Roma «La Sapienza»)

Leo Steinberg e un libro inedito su Mantegna. Presenze e assenze del corpo di Cristo. In 1970 Leo Steinberg wrote a monograph on Mantegna's *Dead Christ* (Milan, Brera), never published. According to his reading, the pictorial composition of the painting is not determined by the perspective but by the geometric arrangement of the five wounds of Christ on the picture plane. Starting from this observation, the essay considers how Steinberg links naturalism and symbolism in his interpretations of Christ's body in Renaissance painting.

Maria Di Maro (Università degli Studi di Bari «Aldo Moro»)

Tra segni e oggetti: Lo vasciello dell'Arbascia di Giambattista Valentino
The paper analyzes the metaphorical poem *Lo Vasciello dell'Arbascia* (1660) written by Giambattista Valentino, in which the poet points out the vices of his time. The described objects represent the change that has upset the city after the serious crises of the collective imaginary – eruption of the Vesuvio, Masaniello's revolution, plague – and the affirmation of the civil population.

Ilaria Fiorentini (Università di Bologna)

E le rimanenti cose. Eccetera tra reticenza e inferenza

The paper aims to investigate *eccetera* in contemporary spoken Italian. Although it is primarily considered as a general extender and a vagueness marker, *eccetera* shows a range of very different functions, indicating to the hearer different ways to complete the «conversation void» left by the speaker. The analysis will be mainly qualitative and based on data from spoken Italian corpora.

Irene Gallerani (Universität zu Köln)

Quando l'insegnante non dice. Ricerca sulle strategie di riduzione che influenzano il verbo nel teacher-talk

The reduction strategies are a widely used instrument in the teacher-talk to facilitate the communication in classes between teachers and pupils. In this study was observed the reduction phenomena affecting the verb in a 23.500 word text corpus of teacher-talk during the class of Italian as a foreign language at a secondary school in Germany.

Nora Gattiglia (Università degli Studi di Genova)

Interpreting from Elsewhere. Remote Training Practices in Telephone Interpreting

In this essay, we apply a socio-constructivist approach to the training of telephone interpreters in a blended environment. The digital environment increases the authenticity and situatedness of the learning experience, while at the same time the socio-constructivist paradigm promotes the interactional dimension in both the remote and classroom setting.

Simona Lomolino (Università Cattolica di Milano)

O tutto o niente: la letteratura dell'anoressia tra pieni e vuoti

The essay aims to highlight the peculiar traits of the «eating disorders literature» through the analysis of some novels: *Tutto il pane del mondo* of De Clercq, *Volevo essere una farfalla* of Marzano, *Trenta chili* of Sabbadini. These are stories of autobiographical formation for women, in which the protagonist, once she emerged from the darkness of the disease, retraces her ordeal with a cathartic sense, proposing herself as an exemplum and encouragement for those who are still suffering from it.

Giuseppe Longo (Università degli Studi di Salerno)

Leggere gli spazi bianchi: la lirica occitana Valor ses frau, dona, tenetz en car e la sua impaginazione nel canzoniere Sg

This paper analyzes the special layout of the Occitan lyric poem *Valor ses frau*, only preserved in the Sg songbook and composed in the 14th century by the late troubadour Johan de Castellnou. It aims to highlight the copyist's choice of consciously using blank spaces to define text structure and to emphasize its metric-stylistic peculiarities.

Monica Manzolino (Università degli Studi di Salerno)

«I am most myself in the gaps between my parts»: Patchwork Girl di Shelley Jackson

The paper focuses on Shelley Jackson's *Patchwork Girl or a Modern Monster* (1995) as one of the major examples of what experts in the field define as «electronic literature». Inspired by Mary Shelley's *Frankenstein* and by a wide range of literary, philosophical and critical sources, this narrative gives voice to many typically post-modern themes such as identity, hybridity and multiculturalism.

Maria Rita Mastropaolo (Università degli Studi di Milano)

Prassi critico-filologiche e lacune nei testimoni autografi del Novecento. Le carte manoscritte delle Donne di Messina di Elio Vittorini

After a general introduction about the category of «banks» in authorial philology, the paper examines three categories of blank spaces in manuscripts and typescripts of Elio Vittorini's *Le donne di Messina*: lack of preparatory schema about the novel, accidental loss of some leaves, and loss of the initial and final leaves of the manuscripts.

Aureliana Natale (Università di Bologna-Università degli Studi dell'Aquila)

In assenza di Amleto

The aim of this paper is to investigate how the novel *Nutshell* by Ian McEwan is able to dialogue with contemporaneity through a re-enactment of the old affective patterns of William Shakespeare's *Hamlet* through updated relational dynamics. Shakespearian genius in sounding human passions and vices is confirmed by this contemporary brilliant adaptation which shows an unimpaired capability to address the deepest drives behind behavioural patterns in a period of crisis.

Beatrice Occhini (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»)

Patrie assenti e identità in-audite in Va e non torna di Ron Kubati e Abschied der zerschellten Jahre di Franco Biondi

This contribution compares the different forms of textual absence structured in two narratives of «migration literature» written in Italian and in German. The analysis highlights how both texts employ narration and storytelling as formal tools for creating a third space for the development of hybrid identities, thus de-stabilizing binary representations of subaltern subjectivities.

Maria Chiara Provenzano (Università del Salento)

L'abito vuoto. Dalla perdita di senso al non-senso da semantizzare nei personaggi femminili di Massimo Bontempelli

The female characters of Massimo Bontempelli's dramas have attributes of naivety for which we can characterize them like «spotless minds»: affected by candor, that is the property to be similar to white pages on which we can write. Due to a structural lack of character they are in-significant but made meaningful by the events.

Daniel Raffini (Università degli Studi di Roma «La Sapienza»)

Lalla Romano e la scrittura dell'assenza

This essay aims to analyse the issue of absence in Lalla Romano's works. From the beginning, Romano focuses on absence in her poems. Furthermore, also her novels deal with the topic of absence: *Tetto Murato*, which describes ab-

sence through landscape, *Le parole tra noi leggere*, about a difficult relationship with her son, and *Nei mari estremi*, which deals with her husband's death. Moreover, in *Diario ultimo* and in the last poems absence is linked with the topic of silence.

Giulia Ravera (Università degli Studi di Milano)

Impossibilità di parlare dell'amata e all'amata: ineffabilità della lode ed episodi di afasia dai trovatori a Petrarca

In Medieval lyric poetry, from the troubadours to Petrarch, it's typical for the lover to feel frustrated with the opposition between his desire to express his pain and its impossibility. Numerous *topoi* have been created in order to communicate this impasse: in the present essay, the author analyses this rich imagery in order to reflect on its evolution in different phases of early love poetry.

Salvatore Renna (Università di Bologna-Università degli Studi dell'Aquila)

Attraversare l'addio. L'Orfeo di Pier Vittorio Tondelli

The essay dwells on the last Pier Vittorio Tondelli's work, *Camere separate*, published in 1989. Since its deep connection with such themes as love, death and loneliness, the novel is reread through the lens of Orpheus' myth; from its ancient roots to the most important twentieth-century versions, this myth emerges as an important hermeneutic tool to better understand the symbolic jumble of the novel.

Elena Riccio (Università degli Studi di Palermo)

Comunicazione in assenza. Ragioni e immagini del vuoto nelle lettere dei militari siciliani dalla grande Guerra

The objective of this contribution is to investigate the effects generated by the vacuum on the lives of the people involved in the war experience. The work was carried out through the examination of some letters of Sicilian officers written during the Great World War. An interpretative analysis was made through the philological-linguistic tools and the historical study of the sources and the results can be sparks for future researches.

Eleonora Rimolo (Università degli Studi di Salerno)

La presenza di un'assenza: manifestazioni dell'ignoto in Gozzano e Montale

The essay proposes the connection between two texts by Montale (*Ex voto*, *Delta*) and two by Gozzano (*Ad un'ignota*, *Cocotte*), which reveal the presence of a void, an absence, in a different but complementary way, describing that Imagination that fascinates and dialogues with us through unusual forms.

Valentina Rovere (Università degli Studi «Roma Tre»)

Lacune, assenze e silenzi nel De montibus di Giovanni Boccaccio

Giovanni Boccaccio's Latin work about the natural places mentioned in ancient poetry is still awaiting for a critical edition. The purpose of this paper is to investigate the value of the structural gaps that the manuscript tradition shows (epilogue, poem on river Arno, groups of placenames, Greek etymologies), and to understand what the absence of Dante can mean.

Matteo Rossetti (Università degli Studi di Milano)

Atque alia sidera. L'assenza dei pianeti negli Astronomica di Manilio

The Manilius' *Astronomica*, an astronomical-astrological didactic poem, is characterized by the absence of the treatment of the planets, a topic particularly important and complex both in the ancient astronomy and astrology. This paper, starting from a textual analysis of the Manilian passages in which are mentioned the planets, try to explain this lacuna in the poem.

Eriberto Russo (Università degli Studi di Salerno)

Opacità semantiche in Schwager in Bordeaux di Yoko Tawada tra picnolessia e trasparenze

The aim of the present article is to emphasize the importance of the issue of disappearance and the dimension of transparency in the novel *Schwager in Bordeaux* by the German-Japanese author Yoko Tawada. Starting from a general reflection on the potential of the lexicon of the disappearance in Tawada's work, the work focuses on the fractures of the meaning caused by the tendency to incorporate the dimensions of both the surreal and the unreal, while opening the way to the definition of a narrative world that finds in the paradox, in the ambiguity and in the narrative opacity its own strength.

Vanessa Saint-Martin (Université Bordeaux Montaigne)

Espaces de latence dans le théâtre d'avant-garde espagnol: pour une interprétation des points de suspension dans Lucés de Bohemia et Yerma

In contrast to the commercial and bourgeois theatre that dominated the Spanish theatrical scene at the beginning of the 20th century, avant-garde playwrights positioned the theme of absence at the very heart of their poetics. This paper will analyse their function, alongside the pragmatic issues of ellipsis in two major works, *Lucés de Bohemia*, and *Yerma*, written by Ramón del Valle-Inclán and Federico García Lorca respectively.

Gerardo Salvati (Università degli Studi di Salerno)

Listening in absentia: the early BBC radio dramas and modernist aesthetics

This paper analyses early BBC radio dramas which become expedient for us to reconsider the relation between the BBC and Modernism in order to assess whether the artistic attempts of the former were complementary with what we have traditionally associated with modernist aesthetics. Because radio drama employed an innovative way to describe the world through a new set of perceptions, bestowing, as a matter of fact, a crucial significance to voice and language as opposed to the traditional visual setting, it embraced certain modernist formal devices such as stream of consciousness, fragmentation, as well as linguistic experimentation. While drama is often ignored in Modernism, I argue that radio drama can be crucial to fill this void.

Carmela Sammarco (Università degli Studi di Salerno)

L'espressione delle relazioni grammaticali nelle costruzioni senza verbo dell'italiano e del francese parlati

I present a corpus-based analysis of the expression of the subject and the object in verbless constructions in spoken Italian and French. Without the verb the grammatical relations are recognized on the basis of constructional, semantic and pragmatic constraints. This way to express grammatical relations is similar to the non-canonical expression of the arguments in verbal clauses.

Caterina Saracco (Università degli Studi di Bergamo-Università degli Studi di Pavia)

Strategie per sopperire a un'assenza: fenomeni di conversione in germanico

This paper wants to describe the morpho-syntactic behaviour of a particular type of compounds in old Germanic languages: the linear adjectival possessive compound. The aim is to demonstrate that a N>A conversion, which is based on a conceptual metonymy, can motivate the adjectival nature of this compound, even though it lacks in a derivational adjectival morpheme (Ags. *blīðe-mōd* «glad» vs. *red-dress-ed*).

Debora Sarnelli (Università degli Studi di Salerno)

Experiential void as expressive void: the case of Alice Kaplan's Memoir French Lessons

This paper proposes a new reading of Alice Kaplan's memoir *French Lessons*, an autobiographical account of grief and mourning in which the loss of the father as a gaping absence in the writer's life, reemerges in the absence caused by the voluntary loss of the mother tongue.

Valentina Schettino (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»)

German and Italian prosody: absence and its meaning

Aim of this work is showing that the prosodic domain cannot be properly described without considering absent elements on the phonetic side, too. This idea is not entirely new; in our opinion, however, the importance of absence has not yet been systematically underlined. With this work, we intend to start a discussion in this sense. We will be focusing on Italian and German, referring to different corpuses. In particular, we will make explicit reference to some past works, reanalysing them from the perspective of «absence».

Niketa Stefa (Universität Wien-Università Urbaniana)

L'assenza nell'opera di Hölderlin: un'analisi linguistico-poetologica

Object of this study is the expression of absence in the work of Hölderlin in the forms of voids and of silences. In the genesis of writing the void, the silence that affect a verse, a strophe or even a whole page, find their signal and semantic justification in the entirety of the text.

Antonio Tagliente (Università degli Studi di Salerno)

Memoria vissuta, narrata, omissa. Un racconto assente nel Chronicon dell'Anonimo salernitano

The Salernitan *Chronicon*, written in the late X Century, is the most important source on the social and political dynamics of the southern *Langobardia*. However, it does not preserve the memory of fundamental events for the Lombard history of Southern Italy. The paper focuses on the sections of prince Guaimar II and on a gap identified (years 901-929), showing, through textual comparisons, the possible reasons for this «absence».

Alessandra Tenore (Università degli Studi di Salerno)

Quando la metrica rivela un'assenza: il v. 226 dell'Alceste di Euripide

The essay focuses on the v. 226 of the Euripides' *Alceste*, where the text doesn't have, apparently, semantic or syntactic problems. Analyzing, however, the verse under the metric profile, clearly emerges the «absence» of correspondence between the strophe and the antistrophe. Probably the text of the antistrophe presented a gap, which the copyists tried to fill with interjections, themselves words «empty», not articulated.

Bianca Trevisan (Università degli Studi di Bergamo)

La donna come assenza nell'opera di Barbara Kruger (1981-1983)

In her collagist works of the 1980s, Barbara Kruger «appropriates» images taken from fashion magazines and advertisement where the woman, subjected to the patriarchal system of vision, is passively configured as castration and absence. Kruger warns against this mechanism, urging us to critically interrogate the image and to finally find an autonomous, active and self-determined voice.

Natacha Yahia (Université de Lille)

La mémoire en creux. Figuration de l'oubli chez Titus Kaphar

Through an analysis of *Space to Forget* (2014) by the artist Titus Kaphar, this article examines how this work visually deals with the burden of black women workers and the representation of slavery in United States. In doing so, I'll question the historical limits of an approach that occults the Brazilian origins of the photography Kaphar uses as a model.

Indice

Prefazione	5
------------	---

Sezione 1

Declinazioni dell'assenza nelle culture straniere

Alessandro Bonvini

«La penna e il moschetto».

Mondo e para-mondo cospiratorio nei Caraibi rivoluzionari	11
---	----

Vanessa Saint-Martin

Espaces de latence dans le théâtre d'avant-garde espagnol.

Enjeux des points de suspension

dans <i>Luces de Bohemia</i> et <i>Yerma</i>	21
--	----

Niketa Stefa

Spazi bianchi e silenzi nell'opera di Hölderlin:

un'analisi linguistico-poetologica	31
------------------------------------	----

Rosa Coppola

Essere seppur assenti.

Il <i>Kalldewey</i> di Botho Strauß	43
-------------------------------------	----

Eriberto Russo

Opacità semantiche in *Schwager in Bordeaux* di Yoko Tawada

tra picnolessia e trasparenze	53
-------------------------------	----

<i>Beatrice Occhini</i> Patrie assenti e identità in-audite in Va e non torna di Ron Kubati e <i>Abschied der zerschellten Jahre</i> di Franco Biondi	63
<i>Carmen Bonasera</i> «Facing a blank page». Significati del silenzio e dell'assenza nella poesia di Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath	73
<i>Simona Lomolino</i> O tutto o niente: la letteratura dell'anoressia fra pieni e vuoti	85
<i>Gerardo Salvati</i> Listening in absentia: the early BBC radio dramas and modernist aesthetics	93
<i>Monica Manzolino</i> «I am most myself in the gaps between my parts»: Patchwork Girl di Shelley Jackson	103
<i>Debora A. Sarnelli</i> Experiential void as expressive void: the case of Alice Kaplan's Memoir <i>French Lessons</i>	111
<i>Aureliana Natale</i> In assenza di Amleto	121

Sezione 2
Rappresentazioni dell'assenza nella letteratura italiana

<i>Giulia Ravera</i> Impossibilità di parlare dell'amata e all'amata: ineffabilità della lode ed episodi di afasia dai trovatori a Petrarca	131
<i>Ida Caiazza</i> Pettegolezzi epistolari cinquecenteschi. La censura al servizio del «marketing editoriale»	143

<i>Maria Di Maro</i> Tra segni e oggetti: Lo vascello dell'Arbascia di Giambattista Valentino	153
<i>Alessio Bottone</i> La stagione settecentesca dei «dialoghi senza autore»: Giuseppe Parini, Ferdinando Galiani, Pietro Verri	163
<i>Elena Riccio</i> Comunicazione in assenza. Ragioni e immagini del vuoto nelle lettere dei militari siciliani dalla Grande guerra	171
<i>Eleonora Rimolo</i> La presenza di un'assenza: manifestazioni dell'ignoto in Gozzano e Montale	179
<i>Maria Chiara Provenzano</i> L'abito vuoto. Dalla perdita di senso al non-senso da semantizzare nei personaggi femminili di Massimo Bontempelli	189
<i>Daniel Raffini</i> Lalla Romano e la scrittura dell'assenza	201
<i>Salvatore Renna</i> Attraversare l'addio. L'Orfeo di Pier Vittorio Tondelli	211
Sezione 3	
Significati delle forme linguistiche e funzioni della loro assenza	
<i>Valentina Schettino</i> German and Italian prosody: absence and its meaning	225
<i>Caterina Saracco</i> Strategie per sopperire a un'assenza: fenomeni di conversione in germanico	239
<i>Ilaria Fiorentini</i> «E le rimanenti cose». <i>Eccetera</i> tra reticenza e inferenza	249

<i>Alfonsina Buoniconto</i> «It goes without saying». Covert encoding in the linguistic expression of motion events	261
<i>Carmela Sammarco</i> L'espressione delle relazioni grammaticali nelle costruzioni senza verbo dell'italiano e del francese parlati	273
<i>Michele Bevilacqua</i> L'absence en langue arabe et la présence en langue française dans l'Algérie contemporaine: des «espaces blancs» dans la culture arabo-musulmane	283
<i>Luisa Corona-Rosalba Nodari</i> Performare la possessione: la voce di Giuseppina e di Alberto Gonnella	295
<i>Irene Gallerani</i> Quando l'insegnante non dice. Ricerca sulle strategie di riduzione che influenzano il verbo nel <i>teacher-talk</i>	309
<i>Nora Gattiglia</i> Interpretare in absentia. Pratiche didattiche da remoto nell'interpretazione telefonica	321
Sezione 4	
Lacune testuali: problemi ecdotici, implicazioni esegetiche	
<i>Alessandra Tenore</i> Quando la metrica rivela un'assenza: il v. 226 dell' <i>Alceste</i> di Euripide	337
<i>Matteo Rossetti</i> <i>Atque alia sidera.</i> L'assenza dei pianeti negli <i>Astronomica</i> di Manilio	347
<i>Antonio Tagliente</i> Memoria vissuta, narrata, omessa. Un racconto assente nel <i>Chronicon</i> dell'Anonimo salernitano	357

Giuseppe Longo
Leggere gli spazi bianchi: la lirica occitana *Valor ses frau, dona, tenetz en car* e la sua impaginazione nel canzoniere Sg 367

Valentina Rovere
Lacune, assenze e silenzi nel *De montibus* di Giovanni Boccaccio 375

Maria Rita Mastropaolo
Prassi critico-filologiche e lacune
nei testimoni autografi del Novecento.
Le carte manoscritte delle *Donne* di Messina
di Elio Vittorini 387

Sezione 5
Narrazioni sottrattive dell'immagine

Daniele Di Cola
Leo Steinberg e un libro inedito su Mantegna.
Presenze e assenze del corpo di Cristo 399

Natacha Yahy
La mémoire en creux.
Figuration de l'oubli chez Titus Kaphar 413

Bianca Trevisan
La donna come assenza nell'opera di Barbara Kruger (1981-1983) 423

Sinossi dei contributi 433



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di luglio 2019
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

Il volume raccoglie brevi saggi che definiscono il profilo di un'indagine interdisciplinare sul tema dell'assenza coinvolgendo letteratura, linguistica, filologia, arti figurative, e facendo ricorso a nuove o consolidate prospettive metodologiche allo scopo di elaborare un quadro significativo dell'argomento.

Lo spazio bianco causato dalla perdita, dall'omissione o dalla negazione della forma può configurarsi come manifestazione concreta del non espresso e principio metaforico per una riflessione intorno all'assenza. È su tale tema che questo volume intende soffermarsi.

Alfonsina Buoniconto ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi linguistici presso l'Università di Salerno con una tesi dedicata alla codifica degli eventi di moto nelle lingue romanze.

Raffaele Cesaro è assegnista di ricerca in letteratura italiana presso l'Università di Salerno, dove si occupa di storia e tradizione della lirica medievale.

Gerardo Salvati ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi letterari con una tesi sull'influenza del suono nella scrittura modernista.

€ 25,00

ISBN 978-88-498-5908-9



9 788849 859089